

PAROLE ALLO SPECCHIO

DUE COMMEDIE PATETICHE DEL CINQUECENTO

Il Pellegrino di Girolamo Parabosco
I Fidi Amanti di Francesco Podiani

a cura di
Antonella Lommi



EDIZIONI UNICOPLI

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Parole allo specchio / *Studi e testi*

20

PUBBLICAZIONI DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

Parole allo specchio / *Studi e testi* (Prima serie):

1. William Spaggiari, *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*
2. *La Mort Aymeri de Narbonne. Edizione critica con note e glossario*, a cura di Paolo Rinoldi
3. Rinaldo Rinaldi, *La montagna scritta. Piccole storie del paesaggio alpino*
4. Luigi Vignali, *Il "Peregrino" di Jacopo Caviceo e il lessico del Quattrocento*
5. Rinaldo Rinaldi, *L'indescrivibile arsenale. Ricerche intorno alle fonti della "Cognizione del dolore"*
6. Annamaria Cavalli, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*
7. *Il Volto. Ritratti di parole (Atti del convegno)*, a cura di Rinaldo Rinaldi
8. Alberto Cadioli, *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*
9. Rinaldo Rinaldi, *Specchio di Calliope. Breve repertorio del poema*
10. Domizia Trolli, *Il lessico dell'"Anamoramento de Orlando" di Matteo Maria Boiardo*
11. Pomponio Torcelli, *"Il Tancredi". Modello ed evoluzione nella tragedia del Cinquecento*, a cura di Sabrina Morini
12. Lorenzo Venier, *La Puttana errante*, a cura di Nicola Catelli

Seconda serie:

13. Rinaldo Rinaldi, *Un violino è sospeso in aria. Generi di prosa e altro*
14. Anna Maria Salvadè, *Imitar gli antichi. Appunti sul Castiglione*
15. Alessandro Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*
16. Francesca Fedi, *Un programma per Melpomene. Il concorso parmigiano di poesia drammatica e la scrittura tragica in Italia (1770-1786)*
17. Paolo Divizia, *Novità per il volgarizzamento della "Disciplina clericalis"*
18. Paolo Briganti, *Tra inquiete Muse. L'Ungaretti dell'Allegria*
19. Andrea Baiardi, *Rime*, a cura di Domizia Trolli

A tre voci:

1. Ch. Bec, S. Carrai, I. Paccagnella, *Scarpe grosse (contadini e letteratura)*
2. G. Gigliozzi, R. Mordenti, A. Zampolli, *La bella e la bestia (italianistica e informatica)*
3. G.M. Cazzaniga, G. Tocchini, R. Turchi, *Le Muse in loggia (massoneria e letteratura nel Settecento)*
4. G. Baffetti, A. Battistini, P. Rossi, *Alambicco e calamaio (scienza e letteratura fra Seicento e Ottocento)*
5. C. Segre, C. Ossola, D. Budor, *Frammenti (le scritture dell'incompleto)*
6. G.L. Beccaria, A. Stella, U. Vignuzzi, *La linguistica in cucina (i nomi dei piatti tipici)*
7. G. Barberi Squarotti, N. Lorenzini, S. Giovanardi, *(Im)pure tracce (caratteri della poesia italiana del Novecento)*
8. G. Palumbo, A. Tisconi Benvenuti, M. Villorcesi, *"Tre volte suona l'olfiante..." (la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento)*

Gerione. Incroci danteschi:

1. M. M. Donato, L. Battaglia Ricci, M. Picone, G. Z. Zanichelli, *Dante e le arti visive*
2. D. Saglia, G. Silvani - V. Strukelj, G. Franci, L. Manini, *Dante e la cultura anglosassone*
3. R. Greci, R. Bordone, G. Cherubini, S. Bordini, *Dante e la storia medioevale*

Maratone:

1. *Maratona Pasolini*, a cura di Rinaldo Rinaldi

DUE COMMEDIE PATETICHE
DEL CINQUECENTO

Il Pellegrino di Girolamo Parabosco
I Fidi Amanti di Francesco Podiani

A cura di
Antonella Lommi

EDIZIONI UNICOPLI

Questo volume esce con il contributo del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica

Prima edizione: marzo 2008

Copyright © 2008 by Edizioni Unicopli,
via R. Carriera 11 - 20146 Milano - tel. 02/42299666
E-mail: unicopli@galactica.it
<http://www.edizioniunicopli.it>

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla Siae del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941, n. 633, ovvero dall'accordo stipulato fra Siae, Aie, Sns e Cna, Confartigianato, Casa, Claii, Confcommercio, Confesercenti il 18 dicembre 2000.

INDICE

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

- p. 7 INTRODUZIONE
- 7 Lagrime e mestizie sulle scene del secondo Cinquecento:
la Commedia “Patetica”
- 11 *Il Pellegrino* di Girolamo Parabosco
- 24 *I Fidi Amanti* di Francesco Podiani

EDIZIONI CRITICHE

- 51 IL PELLEGRINO. COMEDIA NOVA DI M. GIROLAMO PARABOSCO
- 53 Nota al testo
- 59 Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca di Somma
- 61 Persone della Comedia
- 62 Atto Primo
- 86 Atto Secondo
- 105 Atto Terzo
- 118 Atto Quarto
- 132 Atto Quinto
-
- 147 I FIDI AMANTI. COMEDIA DEL SIGNOR FRANCESCO PODIANI
- 149 Nota al testo
- 152 All' Illustrissimo.... Signor Marchese della Corgna
- 154 Quelli che parlano nella Comedia

p. 155	Atto Primo
180	Atto Secondo
201	Atto Terzo
227	Atto Quarto
251	Atto Quinto
281	Bibliografia

INTRODUZIONE

Lagrima e mestizie sulle scene del secondo Cinquecento: la Commedia “Patetica”

“Esaminare delle opere letterarie nella prospettiva di un genere è un’impresa del tutto particolare. Nelle nostre intenzioni, significa scoprire non ciò che ogni testo ha di specifico, ma una regola che funzioni attraverso diversi testi (...)”¹.

L’autunno del Rinascimento a poco a poco vede precisarsi nei confronti di forme drammaturgiche “ibride” un sempre più vivo interesse, sovente accompagnato da una chiara consapevolezza teorica che intravede in un terzo genere il mezzo ideale con cui appagare ed istruire una società ormai apparentemente sazia della commedia regolare² e, alla luce della Controriforma, tendente a condannare le efferate crudeltà della tragedia.

I termini della *querelle* sono piuttosto noti: a fronte dei fautori dei generi teatrali classici, varie voci di intellettuali, da Sforza Oddi all’Ingegneri, nel solco degli anteriori studi giraldiani, pongono la loro ricerca come unica soluzione atta a rivitalizzare un teatro letterario dibattuto in un duplice stato

¹ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1995, p. 7.

² Come sappiamo infatti tutta la seconda metà del Cinquecento è interessata da una copiosa produzione comica, in parte perseverante anche nel secolo successivo. A dispetto del cospicuo numero di opere (catalogate almeno parzialmente da Achille Mango, *La commedia in lingua del Cinquecento: bibliografia critica*, Firenze, Leucos Editori, 1966) mancano generalmente spunti originali e, in ogni caso, la fase di codificazione e sperimentalismo può dirsi veramente conclusa entro il primo trentennio del XVI secolo. Sull’argomento cfr. R. Alonge, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno*, Torino, Einaudi, 2000, vol. 1, in particolare pp. 87-88.

di crisi, ed ormai inevitabilmente minacciato dalla briosa Commedia dell'Arte³.

Proprio la lucidità critica emergente, ad esempio, dal *Compendio della poesia tragicomica*, con il quale Giovan Battista Guarini inaugura il nuovo secolo⁴, rischia tuttavia di restringere la questione ai soli dibattiti teorici e di ricondurla in modo eccessivamente univoco alla scoperta degli *amoeni loci* della favola pastorale.

Resterebbero in tal modo confinate nell'ombra diverse opere che, silenziosamente ed autonomamente, attraverso le loro caratteristiche linguistiche, stilistiche e tematiche, avevano concretizzato l'incontro della Commedia e della Tragedia su di un piano intermedio: le commedie "patetiche".

Tale espressione, originalmente coniata dal Ferroni⁵, si riferisce ad una particolare tipologia di *pièce* a lieto fine che, conservando e sfruttando gli espedienti più tipici della commedia (burle, agnizioni e movimentate peripezie *in primis*), tradiscono al contempo un'intima aspirazione al registro tragico o paratragico, conseguendo un evidente innalzamento di tono per il genere cui appartengono.

Se la prima condizione fondamentale per individuare tali opere sembrerebbe dunque consistere nella presenza in esse del *pathos*, suggerito ad esempio dai vari *leitmotiv* inerenti all'accenno del passato tormentato dei pro-

³ La teorizzazione ed il dibattito articolato attorno alla commistione dei generi teatrali avevano occupato tutta la seconda metà del XVI secolo. Si ricordi almeno la posizione del Giralaldi Cinzio, espressa nel *Discorso sopra il comporre le satire atte alla scena* (1554) ed, ancor prima, nel prologo dell'*Altile* (1543), dove sanciva la piena legittimità della tragedia a lieto fine, in piena armonia con il gusto del pubblico e la morale coeva, come sarà confermato pure nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*. Verso la fine del secolo il perugino Sforza Oddi, nel prologo della sua *Prigione d'Amore* (1576), arriva a far disputare direttamente sulla scena la Commedia e la Tragedia, tentando di ridefinirne i reciproci compiti, mentre Angelo Ingegneri nel suo trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598) decreta il tramonto della commedia sotto i colpi degli "istrioni mercenari" e la scarsa appetibilità della tragedia, rivolgendo il proprio consenso alle pastorali in quanto unici componimenti utilmente rappresentabili. Per una visione d'insieme si veda L. Allegri, *Teoria e poetica del teatro moderno*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, op. cit., pp. 1200-1205 e *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Salerno Editrice, 1997, vol V, pp. 153 e segg.

⁴ Com'è noto, il trattato fu composto nel 1599 e venne pubblicato nel 1601.

⁵ G. Ferroni, *Edonismo e moralismo cortigiano nelle commedie di R. Borghini*, in "Mutazione" e "riscontro" nel teatro di Machiavelli, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 231-75, a p. 256.

tagonisti o dai loro stessi lamenti, in realtà non dobbiamo pensare agli elementi patetici come ad invenzioni originali degli scrittori del secondo Cinquecento, dal momento che già le commedie del pieno Rinascimento, sulla scia di quelle classiche⁶, ne contenevano a profusione. Si pensi ad esempio alla forte influenza esercitata dal mondo ottomano sulla drammaturgia del XVI secolo attraverso il motivo dei turchi rapitori⁷, di fatto già sfruttato nelle commedie greche e romane, dalle quali peraltro era stato assorbito sotto forma di tema favolistico dalla letteratura europea⁸, nonché ad altre fonti di imprevisti, costituite dalle vicende belliche contemporanee o appartenenti ad un passato ancora vivo nel ricordo del pubblico⁹.

⁶ Non dobbiamo dimenticare infatti che pure nelle commedie di Plauto erano presenti degli antefatti 'patetici': nei *Captivi* (commedia che, notoriamente, si distingue nella produzione dell'autore proprio per la smorzatura dei toni comici e gli spunti di umanità malinconica) un vecchio ha perduto due figli, poiché uno gli era stato rapito in tenera età, mentre l'altro è fatto prigioniero in guerra dagli Elei, e si arriverà a scoprire che uno dei prigionieri nemici in sua mano altri non è che il figlio scomparso; nei *Menaechmi* i due gemelli protagonisti sono stati separati fin dalla nascita; nella *Rudens* è una tempesta a scaricare sulla spiaggia il lenone Labrace, che porta indebitamente con sé una fanciulla di liberi natali, che potrà in tal modo riabbracciare il padre e il suo innamorato.

⁷ Basti pensare all'antefatto de *I Suppositi* e a quello della *Calandria* ove, entro i consueti scambi di matrice plautina e gli stratagemmi boccacciani, vengono stemperati espedienti patetici incentrati soprattutto sulle turcherie. Nella commedia ariostesca infatti Cleandro era scappato "in giubbone" da un'Otranto invasa dai turchi e, pur trovando rifugio a Padova, aveva perso il figlioletto di quasi sei anni, puntualmente rapito dagli stessi saraceni e poi comprato come servo da Filogono (Cfr. Ariosto, *I Suppositi*, in *Opere Minori*, a cura di C. Segre, Milano Napoli, Ricciardi, 1954, p. 303). Analogamente i due gemelli Lidio e Santilla erano rimasti orfani all'età di sei anni mentre la città natale veniva messa a ferro e fuoco dai turchi, e la loro nutrice si era resa responsabile, dopo la presunta morte di Lidio, del tempestivo travestimento maschile della sorella, appena prima della generale cattura e del conseguente trasporto a Costantinopoli, dove i prigionieri erano stati infine riscattati dal mercante fiorentino Perillo (Cfr. Bibbiena, *La Calandria*, Torino, Einaudi, 1967, p. 21). Altri esempi di rapimenti e turcherie possono essere rinvenuti anche nelle opere del Parabosco, in quelle Giancarli, da *La Capraria* (Venezia, 1544) a *La Cingana* (Mantova, 1545), così come nel *Travaglia del Calmo* (Venezia, 1556).

⁸ Per approfondimenti su questo tema si veda N. Savarese, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. XVIII-XXX e 3-79; S. Mamone, *Viaggi teatrali in Europa*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, vol. 1, pp. 1261-1266.

⁹ È il caso, ne *La Mandragola*, delle guerre di Carlo VIII che funestano l'Italia costringendo l'orfano Callimaco (secondo il racconto fornito a Siro nella scena d'apertura) a riparare a Parigi e a rimanervi per più di un ventennio (Cfr. Machiavelli, *La Mandragola. Belfagor. Lettere*, a cura di M. Bonfantini, Milano, Oscar Mondadori, 1991, p. 9). Analogamente, ne *Il*

Il catalogo sarebbe ovviamente molto lungo ma, in questa sede, è importante sottolineare come, malgrado la presenza di accenni lacrimosi e antifatti tribolati (siano essi costellati di turcherie, tempeste o finte morti), non sia possibile attribuire a tutti i testi teatrali contenenti solo siffatti elementi la qualità di commedia 'patetica'¹⁰. Questo perché nelle rappresentazioni sceniche della prima metà del Cinquecento il baricentro è spostato altrove, nel turbinio dei travestimenti, degli scambi di identità, dei raggiri e delle battute salaci, ed il patetico, quando è presente, sa rispettare i limiti imposti dalla tradizione, manifestandosi nei retroscena o tutt'al più nelle voci querule degli innamorati, e dunque incluso entro la caratterizzazione di tali personaggi.

Per essere accolta nel genere, la commedia deve soddisfare molti altri requisiti, a partire dal rilievo assunto dalla commozione e dalla peripezia all'interno della trama stessa. Il congegno narrativo, infatti, progressivamente si complica, innestando sullo schema di base della beffa e dell'equivoco, molti risvolti novellistici originali, nei quali assumono un'importanza crescente le figure femminili. Contemporaneamente si assiste ad una progressiva estromissione degli elementi comici e burleschi, declassati a componenti secondarie.

L'Italia centrale e, in particolar modo, Siena possono a buon diritto costituire il punto di partenza della commedia 'patetica'¹¹ anche se, ovviamente, il

Negromante, l'occupazione veneziana di Cremona impone a Massimo la fuga in Calabria e l'assunzione di una falsa identità, così come la sconfitta della Serenissima ad opera della Lega di Cambrai, ne stimola il ritorno, generando lo smembramento del nucleo familiare appena costituito (Cfr. Ariosto, *Il Negromante*, in *Opere Minori*, op. cit., pp. 484-485).

¹⁰ Come osserva giustamente Anna Maria Cabrini in riferimento alla produzione comica di Niccolò Secchi, confutando l'interpretazione di A. Greco che invece percepiva ne *L'Interesse* una certa tendenza al moralismo. Cfr. A. M. Cabrini, *Il teatro di Niccolò Secchi*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, I, Pisa, Giardini, 1983, nota a p. 372.

¹¹ Ai commediografi senesi infatti, già secondo Borsellino, spetterebbe il primato di aver sviluppato una robusta inclinazione al sentimento e alla peripezia, destinata, in un breve volger d'anni, ad influenzare gli scrittori attivi in altre zone della penisola (Cfr. N. Borsellino, *Introduzione a Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1962, vol. 1, p. XXXI). È in tale ambito che nel 1536 apparve l'*Amor Costante* di Alessandro Piccolomini, commedia precocemente segnata da una spiccata complessità romanzesca nell'intrigo e da una serietà inconsueta per il genere, ancorché abbinata al gioco del plurilinguismo e della caricatura.

processo non è immediato e spesso si fatica a seguire una linea evolutiva in grado di stringere i vari drammi appartenenti al filone, ciascuno dotato di una propria individuale tipologia di patetico e spesso supportato da specifiche esigenze o motivazioni.

La stessa analisi delle opere funzionali al discorso si rivelerebbe vastissima, annoverando, oltre agli autori più noti, molti altri scrittori, attivi in diverse zone della penisola in un arco di tempo compreso tra la metà del XVI secolo e il Seicento, ove infine la commedia 'patetica' si dissolve all'ombra di altri generi ibridi dotati di più ingente fortuna, quali la pastorale e la tragedia a lieto fine di impronta barocca¹².

Data l'impossibilità di richiamare la totalità di tali lavori, mi limiterò all'indagine delle opere qui edite, tra le più incisive ed appartenenti a distinte aree geografiche e culturali: *Il Pellegrino* di Girolamo Parabosco e *I Fidi Amanti* di Francesco Podiani.

Il Pellegrino di Girolamo Parabosco

Il Pellegrino, pubblicato a Venezia nel 1552, costituisce l'ultima e più coerente espressione di quel ciclo drammaturgico che Girolamo Parabosco (Piacenza 1524 – Venezia 1557) aveva inaugurato cinque anni prima con *Il Viluppo*¹³, e che sarà abbandonato nelle ultime due commedie, *Il Ladro* (1555) e *La Fantasca* (1557), per le quali verrà recuperata una tradizione

¹² Com'è noto, pastorale e tragedia a lieto fine, tragicommedia e melodramma sono tutti prodotti giocati sulla mistione dei caratteri che risponde alle esigenze controriformistiche dosando catarsi, evocazione della morte e lieto fine. Cfr. F. Angelini, *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, op. cit., pp. 231-236. In particolare per la differenza tra tragicommedia (esibente fin dall'inizio inclinazioni fortemente composite, sottolineate ad esempio dalla presenza di servi e buffoni) e la tragedia a lieto fine (i cui personaggi sono tutti appartenenti alle classi sociali più alte e l'unico scarto rispetto la tragedia vera e propria si registra nella rinuncia al finale luttuoso) cfr. A.M. Razzoli Roio, Introduzione a Giuseppe Artale, *Guerra tra vivi e morti. Tragedia di lieto fine*, Università degli Studi di Parma- Archivio Barocco, 1990, vol. 1, p. 7.

¹³ In realtà la prima incursione del Parabosco nel mondo della scrittura scenica era avvenuta nel 1546 con la commedia *La Notte*, che tuttavia presenta una trama ancora piuttosto labile ed episodica, molto prossima alla nascente Commedia dell'Arte, pur contenendo nell'antefatto il rapimento da parte dei turchi dello sfortunato protagonista.

comica anteriore¹⁴. Tutti i testi composti in tale spazio temporale possono essere annoverati a pieno diritto entro l'orizzonte delle commedie patetiche, poiché il risalto assunto nelle diverse vicende dalla tensione emotiva e dalla peripezia appare subito come uno degli elementi caratterizzanti, eppure solo nel dramma in oggetto, sia per la scelta del verso (vero e proprio *unicum* nella produzione comica paraboschiana), sia per la marcata letterarietà, l'elemento patetico riesce ad imporsi, offuscando gli ingredienti di tradizione comica.

Nel 1552, quando il Parabosco compone e pubblica *Il Pellegrino*, negli ambienti veneziani circolano già da qualche anno il primo ed il secondo libro delle sue *Lettere Amoroze*, la *Prima parte delle Rime*, le novelle dei *Diporti* e ben cinque commedie, ed anche la sua carriera musicale d'organista nella cappella di San Marco è ormai consolidata¹⁵. Il giovane autore, per la costruzione del dramma, sceglie di assecondare il gusto di quegli anni, avvalendosi di una spiccata mistura di elementi eterogenei: da un lato le situazioni farsesche ruotanti attorno alla figura del vecchio e del suo servo, dall'altro i lamenti, le fughe ed i travestimenti degli innamorati.

La storia celata dal titolo ruota attorno al tema amoroso, vissuto nelle sue diverse sfumature e possibilità: se per Giberto, il protagonista della *pièce*, è il tormento recato da un sentimento radicale ed assoluto, non corrisposto,

¹⁴ Si rimanda, per approfondimenti, all'introduzione da me curata per l'edizione critica di Girolamo Parabosco, *La Fantesca*, Parma, Battiati Università, 2005, pp. 11-47.

¹⁵ La vita culturale dell'autore, morto nel 1557 a soli trentatré anni, si svolge quasi interamente a Venezia, dove si era trasferito nel 1541, distinguendosi immediatamente nei salotti mondani della città in qualità di organista, ma anche di madrigalista e scrittore. Il suo esordio in ambito letterario è segnato dalla pubblicazione del *Primo Libro delle Lettere Amoroze* nel 1546, seguito, nel medesimo anno, dalla prima parte delle *Rime* e dalla commedia *La Notte*. L'intensa attività perdura negli anni seguenti, consolidando una produzione ricca e costellata di successi, non affievolita neppure dopo la nomina a primo organista della Basilica di San Marco nel 1551, ma stroncata da una morte prematura il 21 aprile 1557. La sua fama, ancora piuttosto viva nel XVII secolo, andrà spegnendosi progressivamente nel corso del Settecento. La biografia del Parabosco, legata per anni agli studi di Giuseppe Bianchini, *Girolamo Parabosco scrittore e organista del secolo XVI*, in *Miscellanea di storia veneta* edita dalla Deputazione Veneta di Storia Patria, tomo IV (1899), pp. 208-487 e di Francesco Bussi, *Umanità e arte di G. Parabosco, Madrigalista, Organista e Poligrafo (Piacenza 1524 c.- Venezia 1557)*, Edizioni del Liceo Musicale "G. Nicolini", Piacenza, 1961, è oggi arricchita dalla *Nota biografica* di Donato Pirovano e Gherardo Borgognoni in Girolamo Parabosco, *Diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno ed., 2005, pp. 34-40.

che lo porta ad esiliarsi volontariamente dalla sua terra (fingendosi morto), per poi ritornarvi dopo qualche anno e vendicarsi della crudeltà di Clitia, per Mutio (fratello della dura fanciulla, innamorato a sua volta di Lavinia, sorella dello stesso Giberto), è piuttosto la passione espressa secondo i più comuni canoni letterari, e costretta a scontrarsi con il clima di antagonismo dominante tra le due famiglie; per Clitia e Lavinia, infine, è l'ardore in grado di sbaragliare, seppur con modalità ed intenti differenti, il loro antico pudore e di spingerle a prendersi "licenze" quantomai ardite.

La fonte principale della commedia è rappresentata dalla corrispondente novella de *I Diporti* (II, 12), di cui il dramma costituisce proprio la rielaborazione scenica¹⁶, mantenendone in molti punti espressioni ed intere battute; ciò tuttavia non preclude la possibilità di rintracciare numerose altre dipendenze. Ad esempio una palese affinità si rileva nel raffronto con la novella boccacciana di Tedaldo (III, 7) che, come il nostro Pellegrino, si allontana da Firenze a causa di un amore non corrisposto e, trascorsi sette anni, incapace di liberarsi da quell'ossessivo pensiero, finisce col ritornare sui suoi passi, camuffato da viandante, per poter finalmente appurare i sentimenti della donna. Se le somiglianze con la novella del *Decameron* terminano qui, poiché Pellegrino è tutt'altro che ben disposto nei confronti di Clitia e, ritrovata innamorata di un altro giovane, progetta subito di vendicarsi, l'altra storia, quella di Mutio e Lavinia, è modellata sulla vicenda di Romeo e Giulietta, circolante grazie alle *Novelle* del Bandello (II, 9) o alla *Storia di due nobili amanti* di Luigi da Porto, ed evocata pure da altre opere teatrali del periodo¹⁷. Nella commedia paraboschiana l'astio scoppiato tra le famiglie di

¹⁶ «Giberto, disperato per la durezza d'una sua Donna, la patria abbandona, et dopo l'esilio di cinque anni, più che mai acceso, a quella, in habito di Romito, ritorna, et trovata la giovane più che mai dura, et crudele, avvelenarla tenta; et discopertosi il fatto, prigionie ne rimane; et da uno Spitiario aiutato, dalla morte campa, et poscia con grandissima sodisfazione di ciascuno, la detta giovane per moglie prende» (cfr. G. Parabosco, *I Diporti di M. Girolamo Parabosco, novamente ristampati et diligentissimamente revisti*, in Vinegia, appresso Domenico Giglio, 1558, p. 63).

¹⁷ *I Fidi Amanti* del Podiani e *La donna costante* del Borghini non sono che due dei possibili esempi. Come suggeritomi dal Prof. Gabriele Frasca, è interessante verificare la curiosa corrispondenza tra la storia del nostro Pellegrino, sulla quale aleggia il ricordo dei celebri amanti veronesi, e la finzione narrativa della novella bandelliana, ove si immagina che un capitano di ventura della compagnia di Cesare Fregoso, certo Alessandro Peregrino, abbia riferito la "pietosa istoria" accaduta a Verona, sulle orme di quanto già Luigi da Por-

appartenenza¹⁸ osteggia l'ardente amore dei due giovani, e si giunge a sfiorare il finale tragico quando Mutio assume erroneamente l'intruglio letale destinato alla sorella, perdendo i sensi davanti alla soglia dell'agognata Lavinia. Solo nell'ultima scena la catastrofe viene scongiurata grazie all'intervento dello speziale che, provvidenzialmente, aveva sventato l'omicidio consegnando a Pellegrino un potente sonnifero al posto del preteso veleno¹⁹.

Nettamente distinti dal piano più raffinato e patetico dei protagonisti, senza peraltro assumere una particolare importanza nell'economia del testo, si muovono poi i personaggi comici, desunti dall'abituale campionario di plautina memoria, già abbondantemente collaudato dai pionieri della commedia cinquecentesca come dallo stesso Parabosco, e destinato a nuova consacrazione con le maschere dei comici dell'Arte.

Nello svolgimento del dramma, fatta eccezione per le vicissitudini dell'anziano ed avaro Eugenio che, assillato dal desiderio per una cortigiana, si presta ingenuamente alle insidie del servo Finocchio e della ruffiana Honesta, il susseguirsi delle altre figure marginali, dal bravo Spavento alle cortigiane Naffissa e Lauretta, alla servetta Fiore, rimane una caleidoscopica sfilata di *topoi* obbligati, non privi di specifiche valenze ma comunque inadatti ad emergere efficacemente sulla patina lacrimevole della commedia, ed ancora distanti dal gustoso realismo che riusciranno ad incarnare ne *La Fantescà*²⁰.

to aveva ideato, facendo raccontare la sua vicenda da un arciere veronese di nome Peregrino. Le ricerche tese ad appurare l'eventuale esistenza di questo personaggio non hanno, purtroppo, ad oggi prodotto risultati degni di attenzione.

¹⁸ Nel nostro caso provocato proprio dall'improvvisa scomparsa di Giberto, di cui si supponeva l'uccisione da parte di Mutio.

¹⁹ Esattamente come ne *L'Amor costante* del Piccolomini, a riguardo del quale il Borsellino ricorda come "il tema del veleno che si scopre come liquore non mortale deriva probabilmente dalla farsa senese di Mariano Manescalco, *Pietà d'Amore* (1518) antecedente alla produzione dei Rozzi" (cfr. N. Borsellino, *Commedie del Cinquecento*, op. cit., p. 417 n.).

²⁰ Mi riferisco in modo particolare alla figura di Spavento, il bravo che personifica il soldato fanfarone e smargiasso, sul filo della lunga tradizione che dal *miles gloriosus* di Plauto approda nella maschera del Capitano nella Commedia all'improvviso: nella *pièce* in oggetto porta avanti un ruolo convenzionale, appena ravvivato da una pennellata di gergo, assolutamente estraneo all'aggressiva violenza verbale del suo 'collega' Arsenico (cfr. mia Introduzione a *La Fantescà*, op. cit., pp. 25-27).

Il tema amoroso

I veri fili conduttori della trama sono dunque l'amore e la vendetta. Per ciò che riguarda il primo, possiamo subito notare come, in questo intreccio di nobili affetti in grado di suscitare la commozione di un pubblico selezionato e sempre meno incline alla risata spicciola della commedia, non esiste neppure un vero e proprio risvolto erotico: il motivo amoroso (almeno per i personaggi dei giovani) si sviluppa soprattutto sul versante spirituale, rimanendo decisamente ancorato ai più consueti moduli petrarcheschi e neoplatonici. Fin dalla scena esordiale, infatti, il dialogo tra Mutio e il suo servo Ribecca, oltre ad assolvere la funzione canonica di introdurre alcuni dei nodi principali della vicenda (data la mancanza, consueta per l'autore, del Prologo e del relativo Argomento), ci restituisce una prima, significativa celebrazione della bellezza della donna amata, condotta secondo i canoni della *descriptio mulieris*, i cui dettagli si ancorano saldamente all'iconografia della lirica amorosa, dallo Stilnovo al Cinquecento, e alle descrizioni femminili dei poemi rinascimentali, dalle *Stanze* del Poliziano, al *Furioso* e alla *Gerusalemme Liberata*. La figura di Lavinia, nelle parole di Mutio, è quanto mai vivida: di lei ravvisiamo la pelle candida, gli occhi neri e lucenti, i capelli d'oro, l'armonia delle forme e la decenza dei comportamenti. Con tali premesse, la dedizione del giovane non può essere se non travolgente e totale.

A tale proposito inizia ad occhieggiare nel dialogo la componente trattatistica sul tema dell'Amore, discendendo da tipologie testuali solitamente estranee alla commedia²¹. L'antecedente più significativo per una tale contaminazione di generi letterari all'interno di un'opera comica è sicuramente costituito dall'*Agnella* di Carlo Turco, del resto composta nei medesimi anni²², per la quale Noemi Messori rileva una struttura novellistica voluta-

²¹ Le questioni d'amore infatti, dopo il *Filocolo* del Boccaccio, avevano goduto di ampia fortuna nel corso del XV secolo, giungendo, ad esempio, a costituire l'ossatura del romanzo *Il Peregrino* di Iacopo Caviceo (si veda al proposito l'Introduzione di Luigi Vignali a Iacopo Caviceo, *Il Peregrino*, Roma, La Fenice Edizioni, 1993, pp. XVI-XXI).

²² La redazione manoscritta di questa commedia dovrebbe risalire al 1550 e si ha notizia di una prima pubblicazione nel 1558, non giunta però fino a noi. L'edizione critica, curata da N. Messori e contenuta nel volume *Commedie bresciane del '500. Il teatro lombardo sotto la Repubblica Veneta*, Bergamo, Monumenta Longobardica, 1978, si basa sull'unica edizione attualmente esistente, che risale al 1585.

mente ignara della tradizione comica italiana, proponendosi di “intrattenere e far divertire il pubblico scelto con dei ragionamenti d’amore”²³, avvicinando in tal modo il dramma piuttosto alle commedie nordiche.

Nel caso dell’opera paraboschiana è sicuramente eccessivo parlare di “commedia cortese” o di una diversa tipologia di *vis comica*²⁴ a cui l’autore avrebbe risposto, non solo alla luce degli evidenti legami con la cultura veneta (siano essi semplici spunti ai quali il Parabosco non sembra disposto a rinunciare, o espressioni linguistiche innegabilmente radicate nel territorio veneziano) ma soprattutto perché non si giunge ad una trattazione analitica dell’argomento amoroso. L’autore piacentino si limita a ricordare la potenza e gli effetti dell’Amore ed il ruolo della bellezza, mediatrice tra l’uomo e il Cielo (I, 1), ai quali si aggiungeranno il tema dell’ingratitude (II, 6), quello della beatitudine del perfetto amante (III, 3) e, in conclusione dell’opera, il piacere e l’invidia in amore (V, 1), senza arrivare mai ad estese discussioni su tali assunti.

Del resto il Parabosco aveva già forgiato “un ricettario d’amore” entro cui miscelare “tutte le diverse gradazioni del sentimento”²⁵ realizzando i primi due libri delle *Lettere Amoroze*²⁶, ai quali sarebbero presto seguiti il terzo ed il quarto²⁷. Nella realizzazione di questo vasto *corpus* di epistole, generalmente fittizie, attingendo da numerose fonti spazianti dalla trattatistica alla lirica²⁸, il Parabosco aveva esposto i medesimi aspetti, anticipando di

²³ Il ridotto interesse dell’opera verso i più sfruttati motivi plautini-terenziani e la sperimentazione comica del primo Cinquecento, pone la fisionomia di questa commedia semmai in stretta affinità con “i gusti cortesi” dei “ristretti circoli letterari che si formavano intorno a corti quali Urbino, a mecenati come ad Asolo, ad accademie come a Siena” che analogamente respingevano “temi, spunti, o espressioni linguistiche appartenenti all’humus locale” e si caratterizzavano strutturalmente per un andamento più vicino ad un testo narrativo che ad un’opera drammatica (cfr. N. Messori, op. cit., pp. 230-236).

²⁴ Ivi, p. 229.

²⁵ Cfr. G. Bianchini, *Girolamo Parabosco. Scrittore e organista del secolo XVI*, op. cit., p. 421.

²⁶ Editi rispettivamente nel 1545 e 1548.

²⁷ Il *Terzo libro delle Lettere amoroze* sarà pubblicato nel 1553, il *Quarto libro* l’anno successivo.

²⁸ Guido Sassi e Daniela Dragoni menzionano il *Convito* e il *Fedro* di Platone, il *De Amore* di Andrea Cappellano, *Sopra lo Amore* del Ficino, la *Deifira* di Leon Battista Alberti, gli *Asolani* del Bembo, *Il Cortegiano* del Castiglione, il *Dialogo d’Amore* dello Speroni, oltre alla lirica stilnovista, l’immane Petrarca, Dante delle *Rime*, e numerosi lirici del Quattro-Cinquecento. Mi attengo agli studi di Sassi e Dragoni anche per le tematiche delle *Lettere*

pochi anni i concetti qui introdotti dal giovane Mutio. Anche nelle lettere infatti si apprende l'importanza della vista durante l'innamoramento²⁹ ed il conseguente piacere provato dall'amante quando può ammirare l'oggetto del suo sentimento³⁰, la nobilitazione spirituale operata sull'uomo dall'amore³¹, la correlazione tra bellezza fisica ed integrità morale³². Inoltre, data la corrispondenza tematica, non si può non riscontrare pure una certa affinità stilistica, direttamente responsabile dell'innalzamento del genere comico.

Colpisce ne *Il Pellegrino*, e contribuisce ad isolarlo dal *corpus* delle altre commedie dell'autore, non tanto la dimensione elegiaca delle parole di Mutio, quanto quella tragica permeante i dialoghi di Giberto. Già dalla seconda scena del primo atto, egli si presenta come un personaggio palesemente 'eroico' poiché, spossato dall'instinguibile ardore per la crudele Clitia, rievocando i "tanti travagli, e tanti affanni / in mille parti sostenuti e sofferti" durante gli anni di volontario e doloroso esilio causato da Amore, chiarisce immediatamente il saldo proposito ormai intrapreso: quello di uccidersi stoicamente davanti alla giovane se, ancora una volta, ella lo respingerà. L'arrivo di Fiore, la serva di Clitia, mette in moto il vero congegno della vicenda: attraverso di lei Pellegrino apprende come l'amata, a dispetto della consueta ritrosia, si sia innamorata di un altro giovane e quanto sia desiderosa di avere una profezia sull'avvenire; la frustrazione e la collera esplodono non appena il protagonista torna ad essere solo e caratterizzano il suo lungo monologo dove, accanto agli accenni topici della "cruda sorte" e della passione che incredibilmente continua ad ardere, si staglia una copiosa

Amorose, rinviando ad essi per indicazioni più complete (cfr. *Il Primo Libro delle Lettere Amoroze* di Girolamo Parabosco, tesi di laurea di Guido Sassi, Università degli Studi di Parma, a.a. 1999-2000, relatore: Prof.ssa A. M. Razzoli Roio; *Il Secondo e il Terzo Libro delle Lettere Amoroze* di Girolamo Parabosco, tesi di laurea di Daniela Dragoni, Università degli Studi di Parma, a.a. 2001-2002, relatore: Prof.ssa A. M. Razzoli Roio).

²⁹ Cfr. ad esempio Parabosco, *Secondo Libro*, XI, XVI, XVII, XX, XXIV...; *Terzo Libro*, I, IX, XXIII...

³⁰ Parabosco, *Secondo Libro*, XXXV; *Terzo Libro*, VIII, IX. Tema collegato a questo aspetto è quello della costante presenza dell'immagine dell'amata nel cuore dell'amante (*Secondo Libro*, XX; *Terzo Libro*, XIII), qui ribadita da Pellegrino, incapace di cancellare il ricordo di Clitia a dispetto della lontananza.

³¹ Ad esempio *Terzo Libro*, XII.

³² *Secondo Libro*, I, X, XVIII, XX...; *Terzo Libro*, V, IX, XII...

aggettivazione imperniata sulla “ferezza” della donna³³ e sull’ingratitude amorosa: Clitia è definita *dura e proterva* (v. 224), *ingrata donna* (v. 228), *ingrata, crudel, fera* (v. 242), e ancora *crudele* (v. 255), a sottolinearne l’atteggiamento del tutto difforme dalla *fin’amors* di tradizione cortese e provenzale, tornato di gran voga nel Rinascimento attraverso il neoplatonismo ed i precetti dei trattatisti. Il sentimento lacrimevole, in Pellegrino, è sostituito dalla pulsione perversa dell’odio e della vendetta, che tiene a bada remore ed incertezze, e spinge il protagonista a compiere la sua missione con l’ausilio di un giusto sdegno³⁴ (v. 737). Non siamo dunque distanti dalla dimensione propriamente tragica, in cui (prendendo a prestito le parole usate da Spera per descrivere Tullia) il personaggio vinto “sfoga a parole la rabbia” e “non recede dal desiderio di vendetta”, in quanto Pellegrino, seppur “sconfitto sul piano degli eventi, si dichiara pronto a immolarsi come testimone di un’idea e quindi a ergersi quale esempio di fronte alla propria comunità”³⁵.

L’autore, smalzato artefice dei meccanismi narrativi, interrompe a questo punto il *pathos* della vicenda trasportando gli astanti nell’altra dimensione del suo dramma, presentando il tema amoroso da ben diverse angolazioni. Cupido infatti, mentre si occupa degli aristocratici sentimenti di Mutio e Giberto, pare volersi sollazzare governando il vecchio avvocato Eugenio, ormai esposto al pubblico ludibrio a causa delle sue tardive pazzie e, non pago, intralcia la ‘professione’ di Lauretta, infatuata di giovani pretendenti e perciò sprezzante i sostanziosi introiti dei clienti più attempati, fomentando rimbrotti e ammonimenti da parte della vecchia collega Naffissa³⁶.

³³ La “ferezza” è per di più il tema conduttore di molte tragedie, come la *Tullia* del Martelli (per cui si rimanda all’Introduzione di Francesco Spera a Ludovico Martelli, *Tullia*, Torino, Edizioni Res, 1998, p. XVII).

³⁴ Ricordiamo che, senza giungere alla caccia infernale della novella decameroniana di Nastagio (Boccaccio, *Decameron*, V, 8) e relative fonti (dalle prediche di Jacopo Passavanti, al XIII canto dell’*Inferno* di Dante, allo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais) la giusta punizione per l’eccessiva crudeltà della donna nei confronti di chi la ama e serve fedelmente è presente anche nella trattatistica amorosa (ad es. Ficino, *Sopra lo Amore*, VI, 10). Già nelle *Lettere Amoroze* il Parabosco aveva trattato la questione dell’infelicità causata da un amore non corrisposto e la successiva possibilità di vendetta contro l’amata crudele (*Primo Libro*, XII e LXVII; *Secondo Libro*, XXXIII, XXXIV, XLIII; *Terzo Libro*, VIII).

³⁵ F. Spera, introduzione a Ludovico Martelli, *Tullia*, op. cit., p. XXIV.

³⁶ Secondo il motivo della ‘lezione’ tra la cortigiana e la figlia, magistralmente portato alla ribalta nella nostra letteratura dai *Ragionamenti* dell’Aretino ma, in generale, ricorrente

Il monologo del vecchio giurista dovrebbe proporre al pubblico una figura ormai nota, un *locus communis* precocemente stigmatizzato dal genere comico: il vecchio incauto ed avaro, innamorato di una prostituta e prestante facilmente il fianco ad una serie di beffe e raggiri da parte del servo scaltro. La sua apparizione contiene tuttavia elementi particolari, a partire dal linguaggio debitore del generale innalzamento stilistico di cui la commedia è pervasa, accogliendo palpabili atmosfere petrarchesche. In questa scena Eugenio pare quasi presentarsi come un personaggio per certi aspetti tragico, completamente soggiogato da un sentimento tirannico che lo manovra a dispetto della sua età ormai tarda e della professione esercitata; egli è perfettamente conscio del suo comportamento inopportuno ma Amore gli preclude ogni possibilità di riscatto. Nelle scene successive il giurista sarà riassorbito entro una caratterizzazione più tipica, sottolineata dalle rimozioni mosse al servo Finocchio per le spese esose e, soprattutto dalla lunga 'tirata' di gustoso sapore parodico, indirizzata non alla 'Diva' nascosta dietro le imposte, ma alla sua gatta: resta comunque interessante quel primo spiraglio verso una connotazione differente per il personaggio del vecchio, a quest'altezza cronologica decisamente inconsueta.

Con il ritorno alla ribalta del protagonista Giberto, giungiamo finalmente ad uno dei dialoghi più paradigmatici: quello dell'incontro con l'oggetto dei suoi tormenti (II, 6)³⁷. La scena è inizialmente alquanto lenta, scandita

nella letteratura burlesca e nelle commedie coeve (cfr. ad es. N. Secchi, *Gl'inganni*, II, 3; IV, 8 e, al proposito, A.M. Cabrini, *Il teatro di Niccolò Secchi*, op. cit., pp. 380-381; cfr. inoltre Fernando de Rojas, *La Celestina*, VII, 2).

³⁷ Il colloquio si presenta affine, per certi aspetti, a quello equivalente (posto quasi nella medesima posizione) de *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli (II, 7) nel quale Lucrezio e Drusilla si scambiano un linguaggio tipicamente cortese, intriso di *animi nobili e benignità*. Un'ulteriore consonanza si ritroverà poco più avanti quando Pellegrino rivolge un duro monito agli uomini troppo fiduciosi della costanza femminile, analogamente a quanto fatto dalla giovane Pellegrina, indotta a scorgere in Lucrezio un ideatore di loschi inganni (IV, 1): tra i vari lamenti della fanciulla si configura in particolare proprio l'esortazione, in questo caso rivolta alle donne, incapaci di diffidare dei pianti e giuramenti fasulli esibiti dagli innamorati. A differenza del personaggio del commediografo piacentino tuttavia l'eroina del Bargagli non reclamerà rivincite e si contenterà di invocare per sé la morte, ponendo fine ai propri tormenti; del resto, in pieno clima controriformistico, occorre ormai un'infinita cautela nel manipolare il tema della vendetta, decisamente poco conforme allo spirito cristiano.

dalle lunghe battute dei due protagonisti, nelle quali trapela subito una sorta di sdoppiamento d'intenti. Clitia si rivolge al forestiero con un linguaggio tipico della tradizione cortese, attraverso una vera e propria *captatio benevolentie* in cui, non a caso, spicca il termine *pietà* seguito, in chiusura del verso, dal punto cardine del suo discorso: l'essere stata *incauta*. In altre parole, è come se la giovane non solo chiedesse indulgenza per il proprio comportamento, ma lo facesse alla luce della sua natura nobile e raffinata, caduta vittima del sentimento amoroso che l'ha gettata in perdizione, spronandola a prendersi licenze inopportune e a deporre l'abituale onestà. La risposta di Pellegrino è dapprima contenuta, modulata in lunghi periodi costellati di parallelismi e bisticci di parole³⁸, nei quali riprende in modo quasi speculare i termini usati dall'interlocutrice (*fiamma, scusa, prova*³⁹) per stigmatizzarne l'atteggiamento in realtà anticortese e in netto contrasto con l'immagine di fragilità comunicata. L'accusa rivolta alla giovane è la peggiore per una donna che si proclama innamorata: Clitia è rea di essere *ingrata* ed incapace di *pietate*, e perciò destinata ad imminenti castighi.

Il tema dell'ingratitude viene, da questo istante, assunto a vero e proprio *leitmotiv* per il resto del dialogo e traccia un solco netto tra la fanciulla, condannata per contrappasso ad adorare un amante irricoscente invocando inutilmente pietà, e Giberto, stanco di sterili lamenti e quanto mai determinato a farsi rendere le lacrime ed i sospiri versati. I modi garbati e cerimoniosi, nel frattempo, vengono gradualmente deposti lasciando spazio alla disperazione della giovane (smaniosa di ottenere un poco di quella polvere miracolosa che dovrebbe porre fine alle sue tribolazioni) e, soprattutto, all'impazienza di Pellegrino, che irrompe con tutto il suo sdegno, togliendo quasi alla rivale la possibilità di interloquire⁴⁰. Tutto questo secondo momento è dunque assorbito dalla lunga tirata contro l'ingratitude delle donne, chiaramente debitrice verso il noto episodio del canto XXXIV del *Furioso*. Il personaggio di Giberto, ancora una volta, si palesa in tutta la sua dimensione tragica: in attesa di ferire corporalmente Clitia ed il suo amato

³⁸ Si vedano, ad esempio, le riprese insistenti di uno stesso termine in *faranno-faralla* (vv. 770-771); *porto-portato-portar* (v. 776 e 778) e il bisticcio *emanda-amando* (822).

³⁹ Così come, più avanti, *cortese* (v. 787 e v. 794), *premiar* (v. 811) – *premio* (v. 812).

⁴⁰ Le battute di Clitia si riducono quantitativamente, arrivando a coprire anche un solo verso (es. v. 824).

con la mistura letale, egli vibra l'arma della parola, con un tono sempre più impetuoso e frenetico, sottolineato dai frequenti *enjambement*, culminante nella domanda dei vv. 875-888. L'immutabile ritrosia della fanciulla spinge il giovane ad interrompere bruscamente il discorso per correre, come progettato, verso l'attuazione della vendetta, non prima però di aver sfogato in solitudine l'amarezza accumulata. Lo ritroveremo sul finale del quarto atto, impegnato a zittire il rimorso interno per l'azione compiuta, ed infine nell'ottava scena del quinto atto, dove finalmente depone la falsa identità e si proclama con fierezza autore del delitto, giusto in tempo per scoprire la verità e potersi così riconciliare con la famiglia.

Lingua e stile

Come già precisato nell'Introduzione a *La Fantasca* da me curata⁴¹, il Parabosco sceglie di adottare, nella sua unica commedia versificata, un metro libero composto in prevalenza da endecasillabi (con l'aggiunta di tre settenari, due dei quali volti a riprendere un proverbio ai vv. 353-54); proprio l'utilizzo del verso pare sottolineare la letterarietà che pervade in generale la *pièce*. In tal modo, pure nelle situazioni più colloquiali, malgrado l'utilizzo di frequenti *enjambement*, non si riscontra alcuna volontà di riprodurre la naturalezza del parlato, che viene anzi accuratamente elusa grazie alle espressioni cristallizzate, costellate di inversioni e dittologie, distribuite tra tutti i personaggi ben oltre lo stretto retaggio degli innamorati. A questi ultimi e, in particolare al protagonista, spetta sicuramente il primato nell'impiego di lunghi monologhi alla maniera tragica, con invocazione alla morte ed amplificazioni retoriche, quantitativamente sviluppate in un buon numero di versi e qualitativamente attente a raggiungere lo stile grave della tragedia, ricorrendo alle fonti poetiche più auliche a disposizione, Petrarca *in primis*.

Per quanto riguarda il registro linguistico della commedia esso è, come nel resto della produzione drammaturgica paraboschiana, essenzialmente una lingua di *koinè* settentrionale entro cui sono accolti moduli letterari toscani e componenti popolari e gergali, utilizzate come elementi di caratterizzazione di determinati personaggi. A differenza delle altre opere drammatiche

⁴¹ Cfr. G. Parabosco, *La Fantasca*, Parma, Batti, 2005, p. 18.

tuttavia, i fattori estranei alla lingua letteraria non solo sono molto meno accentuati, ma sono generalmente localizzabili nell'uso linguistico dei personaggi appartenenti alle classi sociali inferiori. La motivazione, com'è facile comprendere, va cercata nell'influsso operato sui dialoghi dalla lirica e dalla trattatistica che, grazie ai precetti del Bembo e alle correzioni dei tipografi, lasciavano ormai scarso spazio all'eccentricità.

Sul versante fonetico, e precisamente sul piano del vocalismo, la nota oscillazione tra monottonghi e dittonghi *ie/e*, *uo/o* in posizione tonica è tutt'altro che regolarizzata⁴². Prevale l'anafonesi in *punto* e *punti*, *lingua*, *dunque* e *adunque*, anche se non manca *fameglio*.

Settentrionale è pure la conservazione della *e* in protonia (*reuscire*) cui fanno però riscontro le chiusure in *i* in *dinar* e *ricitar*; di influenza veneziana o genericamente settentrionale sia la *i* di *intrar* e *intramo*, che l'esito *di-* (contro il toscano *do-*) in *dimanda* (*dimandarvi*, *dimandiate*, *dimandi* ma *domandate* v. 1187).

Per ciò che concerne il consonantismo si registra naturalmente l'alternanza tra consonanti intervocaliche scempie e geminate, con i relativi fenomeni di ipercorrezione (*labri*, *derata*, *avocato*, *ubidir*,... contro *creppo*, *palazzzi*, *proffumi*...). Ipercorretto è altresì il mantenimento della sorda in *scuto*, accanto all'esito anche veneziano di *secreti* (e *secretamente*) e al cultismo *loco*.

Costituisce un problema grafico oltre che fonetico la presenza dell'affricata dentale sorda⁴³ al posto dell'affricata palatale⁴⁴ del toscano in *calzj*, mentre l'influenza del pavano è più riconoscibile nel suffisso dispiegativo *-azzò* (ad es. *volgazzò*, *animalazzò*)⁴⁵.

⁴² Troviamo infatti *fera* v. 242 ma anche *fiera* vv. 819, 1806; *foco* vv. 359, 793 e *fuoco* vv. 90, 94, 163, 234; *moia* v. 390 e *muoia* v. 1540. Decisamente predominante la forma non dittongata nel caso di *prova* v. 209, 751, 772, 1567, 1836 (contro l'unica occorrenza di *pruova* v. 273), come in quello di *vòi* vv. 48, 441, 639, 661, 684, 1204, 1309, 1375, 1579 (*vuoi* v. 360), cui tuttavia si contrappone *vuol* vv. 637, 691, 1709 o *vuole* vv. 145, 185, 251, 401, 580 (*vòl* solo al v. 1585). Compare unicamente dittongato *prieghi* vv. 374, 830 mentre sono sempre privi del dittongo *còce* v. 1729; *mover* v. 38 e *moversi* v. 582; *nova* vv. 142, 160, 1091, 1439, 1550, 1754 e *nove* v. 101; *sète*, vv. 390, 400, 428, 721, 1333, 1595; *tòi* vv. 971, 993, 1018.

⁴³ Altrove resa graficamente da *ti* come nei casi di *gratia*, *disgratia*, *ringratio*, *Galitia*, *Clitia*, *spetiale*, *giustitia*, *mercantia*, *incostantia*...

⁴⁴ Per la quale, come per *La Fantesca*, compare la grafia di probabile derivazione toscana in *basciole* (lett. dedicatoria), *bascio* (v. 1069), *basciami* (1218).

⁴⁵ A se stante, com'è noto, *impazzò* di origine provenzale (Cfr. *DELI*, da *empachar*).

Estraneo al fiorentino letterario è pure il mantenimento di *-ar-* atono in *hostaria*, *maraviglia*, *mattarazzo* e sono riconoscibili quali forme genericamente settentrionali *giaccio* (ghiaccio), *simia*, *guanza*, *crudei*, *smenticato*, *dananzj*,...

Lessicalmente è probabile l'influenza dialettale in *formento*, più incerta invece nel caso di *stropiata*, appartenente anche alla tradizione letteraria.

Morfologicamente permangono forme anomale quali *dui*, *traditora*, *labri*, come una certa alternanza tra voci apocopate e i rispettivi cultismi (es. *mercè* / *mercedè*).

Il verbo stesso presenta una discreta quantità di forme quali *potressimo* (potremmo), *avesti* (aveste), *devresti* (dovreste), *maneggiarete*, *mandarò*, *andarai*, *parlarai*, *disse* (dissi), *intramo* (entriamo), *concludi* (concluda, con l'uscita in *-i* al congiuntivo presente di un verbo di II coniugazione rifatto analogicamente sui verbi di I), *sii* (sia tu), *fusse* (in cui convergono fiorentino quattrocentesco e influsso settentrionale).

La vera e propria caratterizzazione dei personaggi popolari è tuttavia affidata all'uso cospicuo, caro al Parabosco e in generale alla tradizione comica, di frasi proverbiali e paragoni popolari. Il catalogo è piuttosto ampio e l'autore passa con disinvoltura dai più inconsueti (*l'amor non s'ha caro* / *Col qual si fa lo Avaro*; *essere peggio che il fien bagnato*; *essere come dente e gengiva*; *occhi di civetta*...) a quelli ormai consolidati (*un fior solo non fa Primavera*; *odorare di latte*; *partir col naso in mano*; *portare polli*; *empire il fuso*; *giocar di borsa*...), focalizzando l'attenzione soprattutto sulle locuzioni mutuata dalla letteratura di stampo burlesco, a cominciare dal *Morgante* (*aver sul calendario*; *voler la berta*; *non stimare un fico*, ...).

Da segnalare invece una riduzione, rispetto alle altre commedie del piacentino, nella menzione di luoghi veneziani (qui condensati nell'accenno a S. Marta, S. Apostolo e S. Trovaso, e nei nomi delle osterie) e nell'utilizzo del gergo furfantesco, invece esuberante ne *La Fantasca*⁴⁶. Il furbesco entra nel dramma in oggetto attraverso un paio di pennellate rapidissime, facilmente assorbite nella compagine dell'opera, limitate quasi sempre alla figura del bravo (che le sfoggia nelle scene quinta e nona del quarto atto); sono oltretutto vocaboli non estranei alla letteratura e ampiamente attestati nei repertori gergali, trattandosi dei *lampanti* (denari), *trucca* (scappa, corri) e

⁴⁶ Cfr. G. Parabosco, *La Fantasca*, op. cit., pp. 39-40.

calcosa (strada), ai quali va aggiunto *fila* (ha paura), esibito però dal servo Finocchio⁴⁷.

Del resto anche questi aspetti denunciano chiaramente la volontà da parte del nostro autore di comporre una commedia nuova, in grado di distinguersi tematicamente e stilisticamente dalla tradizione del genere, compiacendo in tal modo un pubblico raffinato ed esigente, ormai orientato verso una drammaturgia ibrida.

I Fidi Amanti di Francesco Podiani

Incentrata sul tema della fedeltà d'amore, così caro alla letteratura del secondo Cinquecento da figurare in numerose titolature di poemi e di opere teatrali⁴⁸, la commedia *I Fidi Amanti* rappresenta probabilmente il debutto del Podiani sul fronte delle opere sceniche⁴⁹.

Composto forse qualche anno prima, il testo venne pubblicato nel 1599 grazie all'interessamento dell'amico Orazio Perinelli, mentre il suo schivo

⁴⁷ Per approfondimenti di carattere teorico inerenti al furbantesco si rimanda ad A. Prati, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1978 (nuova edizione accresciuta rispetto la prima del 1940), e alle indagini linguistiche dell'Agno (A proposito del «Nuovo Modo de intendere la lingua zerga», "GSLI", 135, 1958, pp. 370-391; *Un saggio di furbesco del Cinquecento*, "SFI", 17, 1959, pp. 221-237; *Ancora per la conoscenza del furbesco antico*, "SFI", 18, 1960, pp. 79-100; *Tre studi quattrocenteschi*, "SFI", 20, 1962, pp. 75-98; *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani, Franca Magnani, Domizia Trolli, Bologna, Clueb, 2000).

⁴⁸ Basti pensare al poema di Curtio Gonzaga, *Il Fidamante*, Mantova, 1582 (edizione critica a cura di E. Varini e I. Rocchi con Prefazione di A. M. Razzoli Roio, Roma, Verso l'Arte, 2000), o a commedie quali: Alessandro Piccolomini, *L'Amor costante*, Venezia, 1536; Raffaello Borghini, *La donna costante*, Firenze, 1578; Luigi Pasqualigo, *Il Fedele*, Venezia, 1576; Tomaso Canati, *L'amor fedele*, Vicenza, 1608; o, ancora, al *Pastor Fido* del Guarini, Venezia, 1590.

⁴⁹ Questo per ciò che concerne le opere di sicura attribuzione giunte sino a noi, poiché pare che già nel 1582 il giovane Francesco avesse composto una commedia, *La catena*, rappresentata a casa di Guido della Corgna; tuttavia non solo del testo non esiste più traccia ma Ariodante Fabretti nelle *Cronache della città di Perugia* lo attribuisce a Mario Podiani (cfr. Francesco Ugolini, *Il perugino Mario Podiani e la sua commedia «I Megliacci»*, Perugia, Presso l'Istituto di Filologia Romanza, 1974, pp. 110-111).

autore solo successivamente si sarebbe dedicato alla stesura di altre due commedie, *Gli schiavi d'amore* (1606) e *Malia d'Amore* (1618).

Francesco Podiani, nipote del ben più famoso e irruento Mario⁵⁰, era nato a Perugia nel 1551.

La sua vita, appartata, probabilmente circoscritta entro la città natale, non offre spazio a molte informazioni biografiche⁵¹ e la difficoltà di reperirne corrisponde, del resto, alla scarsezza di componimenti pervenutici: le sole opere certe sono proprio le tre commedie e anch'esse, a dispetto del successo riscosso durante le loro rappresentazioni, sono attualmente cadute in totale oblio.

La commedia esordiale dimostra di essere perfettamente consonante al gusto affermatosi in quei decenni in ambito comico e destinato, di lì a poco, a trovare la sua espressione più esauriente nella pastorale e nella teoria tragicomica del Guarini. Come nelle opere del conterraneo Sforza Oddi, anche *I Fidi Amanti*, nello spazio degli ormai canonici cinque atti e nel rispetto delle unità aristoteliche, amalgamano “elementi tratti propriamente dal repertorio buffonesco dei pedanti, degli spacconi, dei servi e delle ruffiane, con elementi di ispirazione romanzesca e patetica che mettono in primo piano la moralità dei sentimenti e degli affetti”⁵².

Il giovane Erminio Salidori, secondo il racconto personalmente rivolto all'amico e servitore Valerio in apertura dell'opera, è nato da una famiglia

⁵⁰ Mario Podiani, autore della commedia *I Megliacci* (1530), fu protagonista della cosiddetta ‘Guerra del Sale’, l'aspra contesa scoppiata tra Paolo III Farnese e la città di Perugia (di cui Mario era cancelliere), attorno a un nuovo balzello sul sale, tra il 1539-1540; essa costò al Podiani l'esilio dalla città natale.

⁵¹ Figlio primogenito di Giovan Paolo Podiani, fratello di Mario, seguendo l'esempio paterno entrò a far parte dell'Accademia degli Insensati (Accademia perugina, risalente com'è noto al 1546 o '61, e comunque già estinta nel 1725. Di essa mi pare interessante ricordare il motto scelto dagli affiliati: “Vel cum pondere”, accompagnato dall'impresa raffigurante uno stormo di gru volanti sopra il mare, aventi ciascuna un sasso legato alla zampa, a sottolineare la volontà di ergersi nella contemplazione delle cose celesti nonostante il peso dei desideri terreni: cfr. Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1926-30, vol. III). Si sposò poi con una non meglio precisata Piccarda e ricoprì diversi uffici, da Direttore del Comune a Savio preposto allo studio. Morì a Perugia il 21 gennaio 1621.

⁵² Cfr. F. Tateo, *La letteratura della Controriforma*, in AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1996 (edizione 2005), vol. IX, p. 156.

nobile ma povera e, dopo essere rimasto precocemente orfano di entrambi i genitori, capitando a Genova si innamora perdutamente di Olinda. Trovandosi ricambiato, decide di domandarne la mano al padre, dal quale però sarà respinto a causa delle sue origini forestiere; nel frattempo Erminio, avendo trasgredito alle leggi genovesi per aver duellato contro un nobile, viene condannato dapprima a morte, poi viene legato su di una barchetta ed abbandonato in balia delle onde. Alla sventurata Olinda, per scampare alle nozze orchestrate dal padre, non resta che fuggire dalla città e tentare il suicidio in mare, sventato provvidenzialmente dal fido servo Valerio che decide di approdare a Salerno per rispedire la fanciulla alla famiglia. Proprio alla corte salernitana i due sfortunati amanti finiscono per incontrarsi, poiché anche Erminio era lì approdato ed era stato accolto dal Principe, divenendone in poco tempo un uomo di fiducia.

Se le avversità dell'antefatto sembrano finalmente appianate, una nuova preoccupazione si profila all'orizzonte ed allunga la sua ombra sulle sorti della coppia: il Principe in persona si invaghisce di Olinda, ed Erminio inizia ad essere tormentato da atroci dubbi sui sentimenti che lo legano alla promessa sposa ma, al contempo, anche al suo signore attraverso un vincolo di riconoscenza e lealtà. Concordi nel celare il loro segreto, i due giovani si trovano in tal modo impigliati entro una rete di complicati rapporti, ordita dai numerosi personaggi secondari, a partire dalla cortigiana Almira che, in parte allettata dallo stesso Erminio, non sa rassegnarsi a perderlo e proclama vendetta, o dal cortigiano Lelio, infatuato di Olinda al punto di progettare il rapimento. Nella fabula già piuttosto intricata si inseriscono inoltre i raggiri del servo Farina, le velleità amorose del procuratore Pancratio e le grullerie del suo cliente Sambuco. L'azione sembra precipitare sotto i colpi di diversi accidenti, culminanti nell'arresto di Erminio, e solo l'arrivo inaspettato di Alidoro (il padre di Olinda) permetterà all'irato Principe di apprendere la verità; mosso a compassione, egli consentirà finalmente alle nozze dei protagonisti.

Nonostante la trama offra non pochi episodi faceti, edificati sugli stilemi più frequenti del genere comico (le beffe e gli equivoci verbali) ciò che caratterizza *I Fidi Amanti* è dunque la vena avventurosa e patetica insinuatasi nell'intrigo, sorretta da un tono grave e denso di echi letterari. Archiviati i

più abituali pretesti romanzeschi, di cui gli antefatti di numerose commedie rinascimentali erano affollati, l'autore dilata il *pathos* moltiplicando le situazioni e gli intrighi, sogguardando, come molti suoi colleghi, a “fonti nuove e vive, meno consuete dall'uso scenico tradizionale”⁵³. Per plasmare la sua opera il Podiani attinge a piene mani dai repertori più svariati: dalla novellistica, ai cantari, da commedie e tragedie, ai poemi dell'Ariosto e del Tasso. In generale non è comunque agevole riuscire ad accertare la fonte precisa di ogni motivo, data la vasta diffusione delle tematiche nelle opere teatrali coeve, molto spesso di difficile datazione a causa di una circolazione scenica o manoscritta che precede la pubblicazione vera e propria, e tutte dunque reciprocamente contaminate.

Ciò premesso, possiamo sicuramente parlare di una stretta familiarità con la seconda novella della quinta giornata del *Decameron*, costituente per la commedia in oggetto l'antecedente più significativo, a partire dall'intreccio romanzesco, dominato dalla forza di Amore che sa tener testa alle avversità della fortuna e alle insidie umane. Così, come nella vicenda di Martuccio e Gostanza, analogamente ostacolati dalla disuguaglianza economica, i protagonisti de *I Fidi Amanti* troveranno nella frenetica successione degli avvenimenti un sostegno determinante per la legittimazione del loro affetto. Il Podiani opera tuttavia un capovolgimento della novella del certaldese e, prolungandone gli accidenti, pone nella barchetta priva di vele o timone, non l'eroica fanciulla ma Erminio, reo, come abbiamo anticipato, di aver combattuto in duello contro un nobile e di averlo ferito. Sarà poi la tenacia stessa del sentimento amoroso a spingere Olinda, novella Gostanza, a cercare la morte tra le onde per seguire la cattiva sorte dell'adorato che crede perduto⁵⁴.

Sulla fonte boccacciana il Podiani ha in realtà innestato degli elementi eterogenei, cominciando dagli influssi appartenenti ad una tradizione novellistica più recente, che dovevano risultare ben più accattivanti e quindi congeniali al pubblico del tempo. Dalla storia di Romeo e Giulietta, ad esem-

⁵³ Cfr. G. Ferroni, *Edonismo e moralismo cortigiano nelle commedie del Borghini*, op. cit., p. 259.

⁵⁴ Un'eroina paraboschiana, la Cornelia del *Viluppo*, respinta da Valerio, aveva invece finto di essere annegata per poter poi travestirsi da maschio e, sotto la nuova identità di Brunetto, porsi al servizio dell'amato (cfr. Parabosco, *Il Viluppo*, atto 1, scena 7).

pio, sia essa tratta dalle *Novelle* del Bandello (II, 9) o dalle fonti della stessa⁵⁵, il nostro autore ricava i *leitmotiv* dell'esilio del protagonista accusato di aver ucciso (nel nostro caso, come abbiamo detto, solo ferito) un suo concittadino, e le nuove nozze a cui i genitori vorrebbero piegare la fanciulla. Allo stesso modo, nel corso della commedia, il ricordo degli amanti resi celebri da Shakespeare riaffiora nell'episodio della "morte apparente" di Olinde, accasciata al suolo priva di sensi per la dolorosa sorpresa di essere fuggita con l'amante sbagliato, e lungamente pianta da Erminio.

Il tribolato passato del protagonista invece può procedere da memorie anteriori, addirittura dalle avventure di Giuseppe narrate nella Bibbia⁵⁶: Erminio possiede saggezza e capacità sufficienti a consentirgli di acquisire in breve tempo un posto importante a corte, come era accaduto all'eroe ebraico che, dopo essere stato venduto dai fratelli invidiosi, schiavizzato ed incarcerato, giunge ad essere vicerè d'Egitto. L'abbandono nelle acque, infine, è rintracciabile sia in un altro episodio biblico, quello di Mosè⁵⁷, sia nel cantare de *La leggenda di Vergogna*⁵⁸, come nel romanzo cavalleresco dell'*Amadis de Gaula*⁵⁹, e in numerosi poemi, dall'*Eneide*⁶⁰, all'*Innamoramento*

⁵⁵ Il Bandello a sua volta, com'è noto, l'aveva mutuata dalla *Storia di due nobili amanti* del vicentino Luigi da Porto, ma fonti ancora anteriori possono essere rintracciate nella *Novella di Vannino e Montanina* di Gentile Sermini e in quella di *Mariotto e Giannozza* di Masuccio. Per approfondimenti a riguardo si rimanda a Letterio Di Francia, *Novellistica*, Milano, Valardi, 1925, vol. II, p. 44.

⁵⁶ Bibbia, *Genesi*, 37-50, in particolare 41.

⁵⁷ Bibbia, *Esodo*, 2, 2-10.

⁵⁸ Cfr. *Cantari novellistici dal Trecento al Cinquecento*, a cura di E. Benucci R. Manetti F. Zabagli, Roma, Salerno, 2002, p. 217: "la novella narra, in 92 ottave suddivise in due cantari, di un ricco barone di Aragona che, rimasto vedovo, seduce sotto l'influsso del demonio la figlia rendendola madre di un figlio maschio, battezzato con l'eloquente nome di Vergogna (...). Per liberarsi della scomoda presenza, i due protagonisti, dopo aver adagiato il fanciullo in una navicella ed avergli legato al collo la scritta denunziante il nome e la nobile origine, lo affidano alle acque".

⁵⁹ Come, naturalmente, nel relativo poema *Amadigi* di Bernardo Tasso (Venezia 1560). Il protagonista, figlio di Perion, leggendario re di Gaula, e della bella Elisena, è abbandonato alla nascita su di una barca. Allevato dal cavaliere Gandales, una volta cresciuto inizierà ad indagare sulle sue origini, affrontando svariate imprese ed avventure.

⁶⁰ Ovviamente per il personaggio di Camilla (cfr. Virgilio, *Eneide*, XI, vv. 551-580).

de Orlando⁶¹, al *Fidamante*⁶² del Gonzaga. Anche se nel nostro caso si tratta di un adulto e non di un neonato, può servire a richiamarne le origini nobili.

Passando dall'antefatto all'azione scenica vera e propria, un certo parallelismo può essere individuato con la storia dell'*Erofilomachia* di Sforza Oddi, composta nel 1572: il genovese Leandro vive un angosciante conflitto fra amore ed amicizia, per i conterranei Erminio ed Olinda spostato sul terreno della lealtà al Principe anfitrione, ma analogamente tradotto in un rapporto conflittuale con il potere assoluto verso il quale avvertono un marcato asservimento psicologico che li spinge più volte alla rinuncia del loro stesso legame. Come nell'epilogo dell'*Erofilomachia*, anche ne *I Fidi Amanti* "prevale alla fine la liberalità del Signore, obbligato – secondo i moduli più in voga della trattatistica politica – a distinguere la sua figura da quella del tiranno e quindi mostrare ai propri sudditi la sua magnanimità proprio allo scopo di conservare il potere"⁶³.

Per concludere, pure il rapimento di Olinda concertato da Lelio, attraverso il particolare della scala di corda utilizzata dal cortigiano per scalare il muro fino alla stanza della fanciulla, è un *topos* sfruttatissimo, già presente nel cantare di Ippolito e Diadora⁶⁴.

Dalla tradizione letteraria, il Podiani non ricava solo un generico inventario di episodi da ricucire per ottenere un trama originale ma, soprattutto, sa estrarre dei motivi poetici i quali, con le loro diverse sfumature, saranno i primi responsabili della trasformazione del registro comico.

⁶¹ Galaciella, figlia illegittima di re Agolante, convertita al cristianesimo per amore di Ruggiero II di Risa, dopo che il marito è stato ucciso durante l'assalto della città (causata da Beltramo, fratello dello stesso Ruggiero e suo traditore), viene fatta prigioniera e, incinta, è messa in mare su una fragile barca; lasciata alla deriva, approderà in Libia, dove morirà di parto dando alla luce due gemelli: Ruggiero e Marfisa (cfr. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, II, I, ott. 70-73; III, V, ott. 33-34).

⁶² Il protagonista, Austrio-Gonzago-Fido Amante, aggrappandosi alle vesti della madre Sulpitia mentre questa si lascia cadere dall'alto di una torre, viene trascinato nelle acque del Mincio e provvidenzialmente salvato dalle Ninfe (cfr. Gonzaga, *Fidamante*, VII, ott. 101-103).

⁶³ Francesco Tateo, *La letteratura della Controriforma*, op. cit., p. 157.

⁶⁴ I due amanti, appartenenti a potenti famiglie fiorentine da tempo ostili, dopo varie traversie, "concludono un patto matrimoniale, decidendo di consumare l'unione la notte seguente (...) nella camera di Diadora, che Ippolito dovrà raggiungere arrampicandosi con l'ausilio di una scala di corda" (Cfr. *Cantari Novellistici*, op. cit., p. 512).

Ecco allora che, per restituire allo spettatore tutta la passione amorosa dei due sfortunati amanti anche nel colmo della disavventura, l'autore si rivolge al secondo canto della *Gerusalemme Liberata*, come Curzio Gonzaga aveva fatto qualche anno prima per narrare la vicenda di Giulia e Arione nel XXIX canto del suo *Fidamante*⁶⁵. Nella scena decima del quinto atto, infatti, Olinda (che dal Tasso deriva finanche il nome, sia pure volto al femminile⁶⁶), alle guardie impegnate ad arrestare l'amato, offre in cambio la sua cattura, dando vita ad una gara di liberalità nella quale ciascuno dei due contendenti vuole risparmiare all'altro il dolore e la prigionia⁶⁷. Il ritmo della scena è molto lento, essendo essa quasi del tutto priva di azione fino all'intervento provvidenziale del bargello incaricato di rilasciare Erminio, e dunque lontano dalla concitazione dell'episodio della *Liberata* e decisamente più prossimo, sotto questo aspetto, all'atmosfera rarefatta del brano del *Fidamante*; tuttavia le battute, nelle quali si accumulano le negazioni a sottolineare l'estrema forza del loro sentimento (*non ho altro che più mi preme; senza voi non posso vivere; non mostrar segno d'estremo dolore; per non vedere; fosse mio lo stratio, e non vostro...*) e, soprattutto, la loro innocenza (*non v'ha colpa; non sono io homicida, né traditore (...) non ho io trattato contra la vita (...) non ho commesso accesso...*), risentono marcatamente del tono grave ed elegiaco caratterizzante Olindo nel poema tassiano, anche se, sul finire del XVI secolo, gli accenti molli e sensuali con i quali il Tasso intavolava il lamento amoroso del suo

⁶⁵ L'eroe Gonzago, giunto a Menfi, libera i due giovani destinati ad essere dati in pasto al coccodrillo per superare l'incanto della Fede. Come i tassiani Olindo e Sofronia, entrambi sono disposti a sacrificarsi per risparmiare all'altro il supplizio (cfr. C. Gonzaga, *Il Fidamante*, XXIX, ott. 54-98). Sulle analogie e differenze, soprattutto stilistiche, riscontrabili tra i due poemi, cfr. A.M. Razzoli Roio, *Da Ariosto a Tasso: il Fido Amante di Curzio Gonzaga*, in AA.VV., *Curzio Gonzaga fedele d'amore letterato e politico*, Roma, Verso l'Arte, 2000, pp. 29-58.

⁶⁶ Come, del resto, la matrona Sofronia e lo stesso Erminio. Il nome di Almira è invece in assonanza con quello dell'Armida tassiana e dell'Alcina ariostesca, a conferma dell'influenza esercitata dai poemi sulla commedia del Podiani.

⁶⁷ Sul versante teatrale l'antecedente più significativo per tale situazione è da ricercarsi nell'*Amor Costante* del Piccolomini, precisamente nella terza scena del quinto atto, quando il racconto del confessore Fra Cherubino restituisce indirettamente al pubblico la sconcertante gara di generosità a cui danno vita i protagonisti Ginevra e Ferrante, sorpresi da Guglielmo e perciò "condannati" all'avvelenamento (cfr. Piccolomini, *Amor Costante*, V, 3).

protagonista⁶⁸, cedono il posto all'importanza di "amare un solo, d'honesto e santo amore"⁶⁹, destinato ad essere coronato dalle nozze.

Un altro celebre episodio della *Gerusalemme* aleggia tra le pagine de *I Fidi Amanti*: quello del canto XVI, recuperato attraverso i lamenti della cortigiana Almira, invaghita di Erminio e, dopo l'arrivo di Olinda a corte, definitivamente da lui trascurata. Il *topos* dell'abbandono, presenza costante nei poemi e nelle tragedie del Rinascimento e destinato ad un massiccio sfruttamento nei melodrammi dei secoli successivi, non viene qui trattato con uno spessore psicologico paragonabile a quello del Tasso ed, anzi, si cerca quasi di contenerne l'impatto mediante i commenti sarcastici della serva Concordia; eppure il discorso con il quale la cortigiana per la prima volta accantona la propria arte e mette a nudo l'anima, professandosi fedele e casta per amore, segue molto da vicino il *pathos* delle dichiarazioni rivolte da Armida a Rinaldo. Ne condivide infatti gli accenti di sincera disperazione e la fragilità della donna innamorata disposta a tutto pur di non perdere l'amato. Il vero e proprio confronto tra Almira ed Erminio viene preparato fin dalla terza scena del primo atto, dove la cortigiana confessa a Concordia di non riuscire né a dimenticare l'oggetto del suo amore né a seguire lo stile di vita condotto prima di averlo conosciuto. Le battute di Almira contengono già molti indizi significativi, che la accomunano alle diverse eroine protagoniste di analoghi tradimenti ed abbandoni; a volte si tratta di una specifica allusione, come nel caso di Olimpia ed Arianna, evocate dall'accento ai "Bireno crudele e Teseo traditore"⁷⁰, mentre in altri casi è il motivo di fondo a suscitare il ricordo di Armida o, soprattutto qui, quello di Didone abbandonata dall'ingrato amante cui si era completamente votata ("(...) capitò qui in Salerno alla corte, smorto, sparuto, e forse allhora scampato di galera"; "(...) subito l'accarezzai, l'honorai, lasciai ogn'altro, e gli feci offerta delle poche

⁶⁸ Non a caso espunti, con tutto l'episodio, dalla *Gerusalemme Conquistata*.

⁶⁹ Cfr. Podiani, *I Fidi Amanti*, atto 5, scena 10. Il clima della commedia si allontana sensibilmente anche dal *Fidamante* poiché, se pure il Gonzaga era rimasto "più rigido, defilato rispetto agli accenti morbidi, sensuali" del Tasso, qui manca completamente la dimensione corale presente nel poema, come il motivo del doppio travestimento che "movimenta il concatenarsi dei fatti" (cfr. A.M. Razzoli Roio, *Da Ariosto a Tasso: il Fido Amante di Curzio Gonzaga*, op. cit., p. 37).

⁷⁰ Cfr. Podiani, *I Fidi Amanti*, atto 1, scena 3 e relative note. Ricordiamo che la medesima allusione è presente anche ne *La Pellegrina* del Bargagli, atto V, scena 4.

facoltà ch'io godeva, e di me stessa"⁷¹). Quando si trova finalmente a fronteggiare lo sfuggente giovane, spese inutilmente le formule più consuete dell'aspide sordo, della piaga mortale, del cuore degno della crudeltà di una tigre, Almira cerca di trattenerlo afferrandogli la cappa e supplicandone la pietà; come Armida si dichiara colpevole ed abietta, ma incapace di dimenticarlo al punto di essere pronta a portare "volontieri tutti gli affanni, gli stenti, e le miserie del mondo"⁷², e addirittura si impegna a perseguire la strada della castità e continenza pur di restargli accanto. Ad ulteriore conferma della parentela con la *Gerusalemme Liberata*, tra le varie esortazioni indirizzate ad Erminio, ecco spiccare ancora una volta la reminiscenza tassiana in quel "tu sei l'idol mio"⁷³, che dal Petrarca procedeva nel poema. Dalla celebre maga, come dalle tragedie del periodo, vengono recuperate pure le invettive con le quali Almira finisce per schernire Erminio, e la volontà di vendicarsi per placare lo sdegno divampatole nell'anima. Sottolinea dunque il muro d'inimicizia ormai eretto tra loro (*capitalissima nemica; ti son nemica io; tu più che mai mi sarai inimico...*) e sfoga il furore accumulato in una intensa enumerazione di epiteti negativi (*perfido, iniquo, d'animo basso, brutto, plebeo* e poi ancora *barbaro crudele, senza pietà e senza fede*). Infine, conformemente alla consueta dicotomia della donna fedele e 'positiva' la quale, abbandonata, si consuma nel dolore e giunge al suicidio⁷⁴, e di quella 'negativa' che reagisce perseguendo la vendetta⁷⁵, la cortigiana propende per quest'ultima strada, innescando a danno dei due protagonisti una vorticoso spirale di bugie, inseguimenti, denunce, sovente in procinto di ritorcersi su gli stessi artefici: a

⁷¹ Ibidem.

⁷² Cfr. Podiani, *I Fidi amanti*, atto 3, scena 4.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ci si riferisce, ad esempio, alla figura di Didone (cfr. Virgilio, *Æneis*, IV; Ludovico Dolce, *Didone. Tragedia di M. L. Dolce*, Venezia, 1547, disponibile nell'edizione critica curata da S. Tomassini, Ludovico Dolce, *Didone. Tragedia*, Parma, Edizioni Zara, 1996; Alessandro Pazzi, *Didone* (1524 versione manoscritta) edita da A. Solerti, *Le tragedie metriche di Alessandro Pazzi de' Medici*, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1887 (ristampa anastatica Bologna, Commissione per i Testi in Lingua, 1969); Giovan Battista Giraldi, *Didone* (1541-42) pubblicata postuma a Venezia, Cagnacini, 1583; Christopher Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, 1587); inoltre ci si riferisce alla figura di Sulpitia ne *Il Fido Amante* di Curtio Gonzaga, Mantova, 1582, canto VII.

⁷⁵ Come appunto Armida nel canto XVI della *Gerusalemme Liberata* o, ancor prima, Alcina nel canto VII del *Furioso* (e nei *Cinque canti*).

questo proposito la serva Concordia è assillata dall'idea di "aver un piede già nel trabocco"⁷⁶ ed il complice Farina teme di "incappare in qualche lacciolo"⁷⁷.

Come si sarà intuito, l'intensità patetica degli episodi consiste dunque proprio nell'intreccio di elementi eterogenei, la maggior parte dei quali è desunta da generi estranei a quello comico 'tradizionale'. Se nei passi accennati è la forza drammatica e la suggestiva teatralità del Tasso ad offrire un campionario di motivi con cui plasmare i dialoghi ed i monologhi ben oltre lo stretto retaggio degli innamorati, altrove sono dei *loci* più propriamente tragici a confluire nell'azione scenica. In questo processo l'innovazione permea anche i personaggi secondari, mostrandoci chiaramente l'influsso della trasformazione in atto. Nella prima scena, ad esempio, con l'entrata del protagonista viene presentato al pubblico anche Valerio, servitore di Olinda e fedele ad entrambi 'i fidi amanti': il suo ruolo, conforme a quello tradizionale del consigliere della tragedia, è quello di raccogliere lo sfogo dell'eroe, esortandolo a non abbandonare la speranza. Il servo infatti dimostra subito di possedere una buona dose di prudenza e moderazione, indispensabile per contenere il sentimento spesso privo di ragione di Erminio; così già nel dialogo introduttivo, disposto attorno al tema dell'iniquità della fortuna⁷⁸ (riaffiorante ciclicamente in numerosi altri punti del dramma), Valerio incoraggia il giovane a non demordere e ad operare efficacemente per trionfare sul destino avverso. Il suo intervento si rivelerà decisivo anche in altre situazioni, poiché gli sarà affidata la missiva contenente le istruzioni per la fuga da corte e, soprattutto, nel momento in cui Olinda verrà trovata priva di coscienza in strada, impedirà ad Erminio di compiere gesti esasperati credendola morta, e di esporsi ad inutili pericoli⁷⁹.

Un ulteriore e significativo esempio è incarnato da Soffronia, evidentemente modellata sulla figura della nutrice della tragedia classica, filtrata dall'esperienza degli scrittori del Cinquecento. Secondo il canone tragico, a Soffronia il Podiani affida la funzione di controcanto nei confronti della

⁷⁶ Cfr. Podiani, *I Fidi amanti*, atto 3, scena 8.

⁷⁷ Cfr. Ivi, scena 9.

⁷⁸ Uno dei motivi abituali al più sublime dei generi, spesso mutuato anche nella commedia per dare consistenza alle scene lagrimose degli innamorati.

⁷⁹ Cfr. Podiani, *I Fidi Amanti*, atto 4, scena 11.

protagonista ed il dialogo tra le due donne potrebbe costituire appieno la scena d'apertura di una tragedia⁸⁰, se non venisse rinviato all'inizio del secondo atto, quando lo spettatore già si è potuto avvalere del racconto di Erminio per ricostruire il complicato antefatto. Non a caso anche in esso ritroviamo numerose risonanze tragiche: l'abbandonarsi al racconto delle proprie sventure per lenire il dolore, il legame materno avvertito da Olinda per la sua interlocutrice, la "perfidia della sorte nemica", l'invocazione della morte e il conseguente monito sulla viltà di voler porre fine alla vita anziché combattere le forze ostili.

L'ultimo esempio di figura tragica lo incontriamo sul finale della commedia⁸¹: si tratta del padre di Olinda, Alidoro, evocato in apertura dell'opera con tratti dispotici e privi di compassione; il pubblico si trova invece a fronteggiare un individuo anziano, probabilmente rōso dal rimorso, che a dispetto dell'età avanzata ha deciso di affrontare un lungo viaggio alla ricerca della figlia; abissalmente lontano dal personaggio comico del vecchio, il suo monologo è infarcito di dolore, di pianto, di "soverchia pena" e di invocazioni alla morte, quasi come debito castigo per il suo antico diniego. Sarà proprio il suo intervento, grazie anche all'aiuto del maggiordomo Manfredo, a risultare decisivo per placare l'ira del Principe e procedere finalmente verso un epilogo favorevole.

Archiviati i personaggi e le fonti, restano da analizzare le tematiche attorno alle quali ruota la vicenda, anch'esse desunte da un campionario tragico: il tema della *fides* (vivo soprattutto in Olinda, poiché Erminio pareva inizialmente aver trovato un motivo di consolazione in Almira) e quello della sottomissione politica e sociale alla volontà di un Principe, evocato solo verbalmente ma consistente minaccia per i due protagonisti.

⁸⁰ Secondo il modello che, da *La Sophonisba* del Trissino, diventa "un vero e proprio *locus communis* di tanto teatro tragico cinquecentesco, fino agli esiti estremi del *Torrismondo* e della *Merope*" (cfr. *Teatro del Cinquecento, La tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997, p. 264). Per l'analoga posizione del dialogo con la nutrice, si prendano come esempi l'*Orbecche* giraldiana, che lo propone proprio all'inizio del secondo atto, e la *Tullia* del Martelli, che lo rinvia invece di qualche scena.

⁸¹ Podiani, *I Fidi Amanti*, atto 5, scena 9.

La fedeltà d'amore

La commedia del Podiani, come abbiamo già più volte accennato, ruota essenzialmente attorno al tema della fedeltà d'amore, che infiamma la penna di numerosi scrittori del periodo, a partire da Curzio Gonzaga che alle "virtù dell'amante fedele" e "alle durissime prove cui il protagonista si sottopone per dimostrare la sua «perfetta fedeltà»"⁸² dedica un intero poema: *Il Fidamante*.

Il recupero della *virtus* muliebre di stampo umanistico, il binomio di *castitas* e *fides*, un certo neoplatonismo (più che mai vitale in periodo controriformistico) sgominante l'eros edonistico rinascimentale, si avvertono già nel colloquio d'apertura tra Erminio e Valerio. Apprendiamo infatti come l'innamoramento del protagonista sia avvenuto seguendo i dettami più ricorrenti della tradizione letteraria: gli "occhi vaghi" della fanciulla (che non ci viene descritta in nessun altro particolare fisico, a differenza del dettagliato ritratto costruito dal Parabosco per Lavinia), con un "fiero impetuoso assalto" accendono la poderosa scintilla in grado di gelare e bruciare il cuore del giovane; Olinda, di fronte a tanto sentimento, si trova costretta a ricambiare e fra i due inizia a configurarsi il casto desiderio di unirsi in matrimonio. Da tale istante l'elemento determinante del dialogo e dell'intera opera è rappresentato proprio dalla "fede" scambiata tra i due all'insaputa di tutti (persino del devoto Valerio) e che inizia ad essere assalita da una sequela di forze ostili.

Solitamente retaggio di una produzione narrativa, questo motivo conduttore dell'amore contrastato, costretto a dover superare diverse traversie per dimostrare la sua reale forza, pare per prima cosa sottolineare una certa divergenza tra l'antefatto, in cui le "prove" da superare sono pericoli tangibili (la mancanza del consenso paterno, il duello e la condanna a morte, l'approdo in una terra lontana e sconosciuta) e la commedia vera e propria, dove l'azione lascia abbondantemente spazio all'eloquio e alla sfera della psiche (la decisione di vedere in Almira un felice, per quanto sfocato ripiego, i

⁸² Cfr. A.M. Razzoli Roio, *Il Fido Gonzaga'. Un poema alla corte del Tasso*, in "Philo<:>logica", Anno I, n. 1, 1992, p. 70.

timori sulle intenzioni del Principe e sulle sue possibili reazioni, l'opportunità di svelare il segreto all'intera corte...).

Soprattutto però si identifica una difformità di comportamento tra i due giovani coinvolti. Se entrambi i racconti tracciati dai protagonisti sulle rispettive avventure sembrano voler rimarcare proprio l'assolutezza del loro sentimento, esibita con un radicalismo verbale che non conosce cedimenti, è soprattutto Olinda a dimostrarsi veramente fedele: ella infatti è preoccupata solo di salvaguardare la promessa fatta e, per non venirne meno suo malgrado, arriva a tentare (inutilmente, come sappiamo) di togliersi la vita. Ed è ancora la fanciulla, nella scena culminante del dramma (III, 3) nella quale finalmente i due giovani si incontrano, a rammentare all'amato che un ardore come il loro, "così radicato nelle più segrete parti del cuore", non potrà "svellarsi mai" ed ella si presta in qualità di prova vivente poiché la sua fermezza non ha ceduto dinanzi a mille tribolazioni. La solidità del suo "honesto amore" la rende ardita ed imperturbabile di fronte a tutte le possibili minacce ed ingiurie, e brandisce il segreto della fede scambiata come un'arma in grado di fendere anche l'eventuale accusa di ingratitude da parte del signore. Gli unici ostacoli sono per lei rappresentati dalle angosce logoranti di Erminio, che finiscono per intaccare anche i suoi propositi e gettarla nell'insicurezza ("Se vo, che gli ho da dire? Che vorrà sapere? Gli ho da rispondere? Ho da negare, ho d'affermare? Come, dove?") si trova a balbettare confusa nella seconda scena dell'atto IV) e da una possibile defezione da parte dell'amato. Non c'è dunque da stupirsi se la stessa intrepida fanciulla che non paventa di drogare la benevola Soffronia per poi calarsi dalla finestra e prepararsi alla fuga da corte, trovandosi di fronte allo sconosciuto Lelio e credendosi tradita da Erminio, non riesce a reggere il dolore e sviene (IV, 10).

I sentimenti di Erminio, invece, a dispetto della loro declamata drasticità paiono molto più labili. Apprendere che il suo amore non conosce confini, rispetti o timori e che non arretrerà nemmeno dopo la morte (III, 3), suona infatti poco veritiero, poiché lo spettatore è (al contrario dell'ignara Olinda) perfettamente a conoscenza della storia che il giovane aveva allacciato con Almira e del contegno quanto meno stravagante esibito in più di un'occasione. Un esempio interessante è fornito dal dialogo con Manfredo

(II, 5): anziché rendere noto il suo legame, Erminio preferisce dipingere la fanciulla amata come “una donna ignobile, vile, di niun conto, forse poco onesta, priva di virtù, di creanze, e d’ogni bella parte”, nello sterile tentativo di convincere il padrone di corte ad operare non a suo favore ma, paradossalmente, contro Olinda, allontanandola dalle possibili mire del Principe. Anche sull’incontro con la cortigiana, di cui si è già abbondantemente parlato, vale la pena soffermarsi ancora qualche istante. Il Podiani, in questa parte dell’opera, non sembra fornire al suo protagonista particolari meriti: la condotta rigida ed inclemente sfoggiata nei confronti di Almira dopo averla lusingata, non ha valide attenuanti e risulta molto stridente verso l’immagine del perfetto amante che la commedia dovrebbe restituire; più che fedele, in questa scena, egli è ritratto come ingrato, preda dunque di un “vizio infame”⁸³, scampato addirittura da una cortigiana⁸⁴. Egli non ha neppure il coraggio di affrontare la donna raccontandole la verità e, in un primo momento, pensa solo a schivare ogni possibile incontro, poi, messo alle strette, cerca di sottrarsi al confronto schermandosi con battute brevissime e crudeli in grado di colpire, oltre che per la loro discordanza verso le ampie lamentazioni solitamente accompagnanti il personaggio, per la velenosa ironia con cui cerca di minimizzare i sentimenti di Almira. Proprio l’insicurezza con cui egli procede finisce per smascherarlo poiché, tra le poche parole pronunciate, non sa evitare di menzionare il nome di Olinda, appiccando nell’animo dell’avversaria il fuoco della vendetta. Per un bizzarro gioco di specchi, se Erminio incarna in questa scena il ruolo dell’opportunisto privo di riconoscenza, è invece Almira a rappresentare l’amante esemplare, rigenerata da una passione che le ha nobilitato i sentimenti e modificato completamente lo stile di vita, tanto da accattivarle l’indulgenza del pubblico. Nel corso della commedia i ruoli vengono gradualmente ripristinati, così Almira, spronata dall’odio, è riassorbita entro un

⁸³ Cfr. Podiani, *I Fidi Amanti*, atto 1, scena 3.

⁸⁴ Del resto anche il Principe gli muoverà la stessa accusa (IV, 1). Ricordiamo che il motivo dell’ingratitude, assieme a quello della maldicenza, era un *topos* della tradizione classica, ripreso dalla narrativa e dalla trattatistica, affiorato precocemente nel panorama comico grazie a Machiavelli e al Prologo de *La Mandragola* (cfr. F. Fedi, «*El premio che si spera*». *Il Prologo della Mandragola e il motivo dell’Ingratitude nell’opera di Machiavelli*, in *Il Teatro di Machiavelli*, a cura di G. Barbarisi e A.M. Cabrini, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 347-66).

alone negativo, mentre Erminio, ancora segnato da una certa viltà, che lo induce a tacere l'evidenza dei fatti di fronte al signore ormai furente e a scorgere in una partenza segreta e precipitosa da corte l'unica via di salvezza, si riabilita del tutto attraverso lo shock della morte presunta di Olinda (IV, 11), che gli infonde un guizzo di coraggio. Infatti, dopo aver ribadito l'essenza del suo amore, "l'ardentissimo desiderio di eseguire l'honestissime voglie" dell'amata, pensa di dimostrarle la sua fedeltà togliendosi la vita per poterle restare accanto. Una volta ristabilita la fanciulla, egli, ancora sinceramente preoccupato delle sue condizioni, preferisce correre il rischio di essere scovato, intrattenendosi ancora a corte, piuttosto di sottoporre la convalescente Olinda alle fatiche del viaggio.

Il signore e la corte

Dal punto di vista tematico è interessante puntare velocemente l'attenzione anche sul ritratto della corte, quale si evince dall'opera. Per eccellenza universo di simulacri e di ipocrisia, essa affiora nei dialoghi tra i vari personaggi, richiamando le note polemiche del tempo attorno alla vita cortigiana e, in generale, al rapporto tra padrone e subalterno.

Fin dall'inizio il Principe si delinea come dispotico e capriccioso⁸⁵ ed il mondo che gli ruota attorno, se abbaglia grazie al luccichio delle feste e delle residenze, agli ozi dei giochi e delle burle, si rivela vacuo ed arido agli occhi di chi si trova afflitto da qualche preoccupazione (I, 3). In apertura del secondo atto, attraverso il monito mosso ad Olinda da parte di Soffronia, apprendiamo come la diffidenza non debba mai abbandonare chi vive in corte, neppure quando il sovrano e il suo *entourage* si trovano altrove, poiché anche il più piccolo dei mormorii, se fatto in camera, viene inevitabilmente riferito (II, 1), ed il medesimo concetto è ribadito in seguito da Gasparo, che esorta Lelio ad agire con prudenza poiché, ad un'eventuale trasgressione, in cento non attenderebbero un istante a "soffiar nelle orecchie del Pren-

⁸⁵ Nella prima scena del primo atto Valerio si stupisce di fronte alla possibilità che il Principe possa essersi infatuato di Olinda, poiché potrebbe ottenere facilmente prede più ambite e, ancora, Manfredo dichiara ad Erminio di non volere parlare al Signore poiché di fronte alla sua indole non potrebbe azzardare il minimo ragionamento (II, 5).

cipe” (III, 6). Del resto, lo stesso Sambuco, per quanto folle, sa di doversi guardare dagli uomini di palazzo, fanfaroni e particolarmente solerti a tendere insidie agli sprovveduti.

In realtà il Podiani, attraverso tali incisi, dimostra di adottare toni piuttosto smorzati, assolutamente lontani dall'acredine sfogata, ad esempio, dal Parabosco in numerose sue opere, sia nei confronti dei cortigiani⁸⁶, che dei signori⁸⁷, sulla scia dei quadri poco lusinghieri tracciati fin dai tempi dell'Ariosto⁸⁸, e poi completati dall'Aretino⁸⁹ e dal Tasso⁹⁰. Distante temporalmente e culturalmente dal modello del tutto positivo offerto da *Il Cortigiano* del Castiglione (dove la vita al servizio del signore si configurava come la più compiuta realizzazione per l'esistenza umana), mentre il Gonzaga nelle parole della pollastriera Bertolina de *Gli Inganni* “stigmatizza” il ruolo

⁸⁶ Attraverso le parole dei protagonisti, nelle commedie paraboschiane si materializzano di fronte al lettore personaggi famelici ed allampanati, mentre sfilano spettrali davanti al padrone “con questa beretta in mano, con queste ginocchia chine, et con questa lingua sempre piena di adulatione, piena di bugie” (*Il Marinaio*, I, 6), mentre si accalcano “proson-tuosi”, e “vogliono raggonare d'ogni cosa et con autorità grande”, quando al contrario “sono ignorantissimi, goffissimi, vilissimi et forfanti che stanno per la pagnota” (*I Contenti*, II, 1). Talvolta il quadro si tinge di particolari addirittura grotteschi, poiché “alcuni cortigianelli liquidi che avendo, a quattrino a quattrino (...) raccozzato insieme qualche ducarello, et avendone fatto un vestito (...), per timore di non li far sopra qualche machia, restano il più delle volte di mangiare” (*La Notte*, II, 2).

⁸⁷ Cfr. *Il Marinaio*, I, 6: « (...) l'huomo s'abbatte tal'hora a servire certi signori che non sariano degni, né per virtù né per senno né per gentilezza, di essere famegli di stalla di chi streggia loro le mule».

⁸⁸ Il riferimento è, ovviamente, ai canti del *Furioso* che espongono la satira dell'ambiente della corte (VIII, 1; XXXIV, 77, 79 e 85; XXXV, 13 e 20-21; XLI, 1-3), ma anche alla prima delle *Satire* (vv. 170-175) e alla *Cassaria*. L'Ariosto nelle sue opere, mediante l'invettiva e lo sberleffo alla poesia di quei luoghi entro i quali “mai senza fizion non si favella”, aveva svelato l'incrinatura del rapporto tra scrittore e committenza signorile in un periodo piuttosto delicato come la prima metà del XVI secolo, nel momento in cui la stampa aveva iniziato a profilare una destinazione inedita per la scrittura letteraria, all'insegna di un pubblico più ampio e della professionalità commerciale. Si veda a questo proposito Rinaldo Rinaldi, *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1997, pp. 84-87.

⁸⁹ Aretino, *La Cortigiana*, I, 22; III, 7: «i signori vogliono fare a modo loro, essaltare chi li piace e roinare che li piace. Qui bisogna votarsi alla buona Fortuna e pigliare el meglio che l'omo può»; V, 1; V, 15; *Il Marescalco*, III, 8; *Ragionamento delle corti*.

⁹⁰ Cfr. ovviamente l'*Aminta*, atto I, vv. 572-607, ma anche *Il Malpiglio overo de la corte e Intrichi d'Amore*.

di cortigiano come “l’handicap più vistoso (...) e direttamente causa della relativa povertà”⁹¹, il nostro autore si limita ad insinuare un’atmosfera a tratti opprimente, fatta di infinite cautele e timori, ma con ogni probabilità forgiata più nel solco della tradizione letteraria che su di un’effettiva esperienza personale, spesa come sappiamo all’ombra della municipalità perugina. Il ritratto della corte come luogo di maldicenza ed invidia è offerto in quanto *topos*, reso ancor più attuale dal tassiano “magazzino delle ciancie”⁹² ma, accanto alle indispensabili doti della prudenza e della simulazione⁹³, esibite ad esempio da Manfredo che non contraddice mai il signore e giudica pertanto sconsiderato l’atteggiamento scopertamente ostile di Olinda, rimane una sottile compiacimento nel sapersi vezzeggiati dal Principe e godere dei suoi favori.

Lo stesso Signore, sempre solo evocato, mai realmente presente su di una scena non confacente alla sua regalità (per ovvi limiti di genere) pare incarnare tutte le prerogative raccomandate dal Machiavelli ne *Il Principe*: egli riesce a tenere a freno i consigli non richiesti⁹⁴ e, incrinato il vincolo d’obbligo dall’ingratitude di Erminio, sa servirsi della minaccia del castigo per incutere timore ma, alla fine del dramma, ristabilisce l’aura di magnificenza e liberalità che lo deve ammantare, fugando il rischio di essere dichiarato “rapace et usurpatore della roba e delle donne de’ sudditi”⁹⁵.

Il comico ne I Fidi Amanti

L’irruzione della comicità nel tessuto patetico dell’opera è essenzialmente affidata ai personaggi minori, portavoce di un’esuberanza di formazione plautina perfettamente incarnata nei tipi classici del servo, del giurista e del folle, del resto presenti sulle scene dal teatro classico alle coeve Compagnie dell’Arte.

⁹¹ Cfr. A.M. Razzoli Roio, Introduzione a C. Gonzaga, *Gli Inganni*, op. cit., p.13.

⁹² Tasso, *Aminta*, v. 582 e relative fonti.

⁹³ Doti fortemente raccomandate anche ne *Il Malpiglio*, in Tasso, *Dialoghi*, a cura di Bruno Basile, Milano, Mursia, 1991, pp.172 e segg.

⁹⁴ Secondo quanto prescritto dal Machiavelli, *De Principatibus*, XXIII.

⁹⁵ Ivi, XIX.

Seguendo un canone ormai consolidato, Farina, Pancratio e Sambuco sono figure complementari, collaudate fonti di comicità prive di veri legami con l'ambiente locale entro cui si muovono, soprattutto dal punto di vista linguistico, rimanendo comunque interessanti per gli aspetti meno prevedibili che riescono a sollevare.

Fra questi personaggi, il più riconoscibile è ovviamente quello di Farina, il servo scaltro, "l'archivio delle forfantarie de la provincia"⁹⁶, postosi a servizio del Procuratore per poterlo manipolare a suo vantaggio e cavarne laut introiti. Tuttavia, a parte "i cinque scudetti al mese"⁹⁷ già mentalmente assaporati per l'affare in atto, questo abile intrigante non si presenta come un parassita interessato unicamente a riempirsi il ventre o le tasche: i suoi dialoghi sono piuttosto sempre improntati dall'astuta messa in ridicolo del padrone e della sua pretesa cultura, lasciando percepire una mente brillante, penalizzata della condizione sociale subalterna, ma perfettamente in grado di vincere "i quindici o vent'anni di studio"⁹⁸ di Pancratio. Bastano del resto poche battute per scoprire le regole del suo gioco: il professarsi incompetente ("noi altri ignoranti siamo come i topi del campo: loro senz'occhi, noi senza giudizio"⁹⁹) non fa che ingigantire il sarcasmo con cui poi smonta pezzo per pezzo la lettera composta dal padrone per la cortigiana; più avanti (II, 7) si compiace apertamente di far sprecare al vecchio tante parole inutili: "Voglio fingere di non l'intendere" mormora soddisfatto mentre l'altro, sorpreso da tanta ignoranza ("Et ancor non la capisci?"), si dilunga in superflue spiegazioni. Che la ricompensa a cui mira Farina sia costituita, oltre che dal denaro, principalmente dalla riuscita dei piani ingegnosi infaticabilmente allestiti, lo si intuisce con evidenza sia nel momento in cui offre il suo aiuto ad Almira, accettando l'incarico in modo quasi avventato, sotto la spinta di una certa solidarietà fra compagni di furfanterie (III, 8: "se io manco a costei, chi sovverrà me nelle mie occasioni, che a tutte l'hore posso incappare in qualche lacciuolo?"), sia quando attua l'inganno, dirigendo

⁹⁶ Come lo definisce Concordia (Cfr. Podiani, *I Fidi Amanti*, atto 3, scena 8).

⁹⁷ Cfr. Podiani, *I Fidi Amanti*, atto 1, scena 5.

⁹⁸ Ivi, scena 4.

⁹⁹ Ibidem.

magistralmente tutte le azioni e battute di Pancratio e Sambuco (IV, 7), con un ruolo non dissimile a quello del “tristo” Ligurio de *La Mandragola*¹⁰⁰.

Passando a Pancratio, si può immediatamente notare come nella sua figura, di ovvio completamento a quella di Farina, vengano a confluire diversi elementi; egli infatti incarna, per certi tratti, lo sciocco di calandriniana memoria ovvero l'innamorato attempato ed avaro, atto ad essere raggirato facilmente a dispetto dell'importanza che egli crede di rivestire all'interno della società. Tuttavia Pancratio è anche esempio dell'uomo di legge e di cultura¹⁰¹ in grado, nel suo campo d'azione, di farsi carico di una serie di soprusi a danno delle persone culturalmente più deboli. Non a caso egli, fin dalla sua entrata in scena, fa sfoggio del suo *status* (“son padrone, e di più procuratore *in capite, Romæ Professus*”) e, per intimidire meglio l'interlocutore, non perde occasione di pavoneggiarsi per la sua vasta erudizione, sciornando episodi mitologici e letterari o vicissitudini di natura giuridica, che la controparte ovviamente non dovrebbe conoscere e confutare. Con un certo compiacimento, Pancratio ha intrapreso la missione di affinare l'inserviente Farina, spazientendosi poi nel trovare miglioramenti limitati, ma preoccupandosi di osservare rigidamente l'ordine costituito, ammonendo qualunque comportamento anomalo: “vuoi aver più giudizio tu, che sei servitore, che non ho io, che son patrone (...)” (I, 4); “Parla del tuo mistiere, e lascia i libri a chi gl'intende!” (II, 7). Sul fatto che Pancratio sia un uomo di legge non rimangono dubbi: la professione di procuratore assorbe completamente le sue esperienze, ed emerge in continuazione nei termini di paragone o negli ambiti meno appropriati, a cominciare dalle sgraziate dichiarazioni d'amore destinate (nelle sue intenzioni) ad Almira¹⁰². Quindi, per mantenere intatta la sua reputazione di “uomo graduato” (II, 7) e gli

¹⁰⁰ Per le valenze della figura di Ligurio nel capolavoro del Machiavelli, e soprattutto per il ruolo da “direttore di scena” che essa incarna, si veda il saggio di Ezio Raimondi, *Politica e commedia*, Bologna, Il Mulino, 1972 (ediz. 1998), pp. 77-79.

¹⁰¹ Tale tipo era presente anche ne *I Megliacci* di Mario Podiani, attraverso la figura del Procuratore Petruccio, di cui analogamente si mette a fuoco la pseudo-dottrina.

¹⁰² Valgano come esempi la letterina che egli declama soddisfatto al divertito Farina (I, 4), infarcita di termini giuridici (*sottoposto; pietosa Giudicatrice; domando che 'l mio summus ius sia ammesso nella vostra signatura; torto; livellario...*) e la scena notturna della finestra (IV, 7) in cui, preso alla sprovvista e vinto dall'emozione, recita un'accozzaglia di espressioni legali (*coram iudice, iure naturali*) e poetiche.

annessi privilegi (nella settima scena del quarto atto ad esempio si pavoneggia della “patente” rilasciatagli dal Precipe, che gli fornisce la possibilità di girare armato), si trova a dover celare costantemente le sue manovre, servendosi di Farina e Sambuco. Intanto, mentre lo spettatore approfondisce la conoscenza del personaggio, sotto la patina della compiaciuta terminologia tecnica, la cultura di Pancratio viene pian piano sconfessata, rivelandosi piuttosto superficiale e confusa; egli giunge infatti a mescolare le leggendarie caratteristiche della fenice e del cigno, ignora completamente la natura del ciclope e compone le più strampalate frasi giustapponendo una serie di termini leziosi o importanti, senza curarsi affatto del loro significato. Alla luce di tutto ciò risulta ancor più inquietante la forza legale detenuta nelle vicende giuridiche dal vacuo formulario di Pancratio e, in generale, delle figure operanti nei tribunali del tempo dove le prevaricazioni proliferano proprio grazie alle barriere d'incomprensione linguistica elevate tra i giuristi e le illetterate parti in causa.

In questo melanconico quadro, Sambuco riveste appunto il ruolo del *clientolo*, inesperto e sciocco, usato non di rado da Pancratio come manovalanza spicciola per quei traffici nei quali egli non vuole esporsi in prima persona. Fin dal suo primo apparire, nelle scene iniziali del secondo atto, Sambuco, con il suo strampalato contegno, sembra portare al pubblico una ventata d'aria fresca, astutamente intrufolata nella compagine manierata e lacrimosa dell'opera. Egli lacera immediatamente la cortina di false apparenze entro cui si ammantano gli altri, presentando tutte le sue principali caratteristiche: la diffidenza verso i cortigiani e, in generale, nei confronti di chi detiene il potere, paradossalmente contrapposta ad un'ingenuità quasi infantile, tale da condurlo a dare credito a qualunque genere di bizzarra storia¹⁰³; la limitata cultura che gli preclude la comunicazione con gli altri ma, nel frattempo, corrobora pure i timori dei possibili soprusi; l'innato senso di uguaglianza sociale, e la leggerezza con cui sa affrontare le questioni nelle quali Pancratio invece si impaluda. La stessa vicenda giudiziaria entro cui è implicato non può non far sorridere: la posizione della sua latrina ha finito col danneggiare i dipinti della galleria del confinante Messer Honesto, il

¹⁰³ Uno degli esempi più felici è costituito dal dialogo con Concordia (atto 2, scena 4), nel quale dichiara essere non il vero Sambuco, ma il suo ritratto scappato da un arazzo.

quale è corso ai ripari impedendogliene l'uso; assistito da Pancratio, anziché essere difeso nei suoi bisogni primari, si ritrova al centro dei maneggi dell'astuto Farina, e ne diventa complice suo malgrado. Eppure, è proprio nei dialoghi con Pancratio, giocati sul filo del rovesciamento carnevalesco e dello scontro tra la follia e la cultura, che Sambuco, zimbello di una giustizia guasta, dove i clienti meno abbienti si ritrovano a patire una serie di soprusi, riesce a conquistare la rivalsa. Riducendo all'impotenza il «latinorum» del Procuratore (“Non più bis e tris!” gli intima nella quinta scena del terzo atto), attraverso i suoi deliri verbali e mentali, questo “re del mondo alla rovescia”¹⁰⁴ scatena per un attimo la sovversione dei ruoli e del potere, suggerendo quasi un compiacimento per la sua stessa condizione, tale da consentirgli di spazientire e deridere quanti gli capitano a tiro¹⁰⁵.

Aspetti linguistici e stilistici

Linguisticamente, come anticipato, non si riscontra nel tessuto dell'opera alcun interesse del Podiani né verso il plurilinguismo, costituente invece una delle tappe privilegiate della comicità del secondo Cinquecento, né nei confronti della lingua municipale perugina, sapientemente adoperata dallo zio paterno come efficace mezzo espressivo in grado di tener testa al fiorentino anche sul piano letterario¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, p. 407, citato da P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce*, Garzanti, 1993, p. 24.

¹⁰⁵ Del resto è lo stesso Pancratio (atto 3, scena 10) ad avvertire il lettore che Sambuco dice e fa tutto al contrario, tanto da poter essere raffigurato capovolto. Ricordiamo che analoghi personaggi folli/astuti sono rintracciabili in altre commedie del periodo, ad esempio ne *La Fantescia* del Parabosco, con il nome di Ramoso (cfr. mia Introduzione, G. Parabosco, *La Fantescia*, op. cit., p. 38) e ne *Gli Inganni* del Gonzaga, tramite il servo Roversio (cfr. Curtio Gonzaga, *Gli Inganni*, a cura di Anna Maria Razzoli Roio, Roma, Verso l'Arte Edizioni, 2006, pp. 17 e 26-29).

¹⁰⁶ Mario Podiani, infatti, “è un sostenitore del proprio mezzo espressivo cittadino, in quanto ritiene che concorrano nella lingua parlata di Perugia quegli elementi che hanno costituito la fortuna della lingua parlata di Firenze. (...) *I Megliacci* nascono da una posizione polemica non verso il fiorentino, ma verso coloro che giudicano la favella di Firenze più tersa e più limata”, ritenendo che la pretesa superiorità del fiorentino consista invece solo nella maggior cura che gli scrittori hanno sempre mostrato verso la loro lingua, perfezio-

Per ciò che concerne il primo aspetto, data l'assenza di parlate geograficamente eterogenee, alla lingua 'bembesca' sfoggiata dai personaggi 'seri' si possono contrapporre solo le sciocchezze di Sambuco, le dotte sentenze latine di Pancratio, o il compiaciuto impiego di proverbi e modi di dire popolari sfoggiato da Concordia, tutti idiomi parodistici comunque 'tiepidi', incapaci di costituire un controcanto efficace al versante patetico.

Il linguaggio di Sambuco, fedele alla tradizione carnevalesca, attraverso "l'associazione fonetica, l'analogia, il paralogismo..." investe le frasi dell'interlocutore fino a ridurle all' "esatto contrario della loro significazione originaria"¹⁰⁷ e si serve specificatamente del malinteso per generare la comicità sul piano del significato. In tal modo, seguendo uno degli stilemi più frequenti del genere¹⁰⁸ (il *quiproquo*, non a caso destinato a grande fortuna nell'imminente Commedia dell'Arte), il conflitto verbale dei dialoghi che lo vedono come protagonista suscita una serie di curiosi fraintendimenti:

II, 3: VALERIO "Sì, sì, t'ho inteso. Va' fino al mare, ché questa sera su le quindici hore arriva una sua fusta carica di vento, la quale amainando, viene da Valona in poste: informane il Peota, che nella bossola ti mostrerà subito quel che cerchi."
SAMBUCO "Ascolta, o Valerio. Hai detto ch'io vada a Verona con una frusta mangiando in poste, e che inforni una carota, e la bossola me lo dirà subito... Non mi par che faccia a proposito a me, perché per mangiare, frustare, et infornare carote nelle bossole non bisogna gir' a Verona..."

II, 4: CONCORDIA "...se non trovo Farina, che gli cerchi qualche rimedio salubre, son impacciata."
SAMBUCO "Oh, se il rimedio sta nel salume, non avrà male..."

nandola ed elevandola grazie al costante utilizzo. La sua opera è dunque realizzata in «suon toscano perugino», ovvero in una lingua che "muovendo dal toscano, si colora di elementi dialettali perugini attentamente discriminati" (cfr. F. Ugolini, Introduzione a *I Megliacci*, op. cit. pp. XLV-XLVI).

¹⁰⁷ Cfr. P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, op. cit., pp. 180-181.

¹⁰⁸ Per gli espedienti linguistici più sfruttati nella scena comica cfr. C. Segre, *Il teatro del Rinascimento e la semiotica*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano, Edizioni La comunità, 1980, pp. 384-403; M. L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980. Sulla specificità del linguaggio comico si veda almeno il saggio di N. Borsellino, *La tradizione del comico. L'eros l'osceno e la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Milano, Garzanti, 1989, p. 19.

spesso giocati su doppi sensi realizzati con il suo stesso nome:

II, 4: SAMBUCO “...il fegato è rosso de colore delle carotte, carotte e radice son tutte una cosa. Vorreste tagliar la radice al sambuco e fargli seccar le pampane voi!”

oppure su balorde elucubrazioni tuttavia rivelatrici di una certa schietta saggezza popolare, come nel caso dell’occhio del ciclope che il Procuratore gli ha commissionato di rintracciare per poter poi comporre un intruglio magico:

II, 8: SAMBUCO “Ho menato Cacaduro medico tutta questa mattina, cercando per questo benedetto animale” (...) Dice ch’egli non conosce animal niuno ch’abbi un occhio solo: tutti n’hanno due” (...) Per questo ho poi discorso fra me stesso, e dico che bisogna che sia un animale con la testa grande, e con gli occhi piccoli, e due de i suoi occhi facciano per uno. Qual è quest’animale? È il porco. La testa, e gli occhi di porco, non gli avete voi in casa?”

Addirittura di fronte alla sfacciata disonestà serpeggiante nei tribunali egli pare non avvilitarsi, sostenendo che, per una causa condotta “alla muta e alla sorda” la sentenza non potrà che essere cavata “a sorte” (II, 8). Ma è proprio nel confronto con Pancratio che la visione mentale destabilizzante di Sambuco dà il meglio di sé, poiché non si limita all’equivoco tra *avogare / vogare, semenza / sentenza, infusione / confusione* (III, 5), ma finisce col generare una sorta di sfida tra i mondi sociali e culturali da essi rappresentati. Come nel capolavoro manzoniano, infatti, lo scarto tra il Procuratore ed i suoi assistiti si concretizza nello scontro tra la tortuosità sintattica e mentale dei detentori del potere, armati di un tecnicismo giuridico complicato da oscuri formulari latini, e la parola degli umili, animata invece da semplicità ed immediatezza, del tutto ignara degli artifici retorici, dai quali al solito ne risulta ovviamente sopraffatta. Nel seguire la scena in oggetto si rimane sorpresi nel riscontare come l’incolto Sambuco ha infine assimilato (a suo modo) alcune locuzioni latine (*finis, in scriptibus, contra iuribus, bis, tris*) che gli consentono di tenere testa a Pancratio e di sottrarsi alle consuete ingiustizie.

Se il linguaggio dottrinale ostentato dal procuratore Pancratio rappresenta un altro conoscitissimo *topos* della tradizione comica, la dimestichezza di Concordia nei confronti delle metafore e dei paragoni popolari, oltre a co-

stituire una tappa obbligata del genere, in alcuni punti sembra caricarsi di ulteriori significati. Nel suo frasario risiedono espressioni proverbiali (*cacciate chiodo con chiodo*), e vividi modi di dire, dai più consueti (*tener su le carte, le fumano le narici del naso,...*) ai meno immediati (*il cocodrillo d'Egitto* per raffigurare qualcosa d'insolito, *aver bisogno del pesto* per indicare uno stato di malattia...), ma le frasi della serva, spesso a commento di quanto viene riferito dalla padrona, si fanno soprattutto portavoce di una robusta mentalità pratica, beffardamente opposta alle pretese raffinate della controparte¹⁰⁹. La parentela con la parlata popolare si limita, del resto, a questi pochi elementi, poiché il registro linguistico di Concordia non è affatto dimesso: specialmente in presenza di altri personaggi (compresi i subalterni Sambuco e Farina) ella sfoggia con naturalezza un eloquio medio-alto, senza ignorare alcuni elementi letterari e mitologici (seppur usati con ironia, come gli strali degli amorini e il mito di Narciso), in conformità con il tono generale dell'opera.

Naturalmente la lingua caratterizzante i protagonisti, ma anche i loro aiutanti (come Valerio e Soffronia), è generalmente raffinata, sia per la scelta lessicale sostenuta e per il piano sintattico piuttosto complesso, ricco di inversioni e posposizioni del verbo, sia in considerazione dei numerosi richiami denunciati una certa affinità con formule care alla tradizione petrarchesca, alla novellistica e alla trattatistica amorosa. Ciò vale in generale pure per gli altri abitanti della corte (dal maggiordomo Gasparo, al nobile Lelio) e per la cortigiana Almira.

Tutte queste parlate sono comunque svincolate da una marcata identità perugina; l'autore si è infatti rivolto prevalentemente all'uso toscano, con alcuni tratti dissimili dal fiorentino ma quantitativamente troppo limitati per potersi efficacemente distinguere come modello linguistico alternativo. Tra i fenomeni più significativi¹¹⁰ ricordiamo le prime persone plurali

¹⁰⁹ Ella ad esempio colloca in una luce ridicola la moda dell'astrologia e la mania dei prodotti cosmetici ricavati dai più improbabili ingredienti, e ricorda sovente ad Almira i rischi fisici e giuridici che potrebbero scaturire dalla sua smodata passione per Erminio.

¹¹⁰ Altri fenomeni, riscontrati anche dall'Ugolini ne *I Megliacci* (cfr. F. Ugolini, *Il perugino Mario Podiani*, op. cit., II, pp. LI e segg.) possono essere riconosciuti nella preferenza di *-i* ad *-e* letterario in protonia (*gitto* e *gittato*, *dinari*, *intrato*, *mistere*, *nimico*, *quistione*, *ristaurare*) e viceversa (*depingere*, *leuto*, *remediare*, *fenestre*, *secure*), e la corrispondente affermazione di *-o* su

dell'indicativo presente in *-emo* e *-imo* (*potemo, volemo, venimo*); il futuro dei verbi di prima coniugazione in *-arò* (*amarò, mandarò, secarò, vendicarò*); l'uso del congiuntivo con valore di condizionale (*facessi* 'farei') e, soprattutto, la costruzione impersonale con *avere*, tipica dell'umbro, nella formula *ha poco più di due bore* 'è da poco più di due ore'¹¹¹.

Antonella Lommi

-u-, e di *-u-* su *-o-* (*spognosa, romore, occide, polirà, calculato, facultà*); nelle varie forme di labilità vocalica (*presciutti, volontieri*); nel passaggio di *-er-* atono ad *-ar-* sia in protonia (*tappexxaria, meraviglia, profumaria...*) che in postonia (*gàmbaro, zucaro*); nella caduta di vocali e sillabe atone (*carca, torre, opra*). Infine, se l'esito di *-RJ-* che dà *-r-* anziché *-j-* (*calamaro, carbonaro, paro, mortaro*), e *cossa* (coscia) denunciano un'influenza esercitata dalle parlate centro meridionali, per l'esito *misier* (messer), la marcata oscillazione tra scempie e geminate, le imprecazioni di stampo ruzantiano, si potrebbe anche supporre una patina settentrionale, imputabile ad un fondo ormai comune della lingua comica del tempo.

¹¹¹ F. Ugolini, *Il perugino Mario Podiani*, op. cit., II, p. 15 e relativa nota, III, p. 25.

EDIZIONI CRITICHE

IL PELLEGRINO

COMEDIA NOVA

DI M. GIROLAMO
PARABOSCO



Con Gratia et Privilegio
In Vinegia Appresso Giovan Griffio
MDLII

NOTA AL TESTO

Edizioni a stampa

Il testo de *Il Pellegrino*, dopo la prima edizione, uscita a Venezia presso la stamperia di Giovan Griffio nell'anno 1552 (IL PELLEGRINO / COMEDIA NOVA / DI M. GIROLAMO / PARABOSCO / Con Gratia et privilegio/ [fregio con grifone che solleva una sfera alata e motto: Poco val la virtù / senza Fortuna] / IN VENETIA Appresso Giovan Griffio / MDLII//. In 8°, c. 39. Esempolari a Piacenza, Torino e Milano), ha conosciuto un'ulteriore pubblicazione nel 1560 per i tipi di Giolito de' Ferrari (IL PELLEGRINO / COMEDIA DI / M. GIROLAMO / PARABOSCO / DI NUOVO RICORRETTA / E RISTAMPATA / [fregio giolitino, con fenice su anfora infuocata, sorretta da due satiri. Motti: De la mia morte eterna vita io vivo. Semper eadem.] / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI / MDLX//. In 12°, c. 36. Esempolari a Milano, Piacenza, Torino, Roma, Padova), inserita in un volume unitario che raccoglie anche le cinque commedie paraboschiane composte negli anni precedenti.

Esistono altre due ristampe del XVI secolo, realizzate a Venezia rispettivamente da Rubín nel 1586 (36 c. in 12°) e da Marc'Antonio Bonibelli nel 1596 (36 c. in 8°).

In tempi recenti si segnala, infine, l'uscita in anastatica dell'edizione giolitina, curata da Marina Calore e Giuseppe Vecchi per la collezione "Teatro italiano antico - La commedia del XVI secolo": G. Parabosco, *La Notte / Il Viluppo, L'Hermafrodito / I Contenti; Il Marinaio / Il Pellegrino*, Bologna, Forni, 1977, voll. 3.

La presente edizione si basa sul testo del 1552, in quanto fu questa l'unica pubblicazione che il Parabosco potè seguire in vita; in particolare, l'esemplare utilizzato è conservato alla Biblioteca "Passerini-Landi" di Piacenza (674 Lascito Pallastrelli).

Esso è stato tuttavia collazionato con la ristampa del 1560 (Biblioteca "Passerini – Landi", E XII 32), posteriore alla morte dell'autore di soli tre anni, a differenza delle altre due riproduzioni, esaminate, ma troppo successive per poter rispecchiare le intenzioni del Parabosco¹.

Dalla collazione emergono numerose varianti: le più frequenti riguardano interventi puramente grafici, come l'uso diverso delle maiuscole, delle abbreviazioni e, talvolta, l'adozione di una grafia più moderna (viene, ad esempio, adottata la *f* in sostituzione nel nesso *ph*). Si riscontra nondimeno la presenza di un buon numero di modifiche introdotte a correzione dell'edizione precedente, sia a riguardo di alcune tra le più palesi sviste tipografiche, sia nel senso di una generale regolarizzazione metrica e linguistica (nell'uso dell'apocope, delle consonanti scempie e raddoppiate, dei dittonghi...). Compaiono inoltre errori ed omissioni proprie della ristampa, che ne fanno un testimone non del tutto affidabile. Si fornisce comunque qui di seguito l'elenco completo delle divergenze riscontrate fra le due edizioni.

Criteri di trascrizione

Nella trascrizione si è adottato un criterio conservativo, conforme alle scelte da me già effettuate per l'edizione critica dell'ultima commedia paraboschiana, *La Fantesca*, pubblicata dalla casa editrice Luigi Battei.

Si mantengono, perciò, distinte forme come *de la, su la, poi che, per che* ed è stata conservata l'*h* etimologica e pseudo-etimologica (*honore, hora, huomo, all'hora* (nell'ora, nel momento), *all'hora, herba, homai...*), fatta eccezione per le forme del verbo *avere*, ricondotte alla norma d'uso odierno.

¹ In particolare l'esemplare della stampa del 1596 conservato alla "Passerini – Landi" (673 Lascito Pallastrelli) è mutilo: dopo la carta 8, la commedia paraboschiana si interrompe e lascia il posto a *I Suppositi* dell'Ariosto.

Il criterio prevalente è stato quello di conservare anche tutte le grafie latineggianti (ad es. i nessi *-pt-*, *-ct-*, *ti* e *ci* per “z”, *ph* per “F”,...) in quanto riconducibili a una precisa volontà dell'autore e all'uso linguistico del suo tempo. L'unica eccezione riguarda la trascrizione di *-ij* in *ii*.

Sono state comunque sciolte le sigle & in *et*, ß in *ss*, ~ nella nasale, M. in *Messer*, ...; sono state distinte la *u* e la *v*, e si è normalizzato l'uso di *q*. Sono inoltre state adottate le grafie moderne per i digrammi *ch* e *gh* seguiti da velari (ad es. laddove la stampa recava *scioccho*, *ancho*, *arrechai*, *stomacho*, *anchora*, *richami*... la forma è stata corretta).

Negli esclamativi *eh*, *oh*, *ah* sono state integrate le *h* assenti, e sono stati separati secondo l'uso vigente le congiunzioni grafiche del tipo *fussio* in *fuss'io*. È stata eseguita anche la divisione di *che* e *perché*, quando significano “ch'e” (“che egli /che ella”) e “perch'e”, in aggiunta alle distinzioni di *chio* in “ch'io”, *glie* in “gli è”, *come* in “com'è”...

Ricordando che si tratta di un testo di koinè settentrionale, sono stati ovviamente rispettati gli scempiamenti consonantici e i raddoppiamenti dovuti ad ipercorrezione, in quanto riflessi di una pronuncia specifica e reale, così come sono state conservate le oscillazioni nella resa di una stessa parola (specialmente se pronunciata da personaggi diversi), e l'uso irregolare delle maiuscole (tranne che per i nomi propri, nei quali sono state introdotte, se mancanti).

Per ciò che concerne l'uso dell'apostrofo e dell'accento, essi sono stati aggiornati (eliminando, ad esempio, l'apostrofo da espressioni come *un'huomo*, *un'altro*, ecc...), oppure introdotti con funzione diacritica per distinguere *che / ché*, *ne / né*, *sta' / a'*, *de' / sète*, *déi*,

Dal punto di vista metrico sono state evidenziate le dieresi ed attuate alcune apocopi per regolarizzare i versi ipometri ed ipermetri.

Gli interventi di interpunzione sono stati eseguiti con discrezione, limitandoli ai casi in cui essi apparivano indispensabili per ragioni di chiarezza.

Si segnala infine l'uso delle parentesi tonde “()” per marcare gli incisi e di quelle uncinate “< >” per racchiudere quanto ho integrato, presumendo una caduta nella stampa.

Ogni altra eventuale correzione è stata evidenziata nelle note in calce al testo.

Differenze grafiche e formali tra le edizioni

Per le differenze rilevate tra l'edizione Griffio (1552) e quella giolitina (1560) si fornisce il seguente elenco, nel quale la lezione della stampa del 1552 è la prima:

ATTO 1

v.1 m'astringete → mi astringete; v.4 volintier → volentier; v.5 vorrebbon → vorrebbon; v.9 per ch'io → Perch'io; v. 23 che → cho; v.45 pensier → peasier;

v. 69 dolce e chiara → dolce è chiara; v. 71 d'Hebano → d'hebano;

v. 85 grav'è presto → grav', e presto;

v. 88 che il giaccio → che el giaccio; v.100 reuscire → riuscire; v. 119 e i gesti → ei gesti; v.125 sofferti, et → sofferti e; v. 136 patria, acceso → patria acceso; v. 139 coi → co i; v. 141 e pervenuta → è pervenuta; v. 223 ond'io → onde;

v. 281 gran biasmo → gra biasmo; v.284 lasci i litigio → lascio i litigi;

v. 318 per essa → per esser; v. 345 se il còre a voi da → se il còre da a voi;

v. 362 resta → resto; v. 378 centinaio → centennaio; v. 383 Gelosia → gelosia;

v. 386 raccontar le → raccontarle; v.415 ch'a voi → ch'a vai;

v. 471 iammazzarlo → ammazzarlo.

ATTO 2

v. 522 o sottil, ch'ei cre' sil de' → fila sottil, ch'ei crede che; v. 530 aspettare → aspettar tanto; v. 596 saria ch'io → sappia ch'io; Invertiti vv. 617-618; v. 625 udit'ho → udito ho; Naffissa → Naffisa; v. 637 chi teco lo vuol → chi teco 'l vuol;

v. 656 n'avrai di nulla → n'avrai per te di nulla; v. 717 Vespero → Vespro;

v. 792 Diamante → diamante; v. 793 Dardo → dardo; v. 801 Reti → reti;

Invertiti vv.819-820; v. 941 vedessi → vedessi mai.

ATTO 3

v. 1010 possano → possan; v. 1074 Dona → Mona; v. 1087 diva → Diva;

v. 1165 riportiamo → riportiamo; v. 1184 Pamphilo → Panfilo; v.1190 lascia → lasci;
v.1191 è → e; v. 1202 Amor→ amor; qua sono → quai son; v. 1212 Io fui → Io vi fui;
v. 1239 lavatn→ lavan; v. 1247 gravezze → gravezza.

ATTO 4

v. 1293 ragionarti → ragionarli; v.1358 ammartellato → amartellatto;
v. 1365 riffonde → rinfonde; v. 1417 le guai → de guai; v. 1435 detta → dotta;
v. 1446 venirsi → venirci; v.1480 milion → million; v. 1506 havria → havrà;
v. 1521 de → di; v. 1541 ancor che → ancora in me.

ATTO 5

v. 1552 ancor → anco; v. 1607 alla → a la; v. 1612 fredo → freddo; v.1674 alciarem facilmente → alciaremo facilmente; v.1687 agiungesse → aggiungesse;
v. 1707 ahi lassa → ahi; v. 1757 Pellegrin → pellegrin; v. 1816 creonte → Creonte;
v. 1834 mirabil sonnifero → mirabil rimedio sonnifero.

Errori di stampa

Si fornisce l'elenco delle correzioni apportate al testo della stampa adottata, ed esulanti da semplici variazioni grafiche:

LETTERA DEDICATORIA

LII → MDLII

ATTO 1

Scena 1, v. 41: Averei → Avrei; v. 105: aveva → avea

Scena 3, v. 214: porto → porta

Scena 6, v. 342: lavorieri → lavorier

Scena 7, v. 373: spendere → spender

ATTO 2

Scena 1, v. 534: Che sì ch'ei viene... → Sì ch'ei viene...

Scena 2, v. 567: Medici → medici; v. 572: cantare → cantar;

v. 573: cagione → cagion; v. 579: padrone → padron

ATTO 3

Scena 1, v. 993: ardire → ardir

Scena 2, v. 1032: io vado, ma tu → io vado, tu

Scena 4, v. 1070: Quanti → Quante; 1097: sono → son; v. 1130: certo →
certa

Scena 6, v. 1238: portano → portan

Scena 10, v. 1535: tutto → tutta; raccolto → raccolta

ATTO 5

Scena 2, v. 1613: batter → battere

Scena 4, v. 1740: darle → dargli

Scena 9, v. 1849: vostro → nostro.

ALLO ILLUSTRISSIMO ET ECCELLENTISSIMO
SIGNOR DUCA DI SOMMA.

SOMMA è titol conforme al Duce, il quale
Di bontà somma, et somma gratia è impresso.
Et non che vinca altrui, vince se stesso
Di generosità fama, e reale².
L'alto cognome a lui si dee, che tale
È in ciascun magnanimo progresso,
Ch'ogni somma vertù lungi, et apresso
Lo registra in catalogo immortale.
Ben può dir nel mirarlo il divo HENRICO³
Ch'una sì somma, e trionfal presenza,
In molti Heroi, non vide il tempo antico.
Fortuna in somma sia di tua prudenza,
Se giuri, ancor ch'egli ti fia nemico,
Ch'è minor del cor suo, la tua potenza⁴.

Essendo il prefatto soneto, fattura di quello Aretino mirabile, che ne' suoi stupendi ritratti non usa altri colori, che i posteli da la verità nello stile, è debito di ciascuno che tiene qualche virtù nella penna, ad imitatione di lui che i buoni celebra et i rei vitupera, di riverire con lo ingegno in le carte, coloro che egli riverisce con lo spirito ne gli inchiostri; onde io, promosso da lo esempio del divino huomo, intitolo alla Eccellenza del Signor Gian Ber-

² *Di generosità... reale*: la fama di generosità e di valore, di virtù reali.

³ *il divo Henrico*: Enrico II, re di Francia (1519-1559).

⁴ *Fortuna... potenza*: 'O Fortuna, alla fine si manifesti la tua prudenza se giuri che, quando egli ti sia nemico, la tua potenza è inferiore al suo valore'.

nardino Illustrissimo la presente comedia inchinandomigli, che in vero (si come dice il gran Piero) alle imagini de i santi del cielo si accendano lampade, et a' nomi de i personaggi del mondo, si dedicano opere⁵, et perché non luochi luminosi ma alle volontadi buone pongon mente i beati. Son sicuro che senza dar cura alla mia compositione di poco valore, sarà da V.S. Illustriss. riguardato il mio core: i sinceri affetti del quale non provano consolatione che agiunga alla sincerità di lui, mentre lo acerrimo dimostratore de le virtù et de i vitii glorifica in lingua per sua natura libera, le qualità somme di voi, affermando che sète lo inventor delle magnificentie, non pure lo esecutor delle sue splendidezze magnifiche, risolvendola nella prudenza, et nel valore che vi fa sì caro alla Cristianissima Maestà, et sì grato, che più non ne sperareste di gratia et favori da voi stesso, sì che per essere qual sarete nella mansuetudine et benignità tuttavia, non dubito che questa piccola offerta, che <a> V. S. Illustriss. insieme con l'animo ch'io le tengo sen viene, non le sia accetta et piaccia, per il che basciole la mano famosa nella liberalità, et nelle armi. Di Vinegia alli nove Marzo del MDLII.

Di V.S. Illustriss.
et Excellentiss.

Humile et devoto servitore
Girolamo Parabosco.

⁵ *alle imagini... opere*: cfr. ad esempio Aretino, *La Cortigiana* (edizione 1534), lettera dedicatoria a Bernardo Cles, principe vescovo di Trento: «De i miracoli che fa la bontà d'Iddio sono testimoni i voti che gli si porgono; di quelli che escono del valor de gli uomini fanno fede le statue che gli si consacrano; e de lo amore che la cortesia de i principi porta a i buoni ingegni siamo certi per le opre che gli si intitolano».

PERSONE DELLA COMEDIA

EUGENIO	
MARSILIO	Vecchi
GIBERTO	Pellegrino giovane
MUTIO	Giovane
CLITIA	
LAVINIA	Giovane
RIBECA	
FINOCCHIO	Servi
OLIVA	
IORE	Fantesche
SPAVENTO	Bravo
HONESTA	Ruffiana
LAURETTA	Cortegiana
NAFISSA	Madre
SPETIALE	

DEL PELLEGRINO DI M. GIROLAMO PARABOSCO

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Ribbecca⁶ servo, et Mutio padrone.

RIBECCHA	Io vi prego, padron, non m'astringete A far questo, perché...	
MUTIO	Perché? Dì suso!	
	Non son costor ⁷ tutti gentili, e degni Che tu lor facci volintier servigio?	
RIBECCHA	Son degni sì, ma mi vorrebbon fare Dir cosa, a dirvi il ver, ch'io non vuo' dire. In fin ⁸ , padron mio car, questa comedia Faran lor senza me, per ch'io non voglio...	5
MUTIO	Che cosa? Dillo su!	
RIBECCHA	Per ch'io non voglio Dir delle donne mal, ch'io son lor troppo Affettionato, e per lor morirei, E spargerei il sangue, et le midolle ⁹ .	10
MUTIO	Tu hai ragion di non voler dir male: Nella parte tua c'hanno costoro Messo o introdotto, che con pace loro Dir non si possa?	15

⁶ *Ribbecca*: il nome del servo è in un certo senso “parlante” poiché evoca lo strumento popolare delle stornellate e delle proclamazioni di storie divertenti e salaci.

⁷ *costor*: si riferisce con ogni probabilità alla compagnia di attori (oserei precisare “dilettanti”, visto che anche Ribbecca è invitato a parteciparvi) destinati alla rappresentazione di una commedia negli ambienti aristocratici della Venezia del tempo.

⁸ *In fin*: per farla breve.

⁹ *sangue, et le midolle*: è coppia petrarchesca, cfr. Petrarca, *R. V. F.*, CXCVIII, v. 5: «Non ò medolla in osso, o sangue in fibra».

RIBECCA

Oh oh, che cosa àn?

I' nol vuo' dir, basta¹⁰ che la mia parte
 Narrava il modo che si tien da tutte
 In farsi belle, e l'arte ch'usan poi
 Nel coprir lor diffetti¹¹, e ch'era cosa 20
 Ch'a dirvi il ver sapea troppo di fumo¹².

MUTIO

Come sarebbe? Sù, di gratia, dillo!

RIBECCA

Non lo dirò, per Dio, che ci hanno posto
 Fin come fan le zoppe a parer dritte
 Co i zoccoli ineguali, e come ancora 25
 Nascondono le gobbe, e come fanno
 Co i veli, et altre astutie, il collo lungo
 Fuor di misura, apparer giusto e bello;
 De' sughi de gl'impiastri, e de gli unguenti¹³,
 De gli ogli bianchi, e grassi d'animali¹⁴ 30
 Non ve ne parlo, ché ce n'è migliaia
 Chi per capegli, e chi per macchie d'occhi,

¹⁰ *basta*: ti basti sapere.

¹¹ *Parte... difetti*: il dialogo tra Mutio e Ribeca si presta in questo punto al *topos* sull'esagerata cosmesi femminile che caratterizza le opere di ambito realistico giocoso, ma consueto anche per il Parabosco (ad es. cfr. *I Contenti*, atto 2, scena 2 e *La Fantesca*, atto 3, scena 1). Ricordiamo che il tema era già presente nella *Cassaria* dell'Ariosto, atto 3, scena 5 (cfr. Ariosto, *Le commedie*, a cura di Michele Catelano, Zanichelli Editore, Bologna, 1933, vol. 1, p. 74) e, ancor prima, nella *Canzone distesa di Franco Sacchetti contro a la portanza de le donne fiorentine* (cfr. Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime*, a cura di Alberto Chiari, Bari, Laterza, 1936, CLIII), per poi riaffacciarsi sulle scene ad esempio in Calmo, *Il Saltuzza*, atto 3, scena 2, p. 103. Sull'argomento si veda inoltre Franca Ageno, *Cosmetica femminile in un sonetto dell'Angiolieri*, articolo recentemente ristampato in *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani, Franca Magnani, Domizia Trolli, Bologna, Clueb, 2000, pp. 173-177.

¹² *Sapea troppo di fumo*: 'aveva un sapore troppo aspro e sgradevole' è il significato concreto riportato da GDLI, VI s.v. *fumo*. Nel nostro contesto però il valore della locuzione dovrebbe essere simile piuttosto a *vender fumo*, 'far apparire qualcosa per un'altra' o a *non voler sentir fumo di qualcosa* 'non volerne sentir parlare'.

¹³ *sughi, impiastri, unguenti*: varie sostanze cosmetiche. In particolare il sugo è da intendersi come il liquido estratto in vari modi da organismi vegetali; l'impiastro era un prodotto curativo molle, ottenuto da sostanze bollite e ridotte in pasta, o da pomate mescolate a farine; l'unguento, infine, era una sostanza untuosa, contenente dei medicinali, oppure semplicemente utilizzata per cospargere il corpo di essenze profumate.

¹⁴ *ogli bianchi, grassi d'animali*: si tratta ancora di tipologie di unguenti.

Chi per levar lentigini del volto.
 Si parla anco de i ferri e vetri ch'elle
 Adopran per pelarsi e scorticarsi; 35
 Ragionano costor infin de l'arte
 Ch'usano in caminar, in star pensose,
 In guatar da lascive, in mover riso,
 In formar paroline, e i mille modi
 Che san trovar per allacciar gli Amanti 40
 Avrei sol detto al fin, ch'elle non pensano
 Né studiano alle lacrime, e a gl'inganni
 Né a l'usar frodi.

MUTIO E ciò non si può dir?
 RIBECCA Ma soggiunge l'autor che in cotai cose
 Sono senza pensier troppo eccellenti, 45
 Per ch'è natura lor l'esser perverse¹⁵.

MUTIO Tu hai ragion, se ci son dentro queste
 Cose, di non voler quel che non vòì,
 Ma s'io potessi far che si levassero,
 Non saresti poi tu contento ancora 50
 Di ricitar con lor?

RIBECCA Forse il farei.
 MUTIO I' voglio in ogni modo che si levino:
 Ché non hanno ragion contra le donne,
 I' dico contra a tutte, ché per una
 Che se ne trovi che di biasmo sia 55
 Degna, se ne ritrovàn mille poi,
 Che merito han d'esser portate in cielo,
 E celebrate ne i più degni scritti.
 Né tutte hanno i difetti, onde convegno
 Lor per coprirli usare arte od ingegno. 60
 Ahimè, che cosa opporre alla mia Dea
 Si può, Ribbecca? E qual è cosa in lei,

¹⁵ *in cotai cose... perverse*: non piangono studiatamente, né devono sforzarsi di elaborare frodi ed inganni, perché tutto ciò risulta loro molto spontaneo.

Che in lei senza arte non appaia sempre
 Degna d'essere scritta per miracolo?¹⁶
 Ha il volto, come sai, di pura neve, 65
 Sparso di rose¹⁷, e di cinabbro¹⁸ fino;
 Gli occhi poi, neri lunghi e sì lucenti,
 Che fan parer il Sol picciola stella¹⁹,
 La voce dolce è chiara, i capei d'oro²⁰,
 Picciola bocca²¹, et de rubini i labri, 70
 Di perle i denti²², e d'hebanò le ciglia,

¹⁶ Da questo punto il dialogo si trasforma nella celebrazione della bellezza della donna amata, condotta secondo i canoni della *descriptio mulieris*. Il brano è sicuramente esemplificativo della maggiore letterarietà di cui Parabosco sceglie di fare sfoggio nella sua unica commedia in versi: a parte i singoli dettagli fisici, che ricalcano la figura della Laura petrarchesca e in generale di tutte le donne cantate dalla poesia amorosa, dallo Stilnovo fino alla fine del Cinquecento, per il ritratto nel suo insieme, l'antecedente più importante nella letteratura italiana è costituito dalla presentazione di Alcina nel VII° canto dell'*Orlando Furioso*; altri legami si rintracciano con la *Gerusalemme Liberata* del Tasso e con le *Stanze* (I, 43-44) del Poliziano (per il ritratto di Simonetta). Non si dimentichi tuttavia che l'encomio della bellezza dell'amata compare anche nella seconda scena del primo atto de *La Celestina* di Fernando de Rojas, ovvero in una commedia che, con il suo finale tragico, scardinava precocemente la distinzione dei generi teatrali classici. Per l'edizione italiana cfr. Fernando de Rojas, *La Celestina*, a cura di Corrado Alvaro, Milano, Bompiani, 1980 (prima edizione 1943), controllata sulla prima traduzione italiana, di Alfonso Ordognes, *Tragicomedia di Calisto e Melibea traducta da Alphoso Hordognes [...]*, Mediolani, Officina Libraria Minutana, 1515 e sull'edizione veneziana del 1541, *Celestina. Tragicomedia di Calisto et Melibea nuovamente tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma [...]*, Venezia, Giovann'Antonio e Pietro di Nicolini da Sabio, 1541.

¹⁷ *Ha il volto... rose*: motivo consueto del candore del volto, che contrasta con le guance rosee. Cfr. Ariosto, *O.F.*, VII, 11, vv. 5-6: «spargeasi per la guancia delicata / misto color di rose e di ligustri»; e ancora Tasso, *G.L.*, IV, 30, vv. 5-6: «dolce color di rose in quel bel volto / fra l'avorio si sparge e si confonde».

¹⁸ *cinabbro*: tipo di minerale di colore rosso; anche questo è riferimento consueto, soprattutto nella poesia arcadica; si veda inoltre Ariosto, *O.F.*, VII, 13, v. 2: «la bocca sparsa di natio cinabro».

¹⁹ *gli occhi ... stella*: Ariosto, *O.F.*, VII, 12, v. 2: «son duo negri occhi, anzi duo chiari soli».

²⁰ *capei d'oro*: Ariosto, *O.F.*, VII, 11, v. 3: «con bionda chioma lunga ed annodata», ovviamente sulla scia del Petrarca, *R.V.F.*, XI, v. 9; XII, v. 5; XC, v. 1...; cfr. anche De Rojas, *La Celestina*, atto 1, scena 2, p. 61: «Hai mai visto le matasse d'oro filato che fanno in Arabia? Sono più belli e non splendono meno».

²¹ *picciola bocca*: cfr. De Rojas, *La Celestina*, ivi: «la bocca piccolina».

²² *di perle i denti*: Ariosto, *O.F.*, VII, 13, v. 3: «quivi due filze son di perle elette».

	D'avorio il collo, che disteso e dritto Esce da le rotonde e larghe spalle, Il petto rilevato e senza macchia, Quei dolci, acerbi pomi ²³ , anzi il tesoro	75
	Tutto d'Amor, quelle mammelle dico Rotonde rilevate, e in spazio giusto Fra sé divise e separate, e quelle Braccia dritte e distese, e quella mano Morbida, lunga, candida ²⁴ e gentile:	80
	Mano che annodar suol quelle catene Ch'eternamente fan prigion altrui; Il corpo delicato et di misura Giusta composto, i fianchi rilevati, Picciol il piede ²⁵ , grav' e presto a ttempo ²⁶ .	85
	Che dirò poi de i guardi, e che de i risi, Delle parole poi accorte e saggie C'hanno forza di far che il ghiaccio prenda Humano senso per farlo arder poscia E liquefarsi d'amoroso fuoco ²⁷ ?	90
RIBECCA	Maraviglia non è s'avete preso A diffender le Donne, che la Vostra Cagion n'è sola, che vi tiene al fianco D'Amor lo spiedo, e al cor vi tiene il fuoco.	
MUTIO	Anzi l'anima tiemmi in paradiso: Chi si volge a contemplar di lei	95

²³ *dolci, acerbi pomi*: Ariosto, *O.F.*, VII, 14, v. 3: «due pome acerbe e pur d'avorio fatte»; Tasso, *G.L.*, IV, 31, v. 3: «parte appar de le mamme acerbe e crude».

²⁴ *mano ... candida*: cfr. Ariosto, *O.F.*, 15, vv. 2-3: «e la candida man spesso si vede / lunghezza alquanto e di larghezza angustà»; Parabosco, *Lettere*, II, XXIV; III, XI, rr. 22-23.

²⁵ *picciol il piede*: a conclusione della descrizione fisica, vale ancora il confronto con l'Alcina dell' *O.F.*, 15, v. 6: «il breve, asciutto e ritondetto piede».

²⁶ *a ttempo*: nello stesso tempo.

²⁷ *parole... fuoco*: per l'ardore amoroso suscitato dalle parole dell'amata, cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LXXIII, 14-15: «anzi mi struggo al suon de le parole, / pur com'io fusse un huom di ghiaccio al sole»; Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, II, XVII, 56, v. 8: «Di lui s'accese in amoroso fòco».

La gratia, la beltà, la leggiadria
Sta sempre in ciel²⁸.

RIBECCA

Ben, che v'ha detto donna

Honesta? Farà ella in buona forma

L'officio? Dalli il cor di reuscire?

100

MUTIO

Venne come tu sai con buone nove,

E sta mane mi disse che sperava

In modo far, che questa sera forse

Le parlerei, ché così motteggiato²⁹

Gli avea Lavinia.

RIBECCA

Oh voi più che beato!

105

MUTIO

Se tanto vivo, sì.

RIBECCA

Vi promettete

Ben poca vita, se per manco d'hoggi...

MUTIO

Io dubbito che il Sol si faccia immobile,

O invidioso di sì raro bene

Sia così lento a far l'usato corso,

110

Che passino cento anni, anzi che giunga

Questa mia desiata e lieta sera.

RIBECCA

Voltiam padron di qua, ché facilmente

Potremmo incontrar Marco Barbona³⁰.

MUTIO

Oh buono aspetto ha questo Pellegrino!

115

²⁸ *Anzi... ciel*: quasi superfluo sottolineare il legame tra questi versi e la concezione stilnovista (in particolare dantesca) della donna come fonte di salvezza, in grado di elevare l'uomo che la ama al regno dei cieli, già presente nella lirica siciliana e che rimane come elemento costante della produzione di carattere amoroso ancora per secoli. Si veda ad es. Iacopo da Lentini, *I m'aggio posto in core a Dio servire*, v. 14; Dante, *Par.*, XV, vv. 34-36; Petrarca, *RVF*, CCXCCII, vv. 5-7; Poliziano, *Rime*, CVI, vv. 1-2...

²⁹ *motteggiato*: 'accennato'.

³⁰ *Marco Barbona*: probabilmente è una variante di *Marco Pepe*, *Marco Sfila* che, rifacendosi alla figura del brigante Marco Sciarra (per cui si rimanda al Podiani, *Fidi Amanti*, atto 4, scena 4), indicano gli smargiassi, i bravi (cfr. *Dizionario dei modi di dire*, a cura di Ottavio Lurati, Milano, Garzanti, 2001, p. 520).

SCENA SECONDA

Pellegrino solo.³¹

PELLEGRINO	Qual finissimo marmo, o qual Diamante ³² , Od altra pietra che maggior durezza Ritenghi in sé, potria tenir giamai Così sicuramente il nome e i gesti, La bellezza, i costumi et le parole	120
	Di bella donna, dentro a sé scolpito, Come il cor tien d'un ben acceso Amante ³³ ? Ahimè che tante passioni e tanti Travagli e tanti affanni in mille parti Sostenuti e sofferti ³⁴ , et appresso tante	125
	Da bellissime donne, et gentilissime Cortesie usate, mai non ebbon forza Di levarmi dal cor pur un momento La memoria ch'io tengo della gratia, De la beltà de la mia donna ingrata ³⁵ !	130

³¹ Per il *topos* dell'inutilità del pellegrinaggio per rimarginare le ferite amorose, il riferimento è a Petrarca, R.V.F., LXIX e a Boccaccio, *Decameron*, III, 7.

³² *Qual... Diamante*: tali elementi, proverbiali per la loro durezza, sono presenze canoniche nelle lamentazioni amorose, a partire da Ovidio; si veda ad esempio Petrarca, R.V.F., CLXXI, vv. 10-11; Poliziano, *Orfeo*, vv. 66-67; *Rime*, XXXIV, v. 6 e CVI, v. 12; Calmo, *Il Saltuzza*, atto 2, scena 6, p. 92: «È possibile che non si rompi la durezza di questo adamante?». Per la formula invece l'eco è di matrice ariostesca, cfr. O.F., XLII, 1, vv. 1-2: «Qual duro freno, o qual ferrigno nodo, / qual, s'esser può, catena di diamante (...)».

³³ *ben acceso Amante*: cfr. Ariosto, O.F., XXXII, 74, v. 1: «Come s'allegra un bene acceso amante» ma anche Parabosco, *Hermafrodito*, atto 3, scena 5: «Oh vita troppo miserabile, che è quella d'un ben acceso amante».

³⁴ *Ahimè... sofferti*: cfr. Parabosco, *I Diporti*, In Vinegia, Appresso Domenico Giglio, 1558, Giornata II, Novella XII, p. 64: «per li disagi sofferti in questo, et in quell'altro paese, et per la passione amorosa (...)».

³⁵ Si noti, nei monologhi del protagonista, la serie di aggettivi riferiti alla donna o al suo cuore: *ingrata, duro cor, fredda e dura*; nella scena 4: *dura e proterva, ingrata, crudel, fèra, crudele*; atto 2, scena 6: *crudel, ingrata, cruda, fiera e spietata, crudeltà, crudelissima, crudel, donne crudeli, cruda, empie et ingratoe donne, donna ingrata, crudele, crudel*; scena 7: *crudel, crudeltà, ingrata, femina crudele, tigre crudele*, che la rendono prossima ad un tiranno della tragedia; ad esempio gli aggettivi *crudel* e *fiero* sono utilizzati con insistenza dal Giraldi Cinzio per dipingere la figura di Sulmone nella sua *Orbecche* (atto II, scena III, in *Il teatro del Cinquecento. La tragedia*, a cura di

C'ha potuto valerme il gir tanti anni
 Per lo mondo disperso, et con speranza
 Di poter, poi ch'a lei non era io caro,
 Porre in oblio per ciò la sua beltate?
 C'ha potuto giovarmi (ahi lasso) dico, 135
 Se più che mai, ne la mia patria acceso
 De l'amor di costei tornato sono?
 So ben che da i parenti e da gli amici
 Col pianto e co i sospir le funerali
 Esequie ho avuto, se pur com'io spero 140
 A l'orecchie di loro è pervenuta
 La nova, ch'io indirizzai de la mia morte:
 Solamente costei, sola cagione
 Del lungo esilio mio, non avrò pianto.
 Ma poi fiero destin consente e vuole 145
 Che più cresca ad ogn'hor quanto devria
 Scemarsi³⁶ più questa mia fiamma immensa;
 Veder vo' se costei con qualche modo
 Pel lungo mio pellegrinaggio, oppure
 Per la finta novella di mia morte, 150
 Ha punto il duro cor rotto o smagliato³⁷,
 Che incontro a la pietà s'è forte siede.
 L'habito lungo, et la cresciuta barba³⁸
 Ch'io porto al viso mi potrà giovare

Renzo Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi editore, 1997, pp. 334 e segg.). Il tema della crudeltà della donna amata è del resto presente anche nel primo libro delle *Lettere Amoroze*, I, lettera XII.

³⁶ *Che più cresca... scemarsi*: cfr. *I Diporti*, op. cit., p. 64: «non potendo homai più sopportare l'amoroso fòco, che non solamente per lunga lontananza scemato non era, ma si bene cresciuto assai, et di forza maggiore divenuto sempre». Cfr. anche un certo richiamo in Gonzaga, *Fido Amante*, VII, 34.

³⁷ *rotto o smagliato*: 'profondamente turbato' (cfr. *GDLI*, XIX s.v. *smagliato*); l'espressione, comunque, conserva un'impronta epico-cavalleresca, essendo generalmente riferita alle armi e significando letteralmente 'scalfito, spezzato' (cfr. Petrarca, IV, 2, 105; Aretino, *Dui primi canti d'Angelica*, in *Poemi cavallereschi*, a cura di D. Romei, Roma, Salerno Editore, 1995, ott. 10: «l'arme smagliate e fieramente rotte»).

³⁸ *cresciuta barba*: cfr. *I Diporti*, op. cit., p. 64: «la barba folta, et lunga cresciuta».

Tanto, ch'io non sarò riconosciuto;	155
Ben saprò io, se il ciel m'aïta e presta	
Favor, che occasion mi s'appresenti	
Parlarle in cotal forma, e in tal maniera,	
Che facile mi sia sottragger ³⁹ s'ella	
Udì la nova di mia morte, e s'ella	160
Ne senti passione, et se giamai	
Quel suo core di ghiaccio e di Diamante ⁴⁰	
Scaldò fuoco d'amore, o punse strale,	
Per lo indegno pietoso esilio mio;	
Et s'avien poi che com'io credo i' trovi,	165
Ch'ella più che mai fredda e dura ⁴¹ sia,	
Con questa destra in sua presenza voglio	
Aprirmi il petto, e lei paga e contenta	
Render del sangue, et dello spirto mio ⁴² .	
Ma chi è costei che vien tacita e sola ⁴³ ?	170

SCENA TERZA

Oliva et Pellegrino.

OLIVA Ecco quel Pellegrin ch'io vado apunto
Di qua e di là tutta mattina indarno

³⁹ *sottragger*: 'carpire, riuscire a sapere' (cfr. *GDLI*, XIX s.v. *sottrarre*).

⁴⁰ *Diamante*: Il paragonare il cuore ad un sasso o al diamante è un *topos* frequentatissimo nella lirica amosa (cfr. Petrarca, *RVF*, CLXXI, 10: «del bel diamante ond'ell'ha il cor sì duro»; Poliziano, *Orfeo*, vv. 66-67: «la bella ninfa che di sasso ha 'l core, / anzi di ferro, anzi l'ha di diamante»).

⁴¹ *fredda e dura*: gli aggettivi portano avanti l'immagine del cuore di ghiaccio e di diamante espresso nei versi precedenti. Per l'aggettivo *dura* si riscontra una certa ripresa del Petrarca, *RVF*, LXXI, 44.

⁴² *Et s'avvien... spirto mio*: cfr. *I Diporti*, op. cit., p. 64: «(...) avendo prima fra sé stesso deliberato, se all'usato dura, et crudele la ritrovava, di volersi a uno stesso tempo, et palesarsi, et in sua presenza ferirsi d'un coltello nel petto, et morire». Sulla crudeltà della donna si veda anche *Lettere Amoroze*, I, XII, rr. 44-47.

⁴³ *tacita e sola*: cfr. Dante, *Inf.*, XXIII, 1: «Taciti, soli, senza compagnia»; Petrarca, *Triumphus Mortis*, v. 122: «tacita, e sola lieta si sedea».

- Cercando. Iddio con voi sia, huomo santo!
- PELLEGRINO Santo sarei se per cagion d'Amore
Il sopportar martir facesse huom tale. 175
- OLIVA Non v'ho inteso, messer.
- PELLEGRINO I' dico ch'io
Ho per amor di Dio sofferti tanti
Tormenti, fra i viaggi e tante pene
Che quasi mi potrei così chiamare.
- OLIVA Di voi tutta mattina indarno cerco. 180
- PELLEGRINO A che son buon per voi?
- OLIVA Dirollo adesso.
Una giovane quale è la mia padrona
Inteso ha come voi per cosa certa
Sapete indovinar per santitate
Ciò che vi si dimanda, e però vuole 185
Parlar con voi, e dimandarvi forse
Cose importanti, pertinenti a lei,
Ned esser può che non ne riportiate
Da lei mille presenti⁴⁴ et elemosine.
- PELLEGRINO Come ha nome costei?
- OLIVA Clitia si chiama. 190
- PELLEGRINO Ha padre? Ha madre? È maritata, o putta?
- OLIVA Ha padre, e madre, et è pulzella in casa,
Ma si tramano ben le nozze, et ella
Ne sta di mala voglia, et ne sospira,
Perché vorrebbe il padre a un giovin brutto 195
Maritarla a ogni modo, et ella è morta
D'un forastier, d'un certo giovanetto
Ch'alloggia a l'hostaria della Santina⁴⁵,
Bello quanto si può veder con gli occhi,
Ma il più crudo garzon che veda il cielo. 200
- PELLEGRINO Come si fa chiamar per nome il padre?

⁴⁴ *presenti*: doni (cfr. *GDLI*, XIV s.v. *presente*, Boerio 533....).

⁴⁵ *hostaria della Santina*: si tratta chiaramente di un toponimo veneziano.

- OLIVA Messer Marsilio è detto.
- PELLEGRINO Ha più figliuoli?
- OLIVA Un altro maschio che è chiamato Mutio,
Il quale anch'esso è innamorato, e morto⁴⁶
D'una figliuola d'un messer Eugenio, 205
Et si sarebbon già fatte le nozze,
Ma perché già un figliuol del detto Eugenio
Fu ucciso, et se ne die' senza altro colpa
(Ancor che senza prova) al detto Mutio,
Non può seguir innanti il sponsalitie. 210
- PELLEGRINO Insegnatemi voi la casa, ch'io
Da quell'ora verrò che voi vorrete.
- OLIVA Di qui la casa vi potrò insegnare:
Vedete quella porta ch'ha quel gatto
Depinto sopra? Quella è nostra casa. 215
Venir potrete come sona Vespro,
Ché da quell'ora non è il vecchio in casa,
E la madre si trova in villa ancora.
- PELLEGRINO Itene, ch'io verrò senza alcun fallo.
- OLIVA Restate in pace, Iddio resti con voi. 220

SCENA QUARTA

Pellegrino solo.

Ahi cruda sorte⁴⁷ mia, so che non hai
Tardato un momento a procacciarmi
Occasione, onde conoschi espresso
Costei esser ancor dura e proterva⁴⁸,

⁴⁶ *innamorato e morto*: dittologia consueta con valore superlativo; sarà ripresa, con minima variazione, anche al v. 1287.

⁴⁷ *cruda sorte*: cfr. Petrarca, RVF, CCXVII, v. 11.

⁴⁸ *proterva*: arrogante, sfrontata. L'espressione è dantesca, usata in *Purg.* XXX, 70, e poi mutuata dal Poliziano (*Stanzę*, II, 28: «tutta nel volto rigida e proterva») e dall'Ariosto

Sì che ne segua poi la morte, ch'io 225
 Deliberato al tutto ho di donarmi!
 Ma come potrò io celarmi a questa
 Ingrata donna, o come mai soffrire
 Potran questi occhi miei mirarla, i quali
 Tante volte gioir veduta l'hanno 230
 De' miei tanti dolor, delle mie tante
 Così acerbe e pietose passioni?
 O come potrà mai soffrire il centro
 Del suo fuoco il mio cor così d'appresso,
 Se così lungi, ahimè, non n'ha potuto 235
 Sopportar parte lungamente in pace?
 Come potran queste misere orecchie
 Sopportar quella voce, che già tante
 Volte a gran torto minacciommi morte?
 Come potrà questa mia lingua poi 240
 Formar parola mai ch'altro risuoni
 Che ingrata, che crudel, che fera donna?
 Horsù quel n'avverrà ch'avvenir deve;
 Io me n'andrò, poi ché mi tengon santo
 In questa terra, et n'è cagion l'ostessa 245
 Che empiuto ha il mondo ch'io predissi a lei
 Del parto doppio suo, et fu ventura
 Benché il nome n'acquisti di profeta,
 Il che mi torna ben, per ch'è cagione
 Ch'io da costei così son ricercato, 250
 Che ci va⁴⁹ che costei parlar mi vuole

(O.F., XVI, 3, v. 3: «sotto cui si nasconda un cor protervo»); in particolare, per la coppia qui impiegata, cfr. O.F., X, 8, v. 2: «che vi mostrate lor dure e proterve».

⁴⁹ *Che ci va*: la stessa espressione, evidentemente in uso, è presente anche ne *La Fantescia* (atto 1, scena 3, p. 73: «Che ci va che io ve insegnerò il modo di reuscire anco in questo, se mi crederete») nonostante non sia riportata nei dizionari. Non mi pare invece appropriata al contesto l'interpretazione data da L. D'Onghia al passo de *La Fantescia* appena ricordato: «Che ci va?» 'che ci vuole?' (cfr. L. D'Onghia, *Sulla «Fantescia» di Parabosco: a proposito di una recente edizione*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXXIV, fasc. 205, 2007, p. 123).

Di questo Amante suo che ne fa stratio!
 Ahimè, potrò io mai raffrenar l'ira
 Sì che a dar morte a lei spinto non sia,
 All'ora ch'io vedrò questa crudele 255
 Languire, e sospirar per cui l'ancide⁵⁰,
 Ramentandomi poi la crudeltate
 Ch'ella usò sempre a me che l'adorai?
 Ma forse adesso ciò consente il cielo,
 Ond'io le possa con l'esempio istesso 260
 Far conoscere la forza del martire,
 Ch'amando lei più che la vita stessa
 Ho sopportato, ahimè, sì lungo tempo,
 Senza averne altro mai per guidardone
 Che sdegnosi atti, che turbati sguardi, 265
 Che parole superbe, et minacciose,
 Sì come hor forse, per vendetta mia
 Consente il ciel, che di perfetto amore⁵¹
 Similmente d'altrui essa riporti.
 Io mi voglio partir ché l'ora è tarda. 270

⁵⁰ *per cui l'ancide*: per colui il quale l'uccide.

⁵¹ *perfetto amore*: l'espressione (ripresa, con qualche variante anche più avanti, atto 2, scena 7 e atto 3, scena 3) richiama la *fin'amor* di tradizione cortese e provenzale, e compare anche nel primo libro delle *Lettere Amoroze*, XV, r. 1: «Veramente colui che ama di perfetto amore (...)», come, ad esempio, nella più tarda commedia del Tasso (cfr. *Intrichi d'Amore*, III, 10: «(...) e a chi v'ama con perfetto amore»).

SCENA QUINTA

Eugenio vecchio innamorato solo.

In effetto egli è ver c'Amor può il tutto⁵²,
né può cosa fra noi contra di lui:
in me ne pòn veder pruova le genti,
c'hoggi mai vecchio, e con la chioma bianca⁵³,
in tale stato poi, e in cotal morte⁵⁴ 275
c'ogni picciol error mortal peccato
mi sarà sempre, e pur non ho possanza
co'l periglio, con gli anni, e col sapere
di schermirmi da lui, ch'a voglia sua
quinci e quindi mi gira, e mi raffrena⁵⁵, 280
con mio gran biasmo, ch'io ben già m'avveggio
che molti hoggimai san la mia pazzia⁵⁶:
perché più non attendo a' miei clienti,
anzi lascio i litigi andar sossopra,
e Bartolo⁵⁷ m'ho fatto, anzi il mio Dio, 285
una vil femminuzza, e a lei conviemmi
ubidir sempre..., ma Finocchio viene.

⁵² *Amor può il tutto*: chiara ripresa della sentenza virgiliana «Omnia vincit amor, et nos cedemus amori» (Virgilio, *Bucoliche*, X, 69), che il Parabosco utilizzerà anche ne *Il Ladro*, 16: «In effetto omnia vincit amor», e comunque tutt'altro che infrequente nelle commedie del tempo (cfr. ad es. Calmo, *Il Saltuzza*, atto 5, scena 5; Gonzaga, *Gli Inganni*, atto 2, scena 4).

⁵³ *vecchio... chioma bianca*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, XVI, v. 1. Si noti come anche il linguaggio dell'anziano Eugenio, risenta del generale innalzamento di tono che pervade tutta la commedia.

⁵⁴ *morte*: stato mortale dell'anima.

⁵⁵ *quinci... raffrena*: evidente eco petrarchesco (cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CDLXXVIII, v. 1: «Amor mi sprona in un tempo et raffrena»).

⁵⁶ *con mio gran biasmo... pazzia*: anche il *topos* dell'innamorato divenuto oggetto ed argomento di derisioni e commenti malevoli, è ripreso dal Petrarca (*R.V.F.*, I, vv. 9-11: «Ma ben veggio or si come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno»).

⁵⁷ *Bartolo*: «una vile donnicciola ho eletto come mio Bartolo» (fonte del diritto o figura esemplare nel quale rispecchiarsi) «anzi come mia divinità». L'allusione è ovviamente a Bartolo da Sassoferrato (1314 – Perugia, 1357), famoso giureconsulto italiano che commentò tutte le parti del *Digesto* e compose numerosi trattati di diritto pubblico.

SCENA SESTA

Finocchio servo ed Eugenio padrone.

- FINOCCHIO Ben vi diss'io, padron, ch'era un solenne
Poltron costui, e che tosto che voi
Dello amor vostro il facevate accorto, 290
Che questa puttarella in braccio posta
Alla virginitate avrebbe, e poi
Cercato farvi star⁵⁸ de molti scuti:
Quanto era meglio che il consiglio mio
Voi fatto avesti, e far prima alla vecchia 295
Che n'ha la cura, per persona accorta
Parlare, et offerir qualche presente:
Ch'avresti infin adhor l'intento vostro
Forse ottenuto, e per miglior derata⁵⁹.
Perdonatemi voi, in questi casi 300
Ci vogliono altre astutie, et altri punti
Che quei ch'usate voi sopra i pallazzi
Mentre lambicar fate in tanti scuti
I cor di quei meschin che liti fanno⁶⁰.
- EUGENIO C'hai di novo? Che cosa? Che? Ragiona! 305
- FINOCCHIO Ho parlato gran pezzo con Caverna,
E pienamente l'utile e il favore
Che gli è per trar da voi, gli ho posto innanzi,
S'egli consente che per qualche tempo
Costei sia vostra.
- EUGENIO Et ei che t'ha risposto? 310
- FINOCCHIO Oh, oh! Che nol faria per cento milla
E più ducati, e che gli è huom da bene

⁵⁸ *farvi star*: 'di privarvi'.⁵⁹ *miglior derata*: 'con miglior profitto'.⁶⁰ *Ci vogliono... liti fanno*: consueta, per il Parabosco, la tirata contro gli avvocati, qui ritratti non solo come abili manipolatori della parola (cfr. *La Fantasca*, op. cit., p. 103), ma anche come veri e propri truffatori che spremono (*lambicar*) economicamente i malcapitati clienti (cfr. *GDLI*, VIII s.v. *lambicare* 'spremere, spillare denaro').

E che vive su l'armi, e ch'è soldato,
 E che se non temesse la giustitia
 Di quel sacro santo et Illustrissimo 315
 Senato⁶¹, che faria pentirvi forse
 Di tanto vostro ardire, et che voleva
 A me, per esser messagier, et vostro
 Servitor, perdonar per questa volta,
 Con promessa però che se più mai 320
 Gli capitavo con tai ciancie innanzi,
 Di farmene partir col naso in mano⁶².
 EUGENIO È sì bravo costui? La cosa adunque
 Del tutto è disperata?

FINOCCHIO Sì, per questa
 Via, ma mi dà cuor, se voi volete 325
 Giocar di borsa⁶³, di far sì che voi
 Sta notte avrete il vostro desiderio,
 Di lui malgrado, e de le sue minaccie.
 Noi sappiam già che de l'arte è costei⁶⁴,
 Et io conosco chi potria far farla 330
 (Quando vogliate poi esser cortese)
 Ciò che vorrete voi.

EUGENIO E chi è costei?
 FINOCCHIO Una che non è viva⁶⁵, e non ha l'esser
 Chi non sa chi ella è⁶⁶; questa è una vecchia

⁶¹ *Se non... Senato*: vistoso elemento propagandistico alla Serenissima presentata, secondo consuetudine per l'autore, come regno di giustizia ed ordine (cfr. *La Fantescia*, atto 1, scena 6 e atto 2, scena 9).

⁶² *Di farmene... naso in mano*: 'di farmi allontanare dopo essere stato duramente percosso' (cfr. *GDLI*, XI s.v. *naso*, dove il passo in oggetto viene citato come unico esempio di tale locuzione). Ricordiamo che anche *Caverna* è un bravo, quindi tale minaccia iperbolica è usuale per la sua figura, poiché ne sottolinea la spavalderia e lo concretizza al lettore senza di fatto portarlo mai in scena.

⁶³ *Giocar di borsa*: spendere generosamente.

⁶⁴ *Noi sappiam... costei*: 'sappiamo che Lauretta è del mestiere'.

⁶⁵ *che non è viva*: probabilmente nel senso di 'vecchia decrepita, col piede ormai nella fossa' anche se non ho sinora trovato altri riscontri.

Che è maestra di lisci, et di belletti, 335
 Di rizzi, di proffumi, et de bionde⁶⁷;
 Fa eletuari⁶⁸ per la madre, e incanta
 I vermi a i mamolini⁶⁹, e suol portare
 Attorno lavorier⁷⁰ sempre, e ricami,
 E questo fa per più sicuramente 340
 Poder a suo piacer ne l'altrui case
 Entrar e uscir, ché sempre trova scusa
 Di portar lavorier, e porta polli⁷¹.
 EUGENIO Ti dà cuor⁷² che costei mi serva bene?
 FINOCCHIO Sì, se il core a voi dà⁷³ di spender meglio. 345
 EUGENIO Spenderò quant'ho al mondo!
 FINOCCHIO Et io di manco
 Pur assai mi contento.

⁶⁶ *non ha l'esser... ella è*: 'non esiste chi non la conosce'. La seguente descrizione della vecchia ruffiana richiama immediatamente l'immagine della Celestina dell'omonima commedia di Fernando de Rojas (non a caso evocata esplicitamente al v. 464), atto 1, scena 6, p. 67: «Qui teneva una mezza dozzina di mestieri, vale a dire: lavandaia, profumiera, maestra in far belletti e rifare verginità, mezzana e un poco strega. Il primo mestiere serviva a coprire gli altri (...)».

⁶⁷ *bionde*: lavanda per rendere biondi i capelli (cfr. ad esempio Giancarli, *Zingana*, 327: «Non studia in altro se non lambicar acque da viso, bionde da capelli, fogge di colari (...)»).

⁶⁸ *eletuari*: preparati farmaceutici composti da un miscuglio di molti medicinali in polvere, impastati con sciroppo e miele. Era usato comunemente per curare molti disturbi.

⁶⁹ *mamolini*: bambini piccoli.

⁷⁰ *lavorier*: lavori, manufatture (cfr. F. de Rojas, *La Celestina*, atto 3, scena 2, p. 90: «Ho qui un po' di filo in questa mia saccoccia, con altre coserelle che porto sempre con me, per aver modo di entrare la prima volta dove non sono conosciuta: ecco gorgerine, veli, frange, collane, àcole, liscio, sublimato; e aghi e spilli. Una cosa c'è e una si chiede. E intanto io attacco discorso, mi preparo a gettare la mia esca, o a lanciarla alla prima avvisaglia»).

⁷¹ *polli*: la locuzione *portare polli* significa proprio 'favorire una relazione amorosa, fare il mezzano' e le mezzane stesse venivano spesso definite 'pollastriere' (cfr. *GDLI*, XIII s.v. *pollì*, *Modi di dire proverbiali e motti popolari spiegati e commentati da Pico Luri di Vassano*, Roma, Tipografia Tiberina, 1875, p. 40).

⁷² *Ti dà cuor*: 'sei sicuro che' (cfr. Calmo, *Il Saltuzza*, atto 1, scena 2, p. 54: «(...) ch'el me dà el cuore» interpretato come 'mi sento sicuro che' da D'Onghia, che riporta passi analoghi de *La Capraria* del Giancarli).

⁷³ *se il core a voi dà*: 'se voi ardirete' (cfr. *GDLI*, III s.v. *cuore*). L'edizione giolitina del 1560 reca *se il core dà a voi*, ma è preferibile la prima lezione, oltretutto giocata sul chiasmo.

SCENA SETTIMA

Eugenio solo.

EUGENIO La tua amicizia, Amor, mi costa cara!
 Quanti n'ho spesi già? Quanti ne sono
 Per spender per costei? Questi sono altri
 Che sospiri, che lagrime, che prieghi.
 Son i scudi altro che martelli o chiodi, 375
 Altro che "o passi sparsi"⁷⁶, altro che dire
 "I son dell'aspettare homai sì vinto"⁷⁷
 Mai potrò dire averne buon mercato⁷⁷
 S'io non arrivo a un centinaio almeno.
 Ecco com'io mi son così pian piano 380
 Condotta sotto de le sue finestre,
 E veggio non so chi che guata e ascolta
 Per entro i buchi de la gelosia⁷⁸,
 Et altri esser non può, se non colei
 Ch'adoro in terra; salutarla voglio 385
 Et hor che non appar per questa strada
 Persona viva, raccontarle parte
 De le mie gravi et aspre passioni.
 «Dio vi dia pace, cuor del corpo mio!
 Sète in opinion ch'io moia, o pure 390
 Di darmi aita avete ancor pensato?
 Non ve accorgete homai per tante prove
 Che il mio amor è infinito? Ahi, chi più certa
 Ve ne potrebbe far, che il tanto andare

⁷⁶ *passi sparsi*: si tratta ovviamente dell'*incipit* del sonetto CLXI del Petrarca «O passi sparsi, o pensier vaghi et pronti!». Anche il verso sottostante presenta un'altra citazione dal R.V.F., più precisamente l'*incipit* del sonetto XCVI. I richiami sono chiaramente in funzione di satira antipetrarchesca.

⁷⁷ *averne buon mercato*: 'di aver fatto un affare'.

⁷⁸ *gelosia*: si tratta della persiana, ovvero l'imposta della finestra realizzata con stecche inclinate o incrociate, che permette di guardare fuori senza essere visto (per la medesima espressione cfr. Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, II, p. 265).

Di qua e de là per vostro amor, e senza 395
 Aver riguardo a l'honor mio, e a l'utile
 Ch'io perdo ogn'hor, perdendo il tempo, ahi lasso!
 Che per voi più non dormo, e sempre stommi
 Col pensier dritto a voi, e voi più cruda
 Sète ad ogn'hor, né val che vi scusiate 400
 Sopra Caverna, e dir ch'esso non vuole,
 Ché se voleste voi, vorrebbe anch'egli,
 Che senza voi non può, voi sì senz'esso.
 Eh, Vita mia, homai qualche scintilla
 Di pietate ver' me! Siate contenta 405
 Di ricevere il mio, anzi pur⁷⁹ vostro
 Core, ch'io vel donai la prima volta
 Ch'io viddi quel bel viso in cui natura
 Tutto il suo bello e 'l suo artificio vede⁸⁰.
 Beata voi se contentate ch'io 410
 Sia vostro servitor, ch'io farò in guisa
 Che beata chiamar ben vi potrete:
 Maneggiarete il mio, voi tutta sola
 Ne sarete padrona, e in vostra mano
 L'avrete sempre, e ne potrete fare 415
 Ciò ch'a voi piacerà; la chiave avrete
 Di tutti i miei dinar, delle mie gioie.
 Ché volete voi darvi in preda a qualche
 Tenero Garzonel, che al fin vi pianta
 Un grosso porro⁸¹, allhor c'avrà da voi 420
 Avuto il suo voler, nella scarsella⁸²,

⁷⁹ *pur*: anche.

⁸⁰ *Tutto... vede*: eco di stampo barocco in questa mescolanza di natura e artificio.

⁸¹ *porro*: la locuzione *piantare il porro* con il significato di 'raggirare una persona e piantarla in asso' è abbastanza frequente nei testi comici del '500 (cfr. ad es. Gonzaga, *Gli inganni*, atto 3, scena 1: «gli ricacciai il porro»; Bruno, *Candelaio*, atto 5, scena 2: «Io non dubito che lui e tu mi avete piantato il porro dietro»; ecc.).

⁸² *scarsella*: borsa di cuoio usata per contenerci i denari, portata appesa al collo o alla cintura, qui nel senso metaforico di 'quando vi avrà posseduta'.

Et se ne vanti ancor per ogni loco?
 Ahimè ch'io moio, ahimè ch'io son ferito!»

SCENA OTTAVA

Finocchio et Donna Honesta.

- FINOCCHIO Ha ha ha ha ha ha! Oimè ch'io creppo!
- DONNAHONESTA Ha ha ha ha ha ha! Io creppo anch'io! 425
- FINOCCHIO Oimè ch'io creppo, i' scoppio dalle risa!
 Vecchietta mia, sia benedetta l'ora⁸³
 Che mi sète venuta hoggi fra' piedi,
 Ch'esser più a ttempo non potea, che oltra
 Che bisognava ch'io venissi infino 430
 A santa Marta⁸⁴ per trovarvi: avete
 Goduto meco anche il piacer che il mio
 Padron ci ha dato col contar i suoi
 Tormenti ad una gatta che credeva
 Che fosse la sua Diva. E avete visto 435
 Come al saltar dello animale in terra
 Esso pensossi d'essere assaltato
 E ito se n'è via più che di volo?
- DONNAHONESTA Per quanto non vorrei essere stata
 D'avere avuto così gran piacere! 440
 Horsù ragiona ciò che vòì, ché tanto
 In fretta mi cercavi!
- FINOCCHIO I' sarò breve
 Nel mio parlar, per che veduto avete

⁸³ *sia benedetta l'ora*: ovvio richiamo al sonetto LXI del Petrarca, qui accennato però in chiave parodica data la situazione ed il tenore della conversazione tra i due furfanti.

⁸⁴ *Santa Marta*: nella Venezia odierna corrisponde alla stazione ferroviaria marittima. Un tempo vi sorgevano il monastero e la chiesa di Santa Marta; si trattava di un quartiere povero, abitato da pescatori, meta una volta all'anno, in occasione della festa patronale, di una caratteristica festa notturna con barche illuminate, a cui partecipavano popolani, patrizi e cittadini (cfr. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1956).

In questo effetto sol, di quel gran parte
 Che senza questo conveniva dirsi. 445
 Come compreso avete il mio padrone,
 Che è riputato pure in questa terra
 E dotto, e saggio, e scaltrito avvocato,
 È di costei, ch'aver dovete voi
 Sul vostro calendario⁸⁵, innamorato. 450

DONNAHONESTA Io la conosco, et ha Caverna il padre,
 Per segno, nome⁸⁶.

FINOCCHIO È quella apunto, et io
 Ho tenuto fin hor su le bacchette⁸⁷
 Il mio padrone, et hollo fatto stare
 Con lei d'accordo già di molti scuti: 455
 Lei sempre hora in speranza, et hora in tema,
 Com'era mio voler, tenuto l'have.
 Hora per mezo tuo, non satio ancora
 D'assassinar costui, ch'è ladro publico⁸⁸,
 Vorrei veder di trarli fuor di nuovo 460
 De la borsa i lampanti⁸⁹, e partir teco
 Fin una stringa il tutto⁹⁰, et già gli ho detto
 E dipinto di te cose impossibili:
 E che sai l'arte più che Celestina⁹¹,
 E che sei con costei dente e gengiva⁹²... 465

⁸⁵ *ch'aver... calendario*: 'che voi conoscete o ricordate bene'. È un'espressione proverbiale citata anche nel *Morgante*, XVIII, 139, 4 con il significato di 'ricordare proprio tutti': «e tutti appunto gli ho in sul calendario».

⁸⁶ *ha Caverna... nome*: 'il padre è soprannominato Caverna'.

⁸⁷ *tenuto sulle bacchette*: 'tenuto in ballo' (cfr. G. Folena, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1993, p. 43).

⁸⁸ *ladro publico*: poiché si tratta di un avvocato.

⁸⁹ *lampanti*: in gergo furbesco i 'denari'.

⁹⁰ *Partir teco...il tutto*: 'dividere con te tutto il guadagno, fino alle cose di infimo valore' (come la stringa).

⁹¹ *Celestina*: la vecchia mezzana dell'omonima commedia attribuita a Fernando De Rojas è qui citata proprio come personificazione dell'astuzia e della stregoneria.

- DONNAHONESTA Hor sia lodato il ciel, ché buon incontro
 Contro ogni creder mio stamane ho fatto!
 Meglio sarà per noi che a qualche modo,
 Per qualche giorno ancor, lo intrateniamo
 Su le speranze, e poi farem quel meglio 470
 Che ci parrà che ci consigli il tempo.
- FINOCCHIO Anzi, vorrei che di ammazzarlo presto
 Fusse il nostro pensier, ch'io temo ch'egli,
 Che per sola cagion d'Amore è pazzo,
 Non si risenta, et o per sdegno o d'altro 475
 Si chiarisca del tutto, e ponga fine
 Al spendere e allo amor tutto in un punto.
 Bisogna studiar per questa sera
 Ordirgli qualche trapola, e che sia
 Con qualche utile nostro: i' gli ho promesso 480
 Che tu farai che questa stessa sera,
 Egli averà la sua signora in braccio⁹³.
 E di due scuti già gli ho fatto affronto
 Per volerti donar, et perché adesso
 Non gli aveva, di farmeli prestare 485
 Voler gli disse a un mio caro amico,
 et questo fèi perché non si potesse
 pentir di darti questa prima mancia;
 Sì che s'a sorte⁹⁴ ei ti dicesse s'io
 Ti ho i scuti dato, tu potrai rispondere 490
 Ch'avutogli hai, perch'egli questa sera
 Me li darà perch'io li possa rendere
 A cui dirò che creditor ne sia.
- DONNAHONESTA Lavora fidelmente, e lascia fare
 L'arte a chi sa, ch'io ti prometto e giuro 495
 Che passerà per noi la cosa bene.

⁹² *dente e gengiva*. 'una coppia inseparabile'. L'espressione è presente anche ne *La Fante-sca*, atto 1, scena 2, op. cit., p. 65 e mi pare affine a quella de *La Celestina*, atto 3, scena 1, p. 88: «Sua madre e io eravamo unghia e carne».

⁹³ *la sua signora in braccio*: si noti l'espressione ironicamente cortese.

⁹⁴ *s'a sorte*: 'se per caso'.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Finocchio solo.

Io creppo delle risa! Il vecchio fila
 Fila sottil⁹⁸, ch'ei crede che Caverna
 (Quando giù dal balcon saltò la gatta)
 Fusse, che gli traesse, per ucciderlo,
 Un sasso giuso, et hor perciò m'invia 525
 A casa d'un suo amico, a cui ha imposto
 Et lasciato ordine et commissione
 Di ritrovar un bravo che gli vadi
 Dietro con la Fusberta⁹⁹, et gli lo mandi
 A casa, né può anco aspettare tanto 530
 Ch'ei se ne venga, che mi spinge adesso
 A dar pressa¹⁰⁰ allo amico. Ma per Dio,
 Che costui che ne viene apunto è un bravo
 (Più solenne poltron non porta spada)
 Sì ch'ei viene a lui! Voglio nascondermi 535
 Ch'ei vien parlando fra se stesso, il pazzo!

⁹⁸ *Fila sottil*: nonostante la mancanza di riscontri per la locuzione precisa, si ricordi che *fillare* in *furbesco* significa 'aver paura', come precocemente attestato dal *Nuovo modo* (cfr. P. Camporesi, *Il libro dei vagabondi*, op. cit. pp. 219 e 222).

⁹⁹ *Fusberta*: la spada (attraverso il consueto richiamo ai personaggi dei poemi cavallereschi poiché, come noto, Fusberta è il brando di Rinaldo).

¹⁰⁰ *A dar pressa*: a sollecitare, a far pressioni.

SCENA SECONDA

Spavento¹⁰¹ bravo, et Finocchio ascoso.

SPAVENTO Oh Giove, perché a te non piacque darmi,
quanto ho core et ardire, fortezza¹⁰², ch'io
forse spesso farei maggior fracasso
con questo braccio, fulminando i monti 540
ne le città¹⁰³, che le maggior bombarde¹⁰⁴
ch'abbia signor del mondo? Oh mano, quanti
n'hai uccisi a' tuoi di?

FINOCCHIO (Sì, de i pidocchil)

SPAVENTO Quante volte fin hor, posto in prigione
io stato sono, oh oh: trovane il conto! 545

FINOCCHIO (Questo fu per denar ch'ei¹⁰⁵ doveva avere.)

SPAVENTO E quante volte io solo ho fatto correre
quattro compagni o sei?

FINOCCHIO (Sì, ma fuggendo!)

SPAVENTO Quanto m'è uscito sangue da la vena?

FINOCCHIO (Del polmone¹⁰⁶ ben sai!)

SPAVENTO Io posso pure 550
andar per tutto il mondo...

FINOCCHIO (mascarato!)

SPAVENTO Io ho pur fatto le stupende prove
a' miei giorni.

¹⁰¹ Il nome del bravo è chiaramente “parlante”, perfettamente consono alla millanteria del personaggio.

¹⁰² *fortezza*: prestanza .

¹⁰³ *fulminando i monti ne le città*: l'espressione non è molto chiara ma si potrebbe attribuire alla locuzione un significato iperbolico affine a quello di *spaccare i monti* ‘fare il gradasso, braveggiare’.

¹⁰⁴ *bombarde*: le più antiche bocche da fuoco usate in guerra o, anteriormente, le macchine per lanciare pietre (cfr. Pulci, *Morgante*, II, 16, v. 5).

¹⁰⁵ *ei*: il creditore.

¹⁰⁶ *del polmone*: potrebbe riferirsi alla malattia della tisi, l'affezione tubercolare dei polmoni caratterizzata da sbocchi di sangue, già conosciuta nel Rinascimento, ma poco frequente nei testi coevi oppure, più semplicemente, ai colpi ricevuti nella schiena mentre il bravo si dava alla fuga.

- FINOCCHIO (Ben sai, contra il boccale.)
 SPAVENTO Che diresti di me, spada, parlando?
 FINOCCHIO (Che non uscì mai fuor de la guaina! 555
 Horsù, mi vuo' scoprire.) A Dio, Spavento,
 ove ne vai?
- SPAVENTO Oh, il mio Finocchio! I' vengo
 a ritrovare a punto il tuo padrone:
 è in casa?
- FINOCCHIO Sì, fratel. Càngiati il nome
 di gratia, per ch'io tremo a nominarti! 560
- SPAVENTO Ben potresti tremar se si potessero
 Le cose che non han corpo vedere.
- FINOCCHIO Per che tremar?
- SPAVENTO Per che con esso meco
 Sempre ne vien la morte, ch'è sicura
 Di sempre aver da questa Durindana¹⁰⁷ 565
 Facende assai.
- FINOCCHIO In ogni altro paese
 Gran riputation deono i medici
 Aver, e i preti far magri guadagni
 Debbono ancor.
- SPAVENTO E perché di' tu questo?
- FINOCCHIO Se la morte vien teco, in altra parte 570
 Morir non dee nessuno, onde ogni medico
 Esser de' uno Esculapio¹⁰⁸, e i preti poi
 Non han per cui cantar ridendo il *requiem*¹⁰⁹.
- SPAVENTO Questa cagion mi va. Ma dimmi, il tuo
 Padron con cui ha inimicitia presa? 575
- FINOCCHIO Con un certo Caverna, un asinaccio,
 Un poltron come tu, che fa l'Orlando¹¹⁰:

¹⁰⁷ *Durindana*: la celebre spada di Orlando.

¹⁰⁸ *Esculapio*: nella mitologia romana era il dio della Medicina.

¹⁰⁹ *requiem*: preghiera di suffragio. Il fatto che i preti ridano è forse una critica alla superficialità con cui officiavano i riti, oppure vale come riferimento alle cospicue elemosime che essi potevano raccogliere in tali circostanze.

	Come te dico suol vantarsi anch'egli, Ma non ha poi de l'opre il privilegio.	
SPAVENTO	Che vuole il tuo padron? Vòl forse ch'io Lo faccia in quarti ¹¹¹ , o pur ch'io glielo lassi Così stropiato ¹¹² che non possa moversi? Storpiar lo potrei con un sol guardo, Di quei dinanzi ai quai fin'a le nubi Fuggon per l'aria, senza aita alcuna	580 585
FINOCCHIO	Di venti o d'altro, et s'ei vorrà, con uno Di questi sguardi che paura fanno A l'ardimento, gli porrò nel core Tanto timor, ch'ei tremolando poscia, Per tutto il mondo se n'andrà ballando!	590
FINOCCHIO	Tu dunque senza suon pòi far la festa, Poi che coi guardi fai ballar le genti! Ma s'ei volesse che di qualche membro tu lo storpiasse?	
SPAVENTO	Basta un mezzo pugno.	
FINOCCHIO	Come l'occideresti?	
SPAVENTO	I' starei in dubbio D'accettar questa impresa, e saria ch'io ¹¹³ Ho questa spada ancor vergine e pura Di sangue di poltron.	595
FINOCCHIO	Ma non di mano.	
SPAVENTO	Che parli tu di mano?	
FINOCCHIO	Il torno a dire Ch'ogniun tremar devria della tua mano.	600
SPAVENTO	Chi m'è nemico trema, e chi m'è amico Può star per me sicur da quattro campi ¹¹⁴ .	
FINOCCHIO	Si sa, per Dio, quanto sei valoroso!	

¹¹⁰ *che fa l'Orlando*: 'che si atteggia ad eroe'.

¹¹¹ *in quarti*: in macelleria sono i pezzi dei bovini ed ovini uccisi.

¹¹² *stropiato*: variante dialettale e scherzosa di *storpiato*.

¹¹³ *saria ch'io*: 'sarebbe perché io'.

¹¹⁴ *da quattro campi*: 'da quattro lati' ovvero 'ovunque, da tutte le parti'.

SPAVENTO In tre mille anni¹¹⁵ i' non potrei narrar
 Le prove mie. Quanti huomini ho mandato 605
 A' miei giorni¹¹⁶ a l'inferno? E quanti poi
 N'ho storpiati e feriti? Quanti visi,
 Quanti nasi ho schiacciati, et occhi chiusi?
 Quante barbe pelate? Oh, io ti giuro
 Che il letto dove io dormo è fatto tutto 610
 De' peli de la barba di coloro
 C'hanno avuto tal'hor la mia disgratia!
 Sei tu stato a Loreto? Io volea dirti
 S'hai veduto ivi appeso in depintura
 I voti¹¹⁷ di color che sono usciti 615
 Vivi da le mie man, che sono stati
 Almeno un milion, per dirti poco!
 E chi è gito oltra il mare¹¹⁸, e chi in Galitia¹¹⁹,
 E chi a Loreto, come ho detto ancora,
 Et hanno sol per me fatto tai voti, 620
 Che altro è aver nemico un huomo tale,
 Che ritrovarsi in mar con debil legno
 Senza vela o timon, quanto più al cielo
 S'alzino l'onde¹²⁰.

¹¹⁵ *tre mille anni*: numero iperbolico.

¹¹⁶ *A' miei giorni*: 'in vita mia'.

¹¹⁷ *voti*: vale forse la pena ricordare al proposito quanto scritto su Loreto da Montaigne tra il 1580 e il 1581 (cfr. Montaigne, *Viaggio in Italia*, Bari, Laterza, 1972, pp. 228-29): «Il santuario è una misera vecchissima casetta di mattoni, più lunga che larga. Nella parte anteriore hanno fatto un tramezzo, con due porte di ferro ai lati e una cancellata al centro. (...) La cancellata che sta tra le due porte lascia vedere la parte estrema della stanzetta, e questa parte chiusa (...) è il luogo della principal devozione. Lì, in alto sul muro, si vede l'immagine di Nostra Signora fatto – dicono – di legno: tutto il resto è così ornato di ricchi *ex voto* provenienti da tanti luoghi e da tanti principi, che fino a terra non c'è pollice vuoto e non rivestito da qualche lamina d'oro e d'argento (...)».

¹¹⁸ *oltra il mare*: a Gerusalemme, al monastero di S. Caterina sul Monte Sinai, oppure a Cipro, presso il santuario di Nicosia (cfr. Pulci, *Morgante*, XX, 38, vv. 3-6: «il Veglio e Ricciardetto s'è votato / che se scampar potran sì crudel sorte / ognun presto al sepolcro ne sia andato»; Ariosto, *O.F.*, XIX, 48, vv. 1-4).

¹¹⁹ *Galitia*: regione della Spagna in cui sorge il santuario di Santiago de Compostela, una delle più celebri mete di pellegrinaggio del Medioevo.

FINOCCHIO I' so che sei valente
 E udit' ho dir che tu sei stato in campo¹²¹. 625

SPAVENTO Di tutto un campo guardian son stato!

FINOCCHIO Di che? Campo di fava o di formento¹²²?

SPAVENTO Che fava? Che formento? E' par ben, sciocco,
 Che non abbia esperienza d'armi?

FINOCCHIO Entriamo in casa ché 'l padron ci aspetta: 630
 Contar potrai a lui le tue prodezze.

SPAVENTO Entriamo tosto, che costui tal' hora
 Che vien di qua mirando il volto mio
 Così feroce non pigliasse spasmo!

SCENA TERZA

Lauretta et Naffissa Vecchia.

LAURETTA Hor suso, mo'!

NAFFISSA T'ho detto tante volte 635
 Che tu intratenghi ogn'uno, e che tu lasci
 Che chi teco 'l vuol far, faccial l'amore,
 C'homai, per questa fe', stanca ne sono,
 E tu pur vòì a le tue bagatelle¹²³

Gir sempre dietro, e aver più caro un giovane, 640
 Che ti consumi il tuo, che farti amante
 Un huom matur che t'arricchisca, e diati
 Un tempo da ingrassare una formica¹²⁴;

¹²⁰ *Ritrovarsi... l'onda*: secondo il *topos* del fortunale (cfr. Ariosto, *O.F.*, XIII, 15, v. 4: «e turbò il mare, e al ciel gli levò l'onda»; XLI, 15, vv. 3-4: «Veggon talvolta il mar venir tant'alto / che par ch'arrivi insin al ciel superno»; Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, II, 6, 12, v. 7: «Qua par che l'unda al ciel vada di sopra»), qui tuttavia utilizzato per impostare un paragone comico.

¹²¹ *Sei stato in campo*: hai combattuto direttamente in battaglia.

¹²² *formento*: frumento. Equivocando volutamente sulle accezioni di “campo”, Finocchio finisce per definire il bravo come uno spaventapasseri (il ‘guardiano’ dei campi di grano).

¹²³ *bagatelle*: sciocchezze.

Ch'averai fatto poi, vorrei saperlo,
 Quando padron sarà di casa tua 645
 Un di questi garzon di prima piuma¹²⁵?
 Che credi tu avvanzar con essi, quando
 Eglino per tuo amore avran rubato
 Al padre un sacco di cotone, o quattro
 Pezze di panno? O qualche stocco¹²⁶ fatto? 650
 Oltra che questi tai non han da spendere
 (Che importa il tutto), ancor sono bizzarri,
 Fastidiosi, et incostanti, e quello
 Poco che posson spender (ch'è pochissimo)
 Lo dividon al fine in tante parti, 655
 Che poco più n'avrai per te di nulla¹²⁷,
 Perché voglion vestir, voglion giocare
 E con qualche altra ancor tal'hor cacciarsi
 Il martello del capo¹²⁸, sì che, figlia,
 Prendi il consiglio mio: lasciali stare, 660
 O se amar vòi costoro, ama anco gli altri,
 Che se tu sempre viverai con uno,
 Noi sempre patirem disagio e stenti¹²⁹.

¹²⁴ *Un tempo... formica*: 'ti dia la possibilità di perdere tempo senza aver nulla da fare' (cfr. GDLI, VI s.v. *formica*, che offre questo passo come unica attestazione).

¹²⁵ *prima piuma*: quasi imberbe. Oggi diremmo "di primo pelo".

¹²⁶ *stocco*: si ricordi che, oltre all'accezione più comune, *stocco* può indicare anche l'usura; *vivere a stocchi*, ad esempio, vale specificatamente 'vivere a prestiti ottenuti a usura' ed è forma presente in molti dialetti altoitaliani (cfr. D. Trolli, *La lingua delle Lettere di Niccolò da Correggio*, Napoli, Loffredo Editore, 1997, gloss. pp. 260-61, ove si riportano attestazioni dal Cherubini, Boerio...; cfr. inoltre, ad esempio, Aretino, *Lo Ipocrito*, atto 1, scena 3: «Il gentiluomo che ha poca entrata, è berzaglio de i debiti; onde stoccheggia là e contratta qua»).

¹²⁷ L'edizione Griffio omette *per te* ottenendo un verso vistosamente ipometro.

¹²⁸ *cacciarsi... capo*: 'trastullarsi' oppure 'provare passione' (cfr. Pico Luri, op. cit., p. 91; per *martello* come 'male d'amore' cfr. anche Calmo, *Rime pescatorie*, st. XXII, 8 e son. comm. 1, [4]). L'espressione è simile a quella del v. 1358.

¹²⁹ L'affermazione e le locuzioni proverbiali dei versi seguenti sono decisamente prossime a quelle del dialogo tra Celestina ed Areusa nella commedia di Rojas, imperniato proprio sulle ammonizioni rivolte alla giovane cortigiana, restia a concedersi a più pretendenti, da parte dell'esperta ruffiana. Cfr. Rojas, *La Celestina*, atto 7, scena 2, p. 136.

- Non sai che si suol dir che Primavera
 Non fa un fior sol¹³⁰? Non sai che molti pochi 665
 Fanno uno assai? E che un mantel si logora
 Tosto a colui che non ha da mutarsene¹³¹?
 Vivi pur certa che quel pescatore
 C'ha in acqua un hamo sol mai sempre piglia
 Poco pesce, figliuola, sì che quello 670
 Ch'io ti dico considera et esamina.
- LAURETTA Non posso voler bene a quel vecchiaccio!
 P' so ben io ciò che volete dire,
 Piace un giovane a me.
- NAFFISSA Pazza che sei!
 Quanto è miglior assai scuto di vecchio 675
 Che di Giovane bacio, oltra che mai
 Non ti dicono di no di cosa alcuna...
- LAURETTA Anzi i giovani son che son pieghevoli
 A le richieste altrui! Voi v'ingannate
 Ch'amorevole più si trovi un vecchio! 680
- NAFFISSA Pagano i vecchi doppiamente, pazza!
- LAURETTA Tenete voi quella moneta ch'eglino
 Altrui dan doppiamente!
- NAFFISSA Eh, pazzarella,
 Tu vò la berta¹³², ma ten pentirai!
- LAURETTA Che volete ch'io faccia? Voi mi fate 685
 Entrar tal'hor nel capo il trenta para¹³³!

¹³⁰ *Primavera...fior solo*: un fiore solo non fa ghirlanda (o primavera); cfr. Giusti, *Proverbi toscani*, op. cit., p. 339 e Orlando Pescetti, *Proverbi italiani raccolti per Orlando Pescetti*, Verona, presso Girolamo Discepolo, 1598 (ristampa anastatica Casa editrice D'Anna, Messina-Firenze, s. d.), p. 34.

¹³¹ *un mantel... mutarsene*: cfr. Rojas, *La Celestina*, atto 7, scena 2, p. 136: «(...) una rondine non fa primavera, un testimonio non dà affidamento, chi non ha che una veste la logora presto».

¹³² *tu vò la berta*: letteralmente 'tu vuoi scherzare' (per l'uso della locuzione, frequente nei testi comici burleschi, si veda ad esempio Pulci, *Morgante*, XVIII, 122).

¹³³ *trenta para*: ant. diavolo, derivato forse dalla credenza popolare secondo cui il demone era dotato di trenta paia di corna. Per la medesima espressione cfr. *Il Vilippo*, atto 1,

NAFFISSA Sì, per mia fe', che gli huomini non sanno
C'hoggi di non è donna in questa terra
Che non abbia per zoccol una scala¹³⁷!
Non vengon più, sì pure intramo, figlia,
Che questo è un pellegrin, s'io ben discerno. 715

SCENA QUARTA

Pellegrino solo.

Non credo che starà troppo a sonare
Vespero, e forse ancor sarà sonato.
Meglio è ch'io batta, et se verrà qualch'uno
Che non sia quel ch'io voglio, i' dirò ch'io
Cerco per Dio¹³⁸, ché l'abito il consente! 720

SCENA QUINTA

Oliva et Pellegrino.

OLIVA Chi batte, olà? Oh, sète voi? Hor hora
Clitia verrà, ché il padre e suo fratello
Con il fameglio loro adesso a punto
Entrati in barca¹³⁹ sono, et vanno in piazza.
Aspettate là giù, se v'è in piacere. 725

PELLEGRINO Così farò. Voi, occhi miei dolenti¹⁴⁰
Da gli occhi di costei, c'hor pietosi
Per far pietosi me del suo dolore

¹³⁶ *gombito*: gomito, antica unità di misura di lunghezza, corrispondente alla distanza tra il gomito e l'estremità del dito medio.

¹³⁷ L'affermazione completa quanto già detto sulle donne ed i loro trucchi nella prima scena del primo atto.

¹³⁸ *Cerco per Dio*: 'chiedo l'elemosina' (la questua).

¹³⁹ *in barca*: felice puntualizzazione dell'autore sull'ambientazione nelle acque della laguna.

¹⁴⁰ *occhi dolenti*: ovvio rimando a Petrarca, *R/F*, XIV.

Vedrete, ah! lasso me, non vi lasciate
 Tanto indolcir, che in noi poscia l'amaro 730
 Di tanto nostro torto non sia assai
 A spingermi a pigliarne hoggi vendetta.
 A voi non parlo, a voi non dico, orecchie,
 Che ben sicuro son c'hoggi udirete
 Cosa così senza ragione, e contra 735
 Ogni dover, che la sentenza vostra
 In favore sarà del giusto sdegno.

SCENA SESTA

Oliva, Clitia et Pellegrino.

OLIVA Buon giorno vi dia Dio! Ecco la giovane,
 Messere, che parlar vosco desidera:
 Ragionate con lei, ch'io sopra il colmo¹⁴¹ 740
 Della casa n'andrò, per tutto intorno
 Guardando se venisse oltra persona
 Che a coglier vi potesse in parlamento.

CLITIA So ben ch'a voi parrà cosa inhonesta¹⁴²,
 Che giovane com'io si pigli tanta 745
 Licenza, ch'a persona come voi,
 D'altro paese, e non da lei veduta
 Più mai, parli e consigli¹⁴³ quelle cose
 Ch'esser devriano a i più congiunti ascose,

¹⁴¹ *colmo*: sul tetto o comunque nel punto più alto della casa.

¹⁴² *So ben ch'a voi.....*: l'intera battuta di Clitia è tratta, con minime variazioni, dalla novella XII della seconda giornata de *I Diporti* (op. cit., p. 64: «et vi parrà forse strana, et appresso maravigliosa cosa, padre venerando, che si pigli una pulzella tanta licenza, che senza saputo d'alcun de' suoi abbia ardimento chiedere a parlamento persone non conosciute, ma se mai per parole altrui (che per propria pruova non credo che esser possa) vi fu manifesto di quanta forza fieno le fiamme d'Amore, (...) io spero che non solamente potrò hora appo voi ritrovar scusa, ma vi verrà pietà di me, infelice fanciulla, in preda data al più crudo giovane che viva.»).

¹⁴³ *consigli*: in senso assoluto 'discuta, rifletta prima di prendere una decisione'.

Ma se per detto altrui vi fu mai chiaro 750
 (Che per prova¹⁴⁴ cred'io che nol sappiate)
 Quanto posson d'amor le fiamme e i dardi
 Ne i petti de' mortali, io credo ancora
 Appo di voi trovar, non pur iscusa,
 Ma certissima son, ch'a voi venire 755
 Deggia pietà di me fanciulla incauta¹⁴⁵
 Al più crudele giovine che mai
 Nascesse, et al più bello¹⁴⁶, in preda data.
 Et ho richiesto voi sol per sapere
 Da voi, a cui non è il futur nascosto¹⁴⁷, 760
 Ciò ch'averrà di me: se questi mai
 Cangierà quella voglia (ahimè) sì cruda,
 O s'io pur deggio ogn'hor pregare in vano?
 Perché¹⁴⁸ vi prego a non celarmi cosa
 Che voi sappiate¹⁴⁹, ch'io terrovvene obbligo 765
 Eterno, e un tanto don meriterovvi
 Se non in tutto in qualche parte almeno.

PELLEGRINO Bella fanciulla, l'esser stato anch'io
 A le fiamme bersaglio, e a le saette
 D'amor un tempo, appo di me faranno 770
 Del vostro ardir la scusa, e a pien faralla,
 Ché ben so io per prova, ahi lasso, quanto

¹⁴⁴ *per prova*: cfr. Petrarca, *RVF*, I, v. 7: «ove sia chi per prova intenda amore»; Poliziano, *Stanze*, I, 22, 8: «Amor, che costui creda almen per pruova»; Pulci, *Morgante*, XVI, 56, vv. 7-8: «ma priego Amor che qualche ingegno truovi, / acciò che tu mi creda, che tu 'l pruovi».

¹⁴⁵ *Ma se...incauta*: cfr. Parabosco, *Lettere Amoroze*, libro primo, II, rr. 1-5: «Se V.S. provò giamai di che tempre siano gli strali d'Amore, et come le sue fiamme cocenti, io non dubito punto che non solamente mi sarà facile il trovar perdono del mio errore (...) ma son certo che questo a presso V.S. m'acquisterà pietà grandissima (...)».

¹⁴⁶ *crudele... bello*: si tratta ancora di una coppia tipicamente petrarchesca, cfr. *RF*, XXIII, 149: «(...) e quella fera bella e cruda».

¹⁴⁷ *a cui...nascosto*: piocché, secondo quanto spiegato ai vv. 244-248, Pellegrino è ritenuto un profeta.

¹⁴⁸ *Perché*: per la qual cosa, perciò.

¹⁴⁹ *vi prego...sappiate*: cfr. *I Diporti*, op. cit., p. 65: «perché vi priego a non celarmi cosa veruna della verità».

- Sia manco assai ch'uno sdegnoso sguardo
 O parola nemica, il tòsco amaro¹⁵⁰.
 E vi posso giurar, giurando il vero¹⁵¹, 775
 Che l'abito ch'io porto, e c'ho portato
 Tanti anni per diversi e stran paesi,
 Me l'ha fatto portar donna crudele,
 Ma ben porlo giù sper, tosto ch'io sia
 Giunto a la patria mia, dove anco spero 780
 Farmi malgrado suo, con una polvere
 Ch'arrecata ho di Libia¹⁵², la mia donna
 Amica sì, che poi sarà in mio arbitrio
 Far sì che questa ingrata, che giamai
 Per me non tinsè il viso di pietate¹⁵³, 785
 Mi renderà le lagrime e i sospiri¹⁵⁴.
 CLITIA Deh, s'adempiate ogni vostro desio
 Siate cortese a me tanto d'un poco
 Di questa polver virtüosa, e appresso
 Insegnatemi il modo d'adoprarla, 790
 Sì che resti per lei vinto hoggimai
 Questo core di ghiaccio, et di diamante,
 Che né foco d'Amor prezza, né dardo.
 PELLEGRINO Ve ne sarò cortese ogn'hor che voi
 D'adoprarla per voi mi promettiate, 795
 Ché per altra persona io certo dubito
 La dimandiate, e questo dico ch'io
 Vi conosco nel viso per sì cruda
 Fanciulla, quanto mai qua giù nascesse,

¹⁵⁰ *Che ben...tòsco amaro*: cfr. *I Diporti*, op. cit., p. 65: «per pruova so quanto sia meno amaro il tòsco che una nemica parola di chi s'ama, et quanto sia più crudele uno sdegnoso sguardo (...); *tòsco* sta avviamente per 'veleno'.

¹⁵¹ *giurar... vero*: ibidem: «Et io, giurando il vero, giurar vi posso (...).»

¹⁵² *polve... Libia*: ibidem: «Avendo ritrovato nelle parti della Libia una herba, della quale n'ho fatto polvere».

¹⁵³ *Per me... pietate*: eco del Petrarca, *RVF*, XLIV, 9: «Ma voi che mai pietà non discolora».

¹⁵⁴ *lagrime e i sospiri*: cfr. Dante, *Purg*, XXV, v. 104: «quindi facciam le lagrime e 'sospiri»; XXXI, v. 20: «fuori sgorgando lagrime e sospiri».

	Onde al credere poi difficil sono	800
	Che v'abbia colta Amor nelle sue reti ¹⁵⁵ .	
CLITIA	Sì non fuss'egli, ahimè, che dite voi! ¹⁵⁶	
	Io ardo sì per questo ingrato Amante,	
	Che maraviglia è, com'io non sono	
	In cenere ridutta ¹⁵⁷ , e appresso giurovi,	805
	Poi che volete ch'io lo vi giuri,	
	Che sol per me, per me chieggio rimedio,	
	E torno a dir, ch'io m'apparecchio avervene	
	Obligo eterno, e a darvene mercede	
	In parte, poi che non fora possibile	810
	In tutto premiar cosa si degna.	
PELLEGRINO	Riserbate, fanciulla, il premio ad altro,	
	Ché tutto insieme radunato l'oro	
	Del mondo, non farian ch'avesti mai	
	Da me tal cosa, ma contento sono,	815
	Per sola cortesia, farvene dono	
	Ancora ch'io conosca di far male,	
	Per che saria ragion che voi, che foste	
	Per altro tempo già fiera e spietata	
	A chi v'amò più che la vita stessa ¹⁵⁸ ,	820
	Di tanta crudeltà faceste in parte	
	Emenda, amando e sospirando invano ¹⁵⁹ .	
	Dite: è menzogna o ver quel ch'io ragiono?	

¹⁵⁵ *Ve ne sarò cortese... reti*: ancora un'intera battuta mutuata, con poche varianti, da *I Diporti*, op. cit., p. 65: «Madonna, io ne sarò cortese volentieri a voi, quando voi mi facciate con giuramento sicuro, che per voi la chiediate. Perché io non posso credere che voi siate presa per huomo veruno, nella amorosa rete, et questo dico perché alla fisionomia dimostrate essere, et essere stata, la più cruda, et ritrosa fanciulla che mai nascesse».

¹⁵⁶ *Si non fuss'egli... voi*: 'magari non fosse come dite'.

¹⁵⁷ *Io ardo... ridutta*: ibidem: «(...) sì fieramente della bellezza d'un giovane accesa sono che la maggior maraviglia del mondo è che io non sia homai ridutta in cenere»; *Seconda parte delle Rime*, 1555, c. 59 r, presente anche nella *Lettere Amoroze*, III, XXXIX, v. 7: «Onde il miser in cener si ridusse».

¹⁵⁸ L'edizione giolitina opera un'inversione tra i vv. 819 e 820.

¹⁵⁹ *sospirando invano*: nella medesima posizione compare nell'*Inamoramento de Orlando*, II, X, 53, v. 5: «Sempre piangendo e sospirando invano».

- CLITIA Crudelissima fui quanto voi dite.
- PELLEGRINO Gran fallo il vostro fu, degno che a punto 825
 Voi per altrui piangiate, e tutto giorno
 Voi crudel tutte commettete errori
 Sì fatti, ch'io non so come 'l sopporti
 Il ciel, ché non vi bastano i sospiri,
 I prieghi, i pianti, et una etate intiera 830
 D'uno Amante fedel ad honor vostro
 Spesa, et in servir voi, ch'anco volete
 E la vita e lo spirto. Deh, volesse
 Il cielo, che tal'hor vi rivolgeste
 A pensare, a pensar donne crudeli, 835
 Che voi vi siate, et a che effetto nate,
 Che non sareste poi così superbe¹⁶⁰.
- CLITIA S'al giovane fui cruda, esser mi fece
 Quella honestate, c'hor forza d'Amore
 Mi toglie¹⁶¹, ahimè!
- PELLEGRINO Empie et ingratoe donne, 840
 Posto nome honestate avete adunque
 A uno ardente desir de l'altrui morte?
 O sciocchi, o infelici, e incauti Amanti,
 Lasciate poi ch'acquisti sopra voi
 Tanto impero uno sguardo di costoro, 845
 Che vi possono ogn'hor dar vita e morte¹⁶²!
 Fatele eterne con i scritti vostri,
 Lor chiamando fedel, pietose, e saggie.
 Credete a sue promesse, e dite ch'elleno

¹⁶⁰ *Gran fallo... superbe*: chiaro il riferimento all'episodio delle donne ingratoe del canto XXXIV del *Furioso*, ott. 7-43, che prosegue pure nella 'tirata' seguente.

¹⁶¹ *S'al giovane... toglie*: cfr. *I Diporti*, op. cit., p. 66: «(...) s'io fui crudele al giovane, che me più che la propria vita amava, cagione ne fu quella honestà, che hora mi toglie forza d'amore».

¹⁶² *Empie... morte*: ibidem: «Ah donne crudeli! (...) voi avete posto nome honestà, ad un vano et ostinato desiderio dell'altrui morte. Oh sciocchi et incauti Amanti! Lasciate poi acquistare tanto impero sopra di voi a queste, che un solo sguardo, o cortese, o sdegnoso, vi possa dar vita, et morte (...)».

Sono cortese, per che tal'hor v'abbiano 850
 Fatto qualch'atto che cortese sia!
 Ahimè, che tosto le vedrete poscia
 Pensose a qualche sorte aspra e crudele
 Di vostra morte, o se tal'hor n'avrete
 Di grande servitù qualche mercede, 855
 Per poco tempo vi sarà concessa,
 Ch'elleno, obietto ver de la incostantia,
 Manco tempo in pensier che giusto sia
 Si ferman, che la Luna in uno stato¹⁶³.
 Tosto gli occhi, che già sereni e chiari¹⁶⁴ 860
 Vi promessero vita, vederete
 Nubilosi e turbati minacciarvi,
 anzi attenervi¹⁶⁵ tormentata morte¹⁶⁶:
 Questo il merto sarà di quelle lodi
 Che contra ogni dovere avrete voi 865
 Lor dato, incauti et infelici Amanti,
 Questo il merto sarà del servir vostro!
 Di quel ch'io dico voi, bella fanciulla,
 Non prendete nessuna meraviglia,
 Che per mai non veder donna nissuna 870
 Devrei fuor gli occhi della testa trarmi!
 Tante son state sì penose e gravi
 Le passioni, che per donna ingrata
 Ho sofferto a' miei giorni ingiustamente.
 Ma per venire al caso, hora conviemmi 875

¹⁶³ *Ch'elleno... morte*: ibidem: «Perciò ch'elleno obietto vero della incostantia, manco si fermano in un pensiero, che la Luna in uno stato. Tosto vedrete quegli occhi, che già si chiari, et si sereni vedeste promettervi vita, nubilosi et turbati minacciarvi morte, anzi sepe-
 lirvi vivi». Questa immagine della luna è proverbiale (cfr. Pescetti, op. cit., p. 50; *Dieci tavole*,
 1250: «No creder a femana alcuna, che la si volta come fa la luna»).

¹⁶⁴ *chiari*: eco Petrarca, *RVF*, CCCLII, 2: «volgei quelli occhi, più chiari che 'l sole».

¹⁶⁵ *attenervi*: 'mantenere la promessa a voi fatta, ricompensarvi'.

¹⁶⁶ *Vi promessero... morte*: per il potere che la donna ha, come il basilisco, di donare morte
 o vita con il solo sguardo si veda ad es. Poliziano, *Rime*, CVI, vv. 24-25: «ma qualunque
 costei cogli occhi uccide, / lo risuscita poi guardandol fiso».

- Da voi saper se il vostro Amante vivo
 Tornasse (ch'io ben so che morto giace),
 Se li sareste, come già, crudele,
 E questo vo' sapere, non perché sia
 Possibile ch'ei mai ritorni al mondo, 880
 Ma perché quando voi d'animo foste
 Vèr lui spietato, ancor converria fare
 Sacrificio ad Amor, c'horà consente,
 Per sì fiero voler, che cui amate
 Vi si mostri così rigido e duro. 885
 Però ditemi voi senza rispetto,
 Se fosse a' vostri piè' l'Amante vostro,
 Se pietosa o crudel sareste a lui.
- CLITIA Poi ch'a voi occultar non si de' nulla,
 Ché sapete voi ancor ciò ch'è possibile¹⁶⁷, 890
 S'io deggio dir il ver, dirrovi ch'io
 Non potrei, più che mai fatto m'avessi,
 Né d'amar più, né aver caro Giberto
 (Ché così nome avea l'Amante morto).
- PELLEGRINO Altro da voi saper non mi bisogna. 895
 Lasciate a me la cura d'ogni cosa,
 E sta sera la fante a l'osteria
 Della Simia mandate, ch'ivi albergo;
 Io per lei poi vi mandarò la polvere,
 La quale adoprarete in quella guisa 900
 Ch'ella al ritorno suo vi saprà dire.
- CLITIA Io vi ringratio, e mandarovvi anch'io
 Cosa che forse non vi sia discara,
 In segno sol de l'obbligo insolubile
 Ch'io m'apparecchio di tenirvi sempre. 905
- PELLEGRINO Fate pur che senz'altro se ne venga
 La fante vostra, ch'averete il tutto.
- CLITIA Così farò. Io mi vi raccomando.

¹⁶⁷ *possibile*: Così nella stampa, anche se la logica vorrebbe che il 'profeta' riuscisse a carpire non il *possibile* ma l'*impossibile*.

SCENA SETTIMA

Pellegrino solo.

Chi udi mai cosa sì crudele? Ahi lasso,
 In qual Scithia giamai, in quale Hircania¹⁶⁸, 910
 Fra quai Antropofàghi¹⁶⁹, o Lestrigóni¹⁷⁰,
 Si trovò cuore, ahimè, giamai sì pieno
 Di crudeltà? Né lunga servitù,
 Né amarissime lagrime, né cocenti
 Sospiri, né leal né fido amore¹⁷¹, 915
 Né disperato esilio, né la morte
 Posso dire, han potuto appo di questa
 Ingrata (oh, cor di serpe!) acquistar tanto
 Che mi sia stata almen di un sol sospiro¹⁷²
 Liberale e pietosa. Oh orecchie, voi 920
 Voï voï voi pure udito avete
 Che non gli calse mai del nostro duolo¹⁷³!

¹⁶⁸ *Hircania*: regione caspica adiacente al Caucaso, ricoperta di foreste e nota per la ferocia delle sue tigri. È un *topos* sfruttatissimo fin dall'antichità; si veda ad esempio Virgilio, *Aeneis*, IV, vv. 366-367: «perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres»; Ovidio, *Met.*, VIII 120-121. Per la letteratura rinascimentale si rimanda ai noti passi della *Gerusalemme Liberata*, XVI, 57, vv. 1-4; e ancora Poliziano, *Stanze*, I, 39; Giraldu, *Orbecche*, atto IV, scena 1, v. 265; Gonzaga, *Fido Amante*, VII, 26-27...

¹⁶⁹ *Antropofàghi*: mitica popolazione di selvaggi giganti, dotati di proverbiale crudeltà. cfr. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXVI, 9; Dolce, *Didone*, vv. 193-194: «Il più ingrato e crudele / che mai produsse Antropofàgo, o Scitha».

¹⁷⁰ *Lestrigóni*: popolo di antropofaghi descritti in Omero, *Odissea*, X e citati dal Boiardo nell'*Inamoramento de Orlando*, II, XVIII, ott. 34 e segg.

¹⁷¹ *leal né fido amante*: torna con insistenza nelle parole di Pellegrino il motivo delle fedeltà amorosa, *topos* della lirica cortese, del resto presente anche in certa poesia amorosa rinascimentale (cfr. ad es. Gaspara Stampa, *Rime*, LXXXVI, vv.13-14), nonché nei titoli stessi di poemi (si pensi al *Fido Amante* del Gonzaga) e commedie (*I Fidi Amanti* del Podiani non sono che un esempio).

¹⁷² *Che mi sia stata...sospiro*: eco delle lamentazioni di Armida (cfr. Tasso, *G.L.*, XVI, 57, v. 8: «Bagnò almeno gli occhi o sparse un sospir solo?»). La stessa espressione era stata usata dall'autore anche nella sua unica tragedia, cfr. *La Progne*, op. cit., p. 12: «ch'una lagrima sol, ch'un sol sospiro».

¹⁷³ *Oh orecchie...duolo*: cfr. *I Diporti*, op. cit., p. 67: «Oh misere orecchie, voi pure udito avete dalla propria sua bocca, che giamai non le calse del nostro tormento!».

Ah femina crudel, ringratio il cielo
 Ché dovend'io per tua sola cagione
 Morir sì disperato, almen mi porge 925
 Occasione, ond'io potrò te insieme
 Con colui cui tanto ami, trar di vita.
 Dogliomi sol che d'una sola e breve
 Morte morrai, ond'io tante e sì lunghe
 Da te n'ho avute¹⁷⁴ (ahi lasso), et duolmi ancora 930
 Che innanzi che tu mòia non vedrai
 La morte di colui che t'è più caro
 Che la tua vita stessa, come sforzi
 A veder me la tua, cui amo ancora
 Malgrado mio, più che la vita mia. 935
 La polvere sarà crudel veleno
 Di quel più fin che ritrovar potrassi,
 Per che mi giova che repente sia
 De la tua vita al fin¹⁷⁵, per che non sia
 Chi con rimedio alcun ti porga aïta, 940
 Ch'io non vorrei che tu vedessi mai
 Le lacrime, c'ancor m'usciran fuora
 Di queste luci per la morte tua,
 Ché 'l morir ti saria soave e dolce,
 Se tu vedesti la mia scontentezza, 945
 Così ti piacque ogn' hor (tigre crudele¹⁷⁶)
 Ch'io sempre fussi d'ogni pace in bando¹⁷⁷.

¹⁷⁴ *Dogliomi sol... avute*: ibidem: «Mi doglio solo, che una sola et brieve morte da me averai, ove io da te tante, sì lunghe, et sì penose n'ho avute». La medesima lamentazione torna nell'atto 4, scena 10.

¹⁷⁵ *De la tua... fin*: ancora eco petrarchesca (cfr. *RVF*, XXIII, v. 31: «La vita el fin, e 'l di loda la sera»). Per ciò che concerne la forma *al fin* si può supporre un guasto, dato che l'articolo costituirebbe un'unica occorrenza.

¹⁷⁶ *crudele*: anche l'insistenza su tale epiteto è una ripresa petrarcheggiante, diffusissima nei poemi e nelle tragedie del periodo (si veda, ad esempio, il lamento di Olimpia abbandonata da Bireno nel X° canto dell'*Orlando Furioso*, ott. 23-25).

¹⁷⁷ *Se tu vedessi... in bando*: cfr. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, I, XII, 20, vv. 1-2: «Così farò contenta quella altiera / A cui la vita mia tanto dispiace».

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Marsilio vecchio solo¹⁷⁸.

In quale altra città sariasi usata
Tanta giustitia, come usata han questi
Sapienti signori, in farmi avere 950
I miei denar ch'hoggi (la sua mercede)
Avuto ho pur, che da così potente
Ladro com'è costui, m'erano stati
Truffati, assassinati con inganno
Così sottile? In quale altra cittade 955
Non sarebbe a costui giovato assai
L'aver dinar, e l'amicitie grande,
E l'altre forze a ritenermi il mio,
C'hor giustamente e con suo grave scorno
M'ha ritornato? Ch'ei se n'è pur gito, 960
Come un ladro in esilio, e pria renduto
M'ha tutto ciò ch'ei mi fe' trar di casa.
Oh beato, felice, e santo albergo
Di fe', di pace, di pietate! Oh nido
Di giustitia! O Vinegia intatta, e pura 965
Fortunata Regina, e madre altiera
Di quei veri vivaci e chiari soli,
Da cui non pur riceve Italia il lume,

¹⁷⁸ Tutto il lungo monologo di Marsilio si dispiega attorno alla celebrazione della Serenissima, uno dei motivi ricorrenti nelle commedie paraboschiane. Sul *topos* delle lodi a Venezia, Camporesi ricorda che «la Serenissima si avvolse per secoli di una dorata e preziosa cortina mitologica ricamata da letterati, storici, cronisti, geografi, poligrafi che, ribadendone la eccezionalità, attesero alla diffusione del mito della città unica, della “saggia e santa republica” (Parabosco), perfetta anche nelle sue istituzioni politiche, utopia realizzata, sogno trinitario del bello, del buono e dell'utile fattosi realtà» (cfr. P. Camporesi, *Camminare il mondo. Vita e avventure di Leonardo Fioravanti medico del Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1997, p. 145).

Et lo spendor, ma seco il mondo tutto!
 Che di tanto valor, di bontà tale 970
 Son i toi parti¹⁷⁹, che famosa andrai
 Triõnphando ad ogn'hor d'ogni memoria
 Sin che d'ogni mortal triõnphi il tempo.
 Perché non è questa mia lingua degna
 Di ragionar di te, felice terra? 975
 Ma che, sarebbe ardito intrar nel mare
 De le tue lodi? Qual nocchiero sì accorto
 Potria sperar solcarlo? E qual sarebbe
 Così ben fabricato e saldo legno
 Che non vi s'affondasse¹⁸⁰? Adunque meglio 980
 È ch'io taccia di te, poi ch'io conosco
 C'huomo non può se non scemar gran parte
 Del tuo valor, mentre parlarne tenta.
 Ma degg'io poscia vivere e morire,
 Con desiderio estremo d'honorarati 985
 Giusta mia possa? Certamente i' voglio
 Più tosto nel gran mar de le tue lodi
 Affogarmi, e mostrar la riverenza
 E l'amor ch'io ti porto, inclita terra,
 Che ingrato dimostrarmi al tuo gran merito, 990
 Ch'è ch'ogni voce et ogni humana lingua,
 La virtute, il valor, et la bontate,
 La fortezza, e l'ardir de tutti i toi
 In ogni parte ogn'hor gridi et ragioni.
 Oh Vinegia, oh Vinegia, ché nel core 995
 Con ogni honor, con ogni riverenza
 Mi starà sempre sì honorato nome,
 Io voglio ancor, per viver più sicuro

¹⁷⁹ *toi parti*: 'i tuoi figli'.

¹⁸⁰ *Ma chi sarebbe...affondasse*: l'autore ricorre alla metafora tradizionale dell'opera poetica raffigurata come navigazione, nella quale la nave (*legno*) indica, notoriamente, l'ingegno del poeta o la poesia stessa. Si ricordi almeno Dante, *Purg.*, I, vv. 2-3; *Par.*, II, 1-18; Pulci, *Morgante*, I, 4; III, 1, v. 7; Ariosto, *O.F.*, XLVI, 1.

Che in te sepolte sian queste ossa mie¹⁸¹,
 Poscia ch'avrò la figlia accompagnata¹⁸², 1000
 Maritar anco il figlio, e i miei dinari
 Tutti in possessioni e tutti in case
 Spender! Ma ecco apunto il mio figliuolo
 Mutio che vien di qua: voglio aspettarlo.
 Mutio, figliuol, ritrovasti l'amico? 1005

SCENA SECONDA

Mutio et Marsilio.

MUTIO Egli era pur all'hor di casa uscito,
 Ma senza nessun fal sta sera tardi
 Lo trovarò.

MARSILIO Vorrei che ti scaldasti
 Assai più che non fai di questa cosa!
 Questo è un partito de' miglior che possano 1010
 Comparere per noi e (non ci pensi?)
 Questo è un giovane ricco, e solo, e saggio!
 Di gratia, non andar perdendo il tempo:
 Il beneficio è pur di tua sorella!

MUTIO Io non manco, per Dio, ma volete anco 1015
 Ch'io sia tanto importun, che paia quasi
 Che siam da manco d'essi.

MARSILIO Eh, figlio, queste
 Sono apunto ragion da pari toi
 Giovani incauti, che di fumo han pieno
 Il capo ogn'hora: i' dico che bisogna 1020
 Far bene i fatti soi, e non guardare

¹⁸¹ *in te... ossa mie*. per l'analogo desiderio di sepoltura a Venezia cfr. Calmo, *Rime pescatorie*, pesc. VI, vv. 64-67: «che chi te gusta un certo tempesello / i no se può partir da ste lagune / lassando al fin la vita, i soldi e l'anema / e le osse, sepelie in le to giiese».

¹⁸² *accompagnata*: maritata.

Si sottilmente, intendi?

MUTIO

Hor su, sta sera

Per ogni modo parlarò a Barbante,

E vederò che si concludi il tutto.

Ma voi non vi scordate andar hor hora

1025

In piazza al campanil, ché vi c'aspetta

Vostro compare il Flavio, e credo certo

Che vi voglia parlar di questo anch'egli,

Che me n'ha motteggiato¹⁸³, et ha voluto

Ch'io mandi per trovarvi a Santo Apostolo¹⁸⁴

Ribbecca.

MARSILIO

I' ci vogl'ir adesso adesso

Ché importa assai. Horsù, io vado, tu

Non rimaner però di non far opera

Di parlar a Barbante in ogni modo.

SCENA TERZA

Mutio solo.

A tal'ora venire a darci impazzo

1035

Possano gli inimici, che per me

Fatto saran queste furfante nozze,

Ché un furfante è costui, ben ch'abbia assai

Oro et argento, che non ha quel forza

Far nobil un, se da le fascie seco

1040

Non porta nobiltà, ben che il volgazzo

Adori spesso questi asini d'oro.

Ho altra impresa per le man sta sera

Che procacciar marito a mia sorella

¹⁸³ *motteggiato*: qui vale genericamente per 'parlato'.

¹⁸⁴ *Santo Apostolo*: il campo SS. Apostoli, con la chiesa omonima, si trova di fronte a Palazzo Corner e corrisponde alla località dove sorse, secondo la tradizione, uno dei primi centri ad opera dei fuggiaschi di terraferma.

(Ancor che mi piacesse il parentato)! 1045
 Spero sta sera, col favor del cielo,
 Parlare a quella ch'a un suo sguardo solo
 M'invola le parole, il cor, e l'alma.
 Oh felicissimo stato de gli amanti¹⁸⁵,
 Ché veramente ben felici sono 1050
 Quei ch'amano di cor, ch'ancor che piangano,
 Che sospirino sempre, e sempre in stenti
 Vivan la vita lor, beati ancora
 Chiamar si puon¹⁸⁶, considerando il risco
 Che portan d'esser sì perfettamente 1055
 Beati come all'hor colui si trova
 Ch'aspetta, com'hor io, d'esser guidato
 Innanzi a l'Idol suo, alla sua vita!
 Qual è beata vita hoggi ch'agguaglia
 La mia, ancor che in dubbio del mio stato 1060
 Et del mio ben spesso sospiri? Ahi quanto
 Errò colui che nei soi versi disse
 "Mille piacer non vagliono un tormento"¹⁸⁷,
 Anzi mille tormenti a un sol piacere
 Agguagliar non si puon. E qual saria 1065
 Colui che amasse di perfetto core¹⁸⁸,
 Che per un guardo sol lieto e soave
 Della sua Diva, non togliesse al giorno
 Mille ferite¹⁸⁹, e per un bacio poi,

¹⁸⁵ Il verso è ipermetro.

¹⁸⁶ *Oh felicissimo stato... puon*: lo stesso concetto è presente anche nelle ottave d'apertura del XXXI canto del *Furioso* (cfr. in particolare XXXI, 1, vv. 1-4: «Che dolce più, che più giocondo stato / saria di quel d'un amoroso core? / che viver più felice e più beato, / che ritrovarsi in servitù d'Amore?»).

¹⁸⁷ *Mille piacer... tormento*: celebre verso del Petrarca, *RVF*, CCXXXI, 4, divenuto ormai proverbiale (cfr. Giusti, *Proverbi toscani*, op. cit., 68; Boggione–Massobrio, *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*, Torino, U.T.E.T., 2004, X.2.3.18).

¹⁸⁸ *perfetto core*: per lo stilema di matrice provenzale cfr. atto 1, scena 4.

¹⁸⁹ *Che per un guardo... ferite*: concetto analogo a quello espresso da Pellegrino, atto 2, scena 6.

Quante morti crudeli? E per il resto 1070
 Quanti inferni? Costei ch'esce di casa
 Della mia Dea, per Dio, mi pare Honesta!
 Oh ventura grande: ella è sì dessa!
 Mona¹⁹⁰ Honesta, per voi venivo dritto
 A casa vostra, et hor vi trovo in loco! 1075

SCENA QUARTA

Honesta e Mutio.

HONESTA Oh, figlio, taci ché maggior sventura
 Non ci poteva avvenir!
 MUTIO Ohimè ch'io moio!
 Che cosa c'è di novo?
 HONESTA Oh figlio, taci!
 Non c'è rimedio più: siam rovinati!
 MUTIO Oh sorte mia crudele, oh vita amara! 1080
 Amara vita degli Amanti, in quante
 Passioni sei posta, in quanti...
 HONESTA Oh, taci
 Che sei beato, a fe' di questa croce!
 MUTIO Eh, lasciatemi in preda al mio dolore
 Né mi porgete più speranza alcuna! 1085
 HONESTA Taci pur, pazzarel, che sei felice.
 Tale ordine ho post'io con la tua diva...
 Ma voglio prima ch'io ti dica nulla
 Aver la buona man¹⁹¹.
 MUTIO Voi mi burlate!
 HONESTA Dammi la buona man, ch'io ti prometto 1090
 Darti la miglior nova che tu possi
 Aver in questa impresa.

¹⁹⁰ *Mona*: nell'edizione del 1560 il testo presenta *Dona*.

¹⁹¹ *buona man*: 'la ricompensa che mi spetta' (cfr. *La Fantesca*, atto 3, scena 10).

MUTIO	A me fia poco	
	Per sì buona novella darvi il core!	
HONESTA	Di questo vostro cor, voi altri Amanti,	
	Ne fate a mille al dì, mille presenti!	1095
	A me fian più grati un par di scuti,	
	Ch'io non son sparavier ¹⁹² !	
MUTIO	Eccone quattro:	
	Prendete, madre, e non badate a dirmi	
	Quanto avete operato!	
HONESTA	Ho fatto in guisa	
	Che sta sera andarai in questa casa,	1100
	E parlerai con la tua diva, ch'ella	
	Se ne contenta, e c'è tornato commodo	
	Che il padre ha detto non voler cenare	
	In casa: tu v'andrai a un' hora a punto	
	E fischiarai, che da la fante sua	1105
	Ti sarà aperto l'uscio; il resto poi	
	Fa' tu , figliuol, ch'ancor ch'io teco fossi,	
	Altro aiuto donar non ti potrei.	
	Adopra ben la lingua, e fa' sì ch'ella	
	Tocchi con mano e espressamente veda	1110
	Il tuo duro martir quanto egli è grande:	
	Ella è giovane dolce, e facilmente	
	La farai teco lagrimare insieme.	
	Fa' lei capace ¹⁹³ pur del tuo martire,	
	Ché per pietate al fin le donne poi	1115
	Si voltano a gli Amanti, e ogni durezza	
	Scaccian da lor, quand'è lor stato fatto	
	Dolcemente saper quanto huom patisce	

¹⁹² *Ch'io...sparvier*: come già ricordato nell'edizione de *La Fantescia* da me curata, tale affermazione pare essere un vistoso ribaltamento della lirica cortese (cfr. Poliziano, *Rime*, V, 6; IX; XXIII; XXXII; CX; *La Fantescia*, atto 1, scena 2: «Le donne non son sparvieri né falconi che si cibano di cuori» e atto 3, scena 10: «Tenetelo pur per voi, ch'io non sono né falcone né sparvier, ch'io mi nutrisca né di core»).

¹⁹³ *capace*: consapevole, partecipe.

- Per Amor loro.
- MUTIO Oh madre, questo è vero?
Deh, pèr fe' vostra, fate un sagramento, 1120
Sì ch'io ne sia sicur.
- HONESTA Giuro, per quella
Honestate ch'io tengo, e giuro ancora
Per quella coscienza inviolabile
Ch'avuta ho sempre, che quel ch'io t'ho detto
È tutto vero, et ne vedrai l'effetto¹⁹⁴. 1125
- MUTIO Horsù madre mia cara, i' voglio andare.
Diman senza alcun fal verrò a trovarvi;
Pregate Amor per me, che voi ancora
Avrete la mercè de' miei piaceri.
- HONESTA Io son certa, figliuol, vatti con Dio 1130
E lasciati veder senza alcun fallo.
- MUTIO Così farò. Mi raccomando a Dio,
Son tutto vostro! I' me ne vado in casa.

SCENA QUINTA

Honestà sola.

- Questa è un'arte divina, in fe' di Dio:
In quanto poco tempo ho guadagnato 1135
De molti soldi! Oh come m'è venuto
A taglio¹⁹⁵ che sto vecchio innamorato¹⁹⁶
Di servir si voglia in questo Amore,
Ch'oltra ch'io n'ho da lui buscati molti
Danari, ho avuto ancor commodo e tempo 1140
Di parlare alla figlia per questo altro,

¹⁹⁴ *Giuro... effetto*: la ruffiana, per suggellare ancor meglio il suo giuramento, dopo aver rimarcato l'etimologia del suo nome, fa uso dell'unica rima baciata presente nel testo.

¹⁹⁵ *a taglio*: a proposito.

¹⁹⁶ *vecchio innamorato*: si riferisce ovviamente ad Eugenio.

Ché in altra guisa bisognava usare
 Mille arti, mille inganni, e con periglio
 Di non andar a pie' fin a Legnago¹⁹⁷.
 Mi resta hora di ordire a questo vecchio, 1145
 Insieme con Caverna e 'l servo suo,
 Qualche trappola bella, et che con nostro
 Utile sia, et ordirolla certo.
 Questa è un'arte mirabile, in effetto
 Chi con gratia la fa con qualche sorte. 1150
 Oh donne mie¹⁹⁸, di quanta utilitate!
 E lo sa forse ancor di voi qualc'una
 Ch'alle par mie fa buona ciera¹⁹⁹, e spesso
 Dona presenti, ma oltra il guadagno
 Che ne caviamo noi, quai son le genti 1155
 Che ponno comandar, dove son quelli
 Ch'ottengono ogni cosa et hanno sempre
 Ogni favore? Noi siam quelle desse,
 E credo ancor che fin in cielo i Dei
 Ci amino sopra gli altri, s'allor piace 1160
 Così la pace come qui si crede,
 Perché noi sole siam compositrice
 Di pace sempre, e d'amorevolezze.
 Sempre cerchiamo accordo, e sempre buone
 Parole riportiamo, e non cartelli²⁰⁰ 1165
 Da combatter con armi vellenose.

¹⁹⁷*Legnago*: si tratta probabilmente dell'espedito, piuttosto sfruttato dai comici, di inserire nomi locali che si prestano a giochi linguistici o etimologie popolari; in questo caso si rimanda alla 'legnata' e la locuzione 'mandare a legnaja qualcuno' è citata in questo senso sia dalla Altieri Biagi (il riferimento è, nello specifico, a Nelli, *Serve al forno*, II, 2; cfr. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 103) che dal TB s.v. *mandare a legnaia* 'bastonare'.

¹⁹⁸ *Oh donne mie*: l'esclamazione è rivolta alle donne del pubblico cui la ruffiana si rivolge direttamente come anche più avanti, ai vv. 1173-79, quando offrirà il suo indirizzo promuovendo la sua arte.

¹⁹⁹ *buona ciera*: accoglie e riceve cordialmente (cfr. *La Fantasca*, atto 2, scena 1).

²⁰⁰ *cartelli*: biglietti o annunci di sfida.

Et s'altrui pur tal'hor dentro a un steccato²⁰¹
 Conduciamo a morir, la mort'è tale
 Ché senz'essa saria morte la vita,
 Né inganniamo nessun ch'entra in düello, 1170
 Che di quai armi dee ferire, in prima
 L'avisiamo, e con quai parar i colpi:
 Si che, donne mie car, chi c'odiasse
 Il torto avrebbe; a voi mi resta dire
 Che s'alcuna di me bisogno avesse, 1175
 Mandi per me, ch'io stancio²⁰² a San Trovaso²⁰³,
 Ch'io verrò volontieri, et vi prometto
 De far per voi quel che non farà mai
 Donna del mondo. A voi sta il comandare.
 Ma chi è costei che vien fuor de la casa 1180
 Di messer Mutio? Iddio ti faccia salva
 Bella fanciulla! Mi sapreste dire
 Dove stancia qui intorno un Genovese
 C'ha nome messer Pamphilo dal Gatto?

SCENA SESTA

Oliva et Honesta.

OLIVA Mai più non udii dir sì fatto nome. 1185
 HONESTA Sei tu di questa terra, figlia dolce?
 OLIVA Sì, madre, sì: perché mi domandate?
 HONESTA Perché non n'hai la lingua.
 OLIVA Anco altri detto

²⁰¹ *dentro a un steccato*: l'immagine della discesa del cavaliere nel campo assegnatogli durante la giostra medievale è chiaramente usata con valore metaforico per indicare l'impresa amorosa (cfr. *La Fantasca*, atto 1, scena 3).

²⁰² *stancio*: 'dimoro, abito'.

²⁰³ *San Trovaso*: si riferisce al campo di S. Trovaso (corruzione dialettale di SS. Gervasio e Protasio) e della relativa chiesa, risalente all'XI secolo e poi distrutta da un incendio. Quella odierna venne riedificata nel 1584.

- Me l'hanno già.
 HONESTA Come sei bella, Iddio!
 Ti lascia goder la tua gioventù, 1190
 Ch'al fin chi non la gode è pazza, e sempre
 Sente crudel dolor di pentimento.
- OLIVA I' me la godo per ch'io sono in casa
 Di persone gentil, ché non mi manca
 Né pan né vin, né vestimenti, quanti 1195
 Ne so desiderare.
- HONESTA E' par ben, figlia,
 Ch'ancor ti odora di latte la bocca²⁰⁴,
 Poi che non sai che il piacer del mangiare,
 Del bere, e del vestir è il manco manco
 Che noi possiamo avere in questo mondo. 1200
- OLIVA Quai son dunque i piacer ch'avanzan questi?
 HONESTA I piacer de l'Amor.
- OLIVA E quai son questi²⁰⁵?
 HONESTA In uno anno contar non li potrei,
 Ma gustato qualch'un ne hai ben, se vòl
 Contare il vero.
- OLIVA A fe', madre, vi giuro 1205
 Ch'Oliva n'è digiuna.
- HONESTA Hai tu tal nome?
 OLIVA Madonna sì.
- HONESTA Tu mi fai ricordare
 D'una mia amica ch'una figlia aveva
 Di questo nome, e come si chiamava
 Tua madre, figlia?
- OLIVA Saporosa.
 HONESTA Oh Dio, 1210

²⁰⁴ *odora di latte la bocca*: 'sei ingenua ed inesperta come un lattante' (cfr. Pescetti, op. cit., p. 72).

²⁰⁵ Il testo presenta '*e qua' sono?*' ma si è ritenuto di seguire la lezione del 1560 che elimina l'ipometria del verso.

- Tu dunque sei di Saporosa figlia?
 OLIVA Io fui, ch'ella è già morta.
 HONESTA Io so, figliuola,
 Che non è meraviglia che d'avermi
 Veduta mai non ti ricorda, ch'io
 Essendo ancora tu quasi da latte²⁰⁶, 1215
 Andai ad habbitare in Padovana;
 Hor fa tuo conto che tua madre sia
 Tornata viva: basciami quest'altra
 Guanza, figliuola mia!
- OLIVA Oh madre cara,
 Poi che voi foste di mia madre morta 1220
 Sì grande amica, Dio vi dia ogni bene!
- HONESTA Hor sì ch'io voglio far ogni fatica
 Per trarti fuor di servitù, né voglio
 Che tu per nulla sia d'altrui massara,
 Che son ben io come al tempo d'adesso 1225
 Son le massare mal trattate²⁰⁷, et anco
 So che non son per altro nome mai
 Chiamate, che per nome di puttane,
 Et oltre ciò so che se manca in casa
 O robba di valore, o da mangiare, 1230
 Ch'elle son le ladre, et le golose.

²⁰⁶ *da latte*: appena nata.

²⁰⁷ *massare mal trattate*: il fosco spaccato che Honesta offre sulla condizione delle serve sembra ricalcare le affermazioni di Areusa ne *La Celestina*, atto 9, scena 2, p. 157: «È proprio vero: quelle che servono le signore non hanno piaceri (...). Continuamente insultate, maltrattate, continuamente in soggezione, non osano aprir bocca davanti ad esse. E quando viene il tempo che dovrebbero accasarle, fanno un gran zuffolare rimbrottandole di far-sela col servo o col figlio, fanno le gelose del marito, o che portano uomini in casa, o che hanno rubato la tazza o perduto l'anello; gli danno cento sferzate e le buttano fuori della porta, con le gonne in capo dicendo: fuori, ladra, puttana! (...) Così, aspettando ricompense, asciugano rimproveri, sperando di vedersene accasate, e se ne vanno disonorate (...)». Una visione opposta, assolutamente positiva, è invece tratteggiata da Galeazzo dagli Orzi ne *La massera da bé* (cfr. edizione a cura di G. Tonna, Brescia, Grafo edizioni, 1978) nella quale la protagonista, Fiore da Collebeato, è ansiosa di porre la sua abilità domestica a servizio della Signora, essendo scampata alle guerre e alle carestie che funestavano la campagna.

Et oltre i pugni, i calzi, i mostazzoni²⁰⁸,
 Et le legnate c'han, le meschinelle
 Pagano il tutto ancor del suo salario,
 Né mai di riposo han un sol momento. 1235
 Hor lavan le scutelle, hor fan cucina,
 Hor vestono i figliuoli, hora i padroni,
 Hor fanno i letti, hor portan legne, hor acqua
 Hor fan bucato, hor lavan le pitture
 Fatte a punto di luna²⁰⁹, et poi son poste 1240
 Fra le tenaglie, ché il padron lor stimola
 Che consentino a lui, da l'altro lato
 Delle padrone son che le fan fare
 Le ruffiane, et con suo pericolo.
 Et se non voglion, son poi quelle sempre 1245
 Che fanno ogni fatica, e c'hanno sopra
 Le spalle ogni gravezze, et son le peggio
 Pagate sempre, et le peggio vestite²¹⁰.
 Et se tal'hor gli vien la fede data
 Di maritarle, come giunto è 'l tempo 1250
 De l'obligation, dicono ch'elleno
 Hanno avuto da far con il famiglio²¹¹,
 O veramente che ne han fuor di casa
 Data la robba²¹², e con simile macchia
 Le scaccian vergognate, scalze, e nude, 1255
 Dove aspettavon con ragion le misere

²⁰⁸ *mostazzoni*: colpi inferti sul viso a mano aperta, ceffoni.

²⁰⁹ *pitture... luna*: è forse da intendersi come 'le macchie di sangue dovute al mestruo'; sono infatti incongruenti rispetto al contesto le accezioni attestate con il significato di 'raramente' (cfr. Bargagli, *La Pellegrina*, II, 3) e 'parlare in punta di forchetta' (Aretino, *La Cortigiana*, I, 7).

²¹⁰ *peggio vestite*: cfr. Roias, *La Celestina*, atto 9, scena 2, p. 157: «(...) e con una veste rotta dei loro scarti, ti pagano il servizio per dieci anni».

²¹¹ *famiglio*: chi svolge i lavori domestici subalterni.

²¹² *fuor... robba*: 'hanno trafugato gli oggetti preziosi della casa'. L'affermazione si riallaccia all'accusa di furto di cui spesso le serve sarebbero state incolpate, anticipata ai vv. 1229-31 (e ripresa anche più avanti al v. 1379) e, come abbiamo visto, già presente ne *La Celestina*.

In guidardon di tante sue fatiche
 Uscirne ben vestite, e maritate.
 Andiamo, figlia mia, che caminando
 Ragionaremo sopra i casi nostri.

1260

ATTO QUARTO

SCENA PRIMA

Oliva sola.

Oh che strega rubalda, oh che finissima
 Ruffiana è sta vecchia traditora!
 Come in quattro parole il paradiso
 Depinto m'ha, che s'ha nell'esser donna
 Che con poca honestà viva nel mondo.
 Ma potea ben menar la lingua un anno²¹³,
 Che non m'avrebbe convertita mai
 A intrar in schiera di quelle meschine:
 Ch'al fin per una che diventi ricca
 Mille ne son (e più) che muoion poi
 A l'hospitale²¹⁴ e sopra un ponte, e sotto

1265

1270

²¹³ *menar la lingua un anno*: Oliva fa riferimento al lungo tentativo di persuasione operato nei suoi confronti da Honesta nella scena conclusiva dell'atto precedente.

²¹⁴ *Ch'al fin... hospitale*: la cattiva sorte delle meretrici nelle parole di Oliva potrebbe costituire un rimando al *Lamento della cortigiana ferrarese*, opera attribuita (con cautela) al fiorentino Giovan Battista Verini (per il cui testo cfr. Graf, *Una cortigiana*, p. 359; cfr. Aretino, *La Cortigiana*, Torino, Einaudi, 1970, p. 141): «Foglie di cavol sono el bel trinzale / le perle son le bolle, gomme, doglie / e vado mendicando a lo spedale». In particolare per l'accenno all'ospedale inteso come luogo insalubre ed affollato, cui venivano destinati gli indigenti, cfr. Gonzaga, *Gli Inganni*, atto 1, scena 1: «Ch'io vi vedrò ancora nel marcio spedale, furbaccie!»; *Frotola d'un vilan dal Bonden che se voleva far cittadin in Ferrara*, v. 93, in M. Milani, *Antiche rime venete*, Padova, Esedra editrice, 1997, p. 206: «e si andarem / al marzo hospeale»; Calmo, *Il Saltuzza*, atto 4, scena 5: «(...) e mi, poverom, s'a' foesse strupio a' sconverave anar de fatto all'ospeale», e relativa p. 129 cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

Hanno un marzo storuol per mattarazzo²¹⁵.
 Horsù, vadi in mal hora questa vecchia!
 Questa è l'acqua²¹⁶ ch'io porto a mia madonna,
 Che dato mi ha quel Pellegrino, et dice 1275
 Che alle vintitre hor, ch'esser dèn quasi,
 Ber ne debba essa la mettate, e l'altra
 Riserbar per l'Amante, e far in guisa
 Ch'anch'ei ne gusta, et ne vedrà miracoli
 Uscir di questa cosa, et hammi dato 1280
 Questa scrittura, dove è il modo ch'ella
 Dee tener per far che l'acqua sia
 Incantata e perfetta; i' voglio entrare
 Ch'io veggio l'uscio aperto. Amor consenta
 Che questa poveretta abbia il suo intento. 1285

SCENA SECONDA

Honesta et Naffissa.

HONESTA Io ti dico sorella, che egli è cotto,
 E morto e spanto²¹⁷ di Lauretta tua,

²¹⁵ *Storuol per mattarazzo*: 'una piccola stuoia per materasso'. Per *sturiol* 'stoino' (ant. dim. di *stuora*) cfr. *GDLI*, XX s.v. *storuolo* (dove è riportato il passo in oggetto oltre a Citolini, 411); *Dieci Tavole*, 693. L'immagine delle prostitute ridotte a lavorare su una misera stuoia verrà recuperata dal Parabosco ne *La Fantesca*, atto 2, scena 11. Analoghe scene di miseria sono riprodotte anche nel *Pronostico alla villotta sopra le putane*, in M. Milani, *Antiche rime venete*, op. cit., p. 475, in particolare vv. 80-91: «El dise che su i ponti / le starà su un storolo / co<n> una ghirlanda al colo / de piatole e peocchi / e intorno dei zenocchi / scantie de boletini / e con quei bagatini / che qualcun gli darà, / con quei le viverà / così miseramente / e così con gran stente / passerà sua vita» e nelle *Rime pescatorie* del Calmo, pesc. IV, vv. 37-39: «Che diascazze fa 'l ciel che no t'arsira, / azò che in cima i ponti, sul storuol, / te veda le persone che ti agabi», così interpretati dal Belloni: 'che diavolo fa il cielo che non ti deforma, perché in cima ai ponti sulla stuoia ti vedano le persone che inganni'.

²¹⁶ *l'acqua*: la pozione amorosa.

²¹⁷ *morto, e spanto*: il participio passato di *spandere* (letteralmente 'essere disteso, riverso') è utilizzato nella locuzione specifica *essere morto e spanto* con il significato di 'innamorato da morire' (cfr. ad esempio G. Folena, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, op. cit., p. 565 s.v. *spanto* 'appassionato o innamorato morto'); tale formula sarà riutilizzata dal nostro au-

- E se con meco ti consiglierai,
 Tai avisi darotti, che ben presto
 Il sangue gli trarai della scarsella²¹⁸. 1290
 Io gli ho promesso far opera teco,
 Che questa sera ei potrà in casa tua
 Venire a ragionarti un pezzo, e sia
 Ben fatto questo, che commodamente
 Gli potrai dire il fatto tuo, e fargli 1295
 Crescer la voglia della mercantia²¹⁹.
- NAFFISSA Honesta, per mia fe', c'hoggi non posso,
 Ché questa sera in casa nostra cena
 Un gentil huomo Fiorentino, e dorme.
- HONESTA Come farem ch'io gli ho promesso certo 1300
 Di far che tu vorrai ch'ei parli teco
 Sta sera senza fallo?
- NAFFISSA I' farò farli,
 Tosto ch'a casa ei mi s'appressa, e sia
 Ben fatto, una scagaita²²⁰ così grande
 Da un bravo, ch'ei n'andrà più che di volo. 1305
- HONESTA Io non vorrei che poi, posto in paura,
 Di questa impresa ei si togliesse giuso.
- NAFFISSA Non farà no, ch'ei ha buona capezza²²¹.
- HONESTA Horsù, fa' come vòì, ch'ordine poi

tore anche ne *La Fantasca*, atto 1, scena 2: «finger il morto, et lo spanto». Cfr. inoltre, con una leggera variazione, *Dialogo di duoi villani padovani*, vv. 73-75 in M. Milani, *Antiche rime venete*, op. cit., p. 428: «che Gasparuolo in la Tomia / è tutto quanto inamorò / e <per ela> spanto e consumò».

²¹⁸ *scarsella*: borsa di cuoio appesa alla cintura per portare oggetti e denaro, qui per 'gli succhierai tutto ciò che ha'.

²¹⁹ *mercantia*: dell'affare, da intendersi chiaramente come rapporto erotico.

²²⁰ *scagaita*: spavento (cfr. *GDLI*, XVII s.v. *sgagaita*, dove viene proposta questa sola attestazione; *Il dialogo di Rocco degli Ariminesi*, vv. 73-74 in M. Milani, *Antiche rime venete*, op. cit., p. 465: «Deh, Cristo de la Mare, cento vesse / el me muzé da scagaita che havea»; Galeazzo dagli Orzi, *Maitinada*, IV, v. 6 in *La massera da bé*, op. cit., p. 259: «casò de mia schigaita, pena e lagn» dove la *schigaita* è spiegata dal Tonna come 'tremore amoroso degradato a cagarola per la paura').

²²¹ *capezza*: cavezza 'vincolo' (che lo trattiene).

	Metterem se vorrai per altro giorno!	1310
NAFFISSA	Andiamo a casa già che siamo appresso, Che vedrai Lauretta, c'hoggi apunto Ho menato a veder la sinagoga De li hebrei ²²² , et diralli insieme meco Ch'ella osservi i miei detti e i miei consigli, Ch'io le predico ogn'hor di questo vecchio E d'altri ancor, e lei se ne fa beffe.	1315
HONESTA	Verrò, di gratia: andiamo adunque.	
NAFFISSA	Andiamo.	

SCENA TERZA

Finocchio solo.

	Gongola il vecchio, e non può stare in stroppa ²²³ Perché di fare gli ha promesso Honesta In modo ch'ei sta sera avrà udienza, Senza alcun fallo, in casa de la Diva. Ma, per mia fe', ch'anch'io sta sera voglio Trovarmi a cena con la putta, poi Ch'ei starà tardi fuor di casa, et voglio Irmene a punto a comperare adesso Qualche cosa di buon, che in ogni modo Pagarà il vecchio, se il cantar non mente. Oh poveri padroni, in fe' de Dio, Che la cosa del par (come si dice)	1320 1325 1330
--	--	----------------------

²²² *Ho menato... hebrei*: in assenza di riscontri certi mi limito a ricavare per la locuzione un senso prossimo a 'l'ho messa in confusione' (dato il significato più noto di *sinagoga* 'confusione rumorosa') oppure 'l'ho incitata ad agire con astuzia' o, ancora, 'l'ho edotta'.

²²³ *Gongola... stroppa*: 'non riesce più a contenersi' (cfr. *GDLI*, XX s.v. *stroppa*); oggi diremmo 'non sta più nella pelle'. Si ricorda che *stroppa* nei dialetti settentrionali indica il 'vimine', dunque qualcosa che serve per legare (dal latino *strappum*, 'correggia'). La medesima espressione è presente anche nel testo de *La Fantescia*, atto 4, scena 11: «Io non posso stare in stroppa».

Ne va, ché se noi miseri infelici
 Servendo sempre voi, sempre stentiamo,
 E voi da genti tal serviti sète,
 Che se venisse loro occasione
 Di farvi mille inganni, e mille l'hora 1335
 Tradimenti crudei, un dito indietro
 Non si trarian giamai²²⁴; né so per Dio
 Se io volessi più tosto o quel patire,
 O con periglio star di questo male.
 Ma io sento aprir l'uscio: i' vo' nettarmi²²⁵. 1340

SCENA QUARTA

Eugenio et Spavento.

EUGENIO Il tutto avete inteso.
 SPAVENTO I' v'assicuro
 Ch'ei tremarà di voi da mezzo luglio²²⁶
 Per tutto hoggi starò per quinci intorno,
 Et se verrà nessuno, i' vi prometto
 Di non lasciarli intrar in quella casa. 1345
 EUGENIO Sì di gratia, fratello.
 SPAVENTO I' vado hor hora
 A vestirmi il mio giacco²²⁷, che sta saldo

²²⁴ L'intero passo, oltre a costituire un elogio alla scaltrezza del servo, rappresenta un motivo consueto per il Parabosco, che ama tratteggiare nei suoi lavori la realtà a lui contemporanea con tinte piuttosto fosche (cfr. Introduzione a *La Fantesca*, op. cit., pp. 32-33), anche se nella commedia in oggetto le critiche rivolte agli avvocati, alle donne, ai servi sono piuttosto di maniera.

²²⁵ *nettarmi*: 'andarmene in tutta fretta per evitare inconvenienti'.

²²⁶ *tremarà... luglio*: l'espressione è ricorrente nella produzione comica paraboschiana e sempre riferita al personaggio del bullo (cfr. *La Fantesca*, atto 3, scena 2: «Non dite questo, ché quando io voglio, con i guardi fieri non pure io faccio palide le genti, ma io faccio tremare il Giugno, il Luglio, e l'Agosto!»).

²²⁷ *giacco*: cotta di maglia d'acciaio usata a protezione del torace (cfr. *DELLI*, II, s.v. *giacco*, con esempi dal Sacchetti e dal Bandello).

A colpo di moschetto, et vado a tòrre
 La mia crocetta da le otto punte²²⁸,
 Et se venisse Orlando, e Feraguto, 1350
 Come ho queste arme, lor non stimo un fico²²⁹!

EUGENIO Andate, ch'io voglio uscìr per hora
 Fuora di casa, e siate certo ch'io
 Farò tal cosa, che contento andrete.

SPAVENTO Son vostro, padro mio.

EUGENIO Mi raccomando. 1355

SCENA QUINTA

Spavento solo.

Ho buscato i lampanti²³⁰, in fe' di Dio!
 Oh cancaro²³¹, sto vecchio di Susana²³²
 È pur ammartellato²³³! Egli è pur cotto!
 Ventura, a fe', che per un soldo solo
 Da la prigion non mi potea riscotere! 1360
 Questa sera farò correr qualch'uno

²²⁸ *crocetta da le otto punte*: si tratta probabilmente di una sorta di mazza ferrata dotata di otto spuntoni, anche se non ho riscontrato nulla di certo in proposito.

²²⁹ *non stimo un fico*: 'non li considero per nulla'. L'espressione, viva ancora oggi, è già presente nel *Morgante*, XII, 51, v. 2: «che in ogni modo non lo stimo un fico».

²³⁰ *ho buscato i lampanti*: 'mi sono procacciato i soldi con abilità'.

²³¹ *cancaro*: imprecazione tipica del veneziano e pavano, consacrata nella commedia soprattutto da Ruzante.

²³² *vecchio di Susana*: la locuzione fa riferimento all'episodio della *Bibbia*, narrato nel libro di Daniele, 13, che registrò grande fortuna nella pittura nel Cinquecento e Seicento (si ricordino almeno i celebri dipinti del Tintoretto, *Susanna e i Vecchioni*, conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna ed al Louvre, ed il quadro, forse ancor più famoso, del Veronese); l'espressione, registrata ad esempio nelle *Dieci tavole*, 1734: «Vecchio di Susanna (D'un vecchio lussurioso)», comparirà anche ne *La Fantesca* (cfr. atto 2, scena 10: «Che fate sotto queste finestre, o vecchi di Susana?»).

²³³ *ammartellato*: in senso figurato 'travagliato da un'aspra e violenta passione' (cfr. Arentino, *Sei giornate*, 119, 201, 299; Calmo, *Il Saltuzza*, atto 2, scena 3, pp. 84-85: «Eh, so che si do gran amartelò»; Calmo, *Rime pescatorie*, st. XVI, 1: «Che ziova consciar un martelào»; Giancarli, *La Capraria*, p. 125: «amartelata di lui»). L'espressione è simile a quella del v. 659.

Per quinci oltre, et dirò d'aver ferito,
 O morto un huomo per rispetto suo:
 Così farò sonare il vecchio pazzo,
 Con dir ogn'hor, s'ei non riffonde²³⁴, ch'io

1365

Dirò al ferito chi l'ha fatto fare.
 Io sento aprir la porta: i' vado, i' vado.

SCENA SESTA

Fiore fantesca sola.

In fe' di Dio, è pure una gran cosa
 Che voglion sempre questi huomini pazzi
 Saper tutti i secreti delle donne. 1370
 Quante è che la padrona mi voleva
 Mandare a dare aviso a messer Mutio
 De l'ordin fermo per sta sera posto,
 E non c'è stato mai quasi rimedio!
 Il vecchio dice: "Ove mandar la vòì? 1375
 Lasciala in casa, e farai ben, ché sempre
 Ste puttanelle van per via facendo
 La civetta, et si fan mille bertoni²³⁵,
 A i quai poi dan la robba²³⁶, e con i quali
 Si fuggono alla fine, onde ne vengono 1380
 De le famiglie le vergogne, e il danno!"
 Ma dove trovarò questo capestro²³⁷
 Di Ribeca, per dirgli, e dargli l'ordine
 Fermo per questa sera, come posto
 L'ha la padrona mia con Donna Honesta? 1385

²³⁴ *riffonde*: 'paga di nuovo'. Spavento progetta dunque di ricattare Eugenio.

²³⁵ *bertoni*: uomini dissoluti.

²³⁶ *la robba*: più che in senso osceno è da intendersi ancora col significato di beni e oggetti di valore, esattamente come al v. 1254.

²³⁷ *capestro*: scellerato.

Ma eccol, per mia fe': la cosa certo
 Non può passar se non per bona via,
 Ché nel maggior bisogno egli mi viene
 Fra i pièdi! A Dio, Ribecca, a Dio!

SCENA SETTIMA

Ribecca et Fiore.

RIBECCA Oh Fior mio d'ogni mese²³⁸, tu ci seil 1390
 Ove ne vai?

FIORE Per ritrovarti sono
 Uscita fuor di casa.

RIBECCA Eccomi pronto
 Ad ogni tuo piacer.

FIORE Sì, sì carotte²³⁹!

RIBECCA D'altro che di parole a te vorreile
 Cacciar. Ove ne vai con questo cesto? 1395
 Cesto essere vorrei, che pure il manico²⁴⁰
 Hora mi toccaresti.

FIORE E all'hor vorrei
 Che fosser le mie mani ambe rasoï.

RIBECCA Se questo fosse, tu mi toccaresti
 Forse più leggiermente che non pensi. 1400

FIORE Perché?

RIBECCA Perché soffrir mai non potresti
 Offender quella parte.

FIORE Taci, taci.

RIBECCA Ah rubalda! I' vorrei sì ben sapere
 Menar la lingua, che gli affanni miei

²³⁸ *Fior... mese*: cfr. *Dialogo di duoi villani padoani*, 5, v. 36 in M. Milani, *Antiche rime venete*, op. cit, p. 443: «batassuosola, fior d'ogni mese».

²³⁹ *carotte*: frottole, panzane (cfr. *GDLI*, II, s.v. *carota*), immediatamente interpretate in senso equivoco da Farina.

²⁴⁰ *manico*: ovvio il doppio senso osceno, che prosegue anche nei versi seguenti.

- Ti fosser manifesti, e ch'io potessi 1405
 Farti toccare con mano il mio martire,
 Che, ancora che sii del pianto altrui bramosa,
 Forse ti caleria²⁴¹ vederlo in me,
 Così è egli grande e duro.
- FIORE Oh queste sono
 Delle tue ciancie!
- RIBECCA Ohimè, tu sei pur bella! 1410
- FIORE Egli è passato il tempo, che giurare
 L'avrei potuto, non che darne fede
 Alle parole altrui, ma adesso, adesso
 So ben io ch'io non son bella, né posso
 Esser ch'io non mi sento, a fede, bene. 1415
- RIBECCA Hai tu forse la febre ch'ogni mese
 Viene alle donne?
- FIORE Sì, io ho de' guai
 Che venghino a te sol, tristo che sei!
 Ma lasciamo le burla! Il tuo padrone
 Ha parlato, se sai, con Donna Honesta 1420
 Hoggi doppo mangiar?
- RIBECCA Non ti so dire
 Ché desinato ho fuor di casa, e un pezzo
 È ch'io non l'ho veduto, ma perché
 Mi dimandi tu questo?
- FIORE Donna Honesta
 Hoggi doppo mangiare, è stata sola 1425
 Un pezzo a parlamento con la giovane,
 Et ha finto voler per certe liti
 Consiglio dal padron, il quale in casa
 Non si trovava all'hor, ond'ella ha avuto
 Commodo di parlar in lungo, in lungo, 1430
 Et ha ottenuto al fin che il tuo padrone
 Se ne venghi sta sera a parlamento

²⁴¹ *caleria*: importerebbe.

Con la padrona mia, la qual mi manda
Hora di casa fuor per darti aviso
Del tutto, caso che la detta Honesta
Non l'avesse hoggi ritrovar potuto. 1435
È questo ver?

RIBECCA
FIORE

Non ti direi bugia
In simil caso!

RIBECCA

I' non potrei portare
La miglior nova al mio padrone, ancora
Ch'io gli portassi d'uno Imperio il scettro. 1440
Adunque certo è ch'ei potrà venire
Sta sera a casa vostra, e potrà ancora
Con la padrona tua secretamente
E in casa ragionar?

FIORE

Questo t'accerto,
Che 'l vecchio s'ha lasciato uscir di bocca 1445
Di non cenare in casa , e non venirsi
Sin a le otto, o a le nove hore almeno.
Dilli puoi tu ch'ei se ne venga, e faccia
Il solito fischiar, ch'io starò attenta
Et aprirlo et metterollo dentro... 1450
Ma il tutto intenderà da Donna Honesta
S'ei la ritrovarà.

RIBECCA

Io corro adesso
A casa, ch'io ben so che mi ci aspetta;
Del tutto avisarollo.

FIORE

Et io ritorno
Indietro, e farò vista col padrone 1455
Avermi smenticato alcune cose
Ch'io doveva portar con esso meco.

RIBECCA

Vanne e vogliami ben, ladra assassina!
Qual cosa non può amore? Ove son questi
Che dicono che si può con la ragione 1460
Por freno ad ogni cosa? Oh pazzi, oh stolti!

Come farete a far diamante, e giaccio
 Un cor contra la face et le saette,
 Sì ch'ei non v'arda e non v'impiaghi sempre?
 Qual se ne può veder maggior esempio 1465
 Di quel c'hora si vede in questa giovane?
 Che non ostante che periglio porta
 D'esser dal padre ritrovata in fallo,
 Et il periglio della lingua ancora
 Di ruffiana et di massara, ancora 1470
 (Che è più) s'è posto amar un che si dice,
 E per certo si tien, che stato sia
 Homicida crudel d'un suo fratello.
 Horsù, io voglio intrar ch'io credo certo
 Che il mio padron m'aspetta, e avisarallo 1475
 Del tutto, se per sorte ei non avesse
 Parlato con la Ruffiana. I' entro.

SCENA OTTAVA

Eugenio solo.

M'è stato detto che di rasa vanno²⁴²
 Questi bravi tal'hor, et che promettono
 Un milion di cose, et che non fanno 1480
 Poi nulla, e però voglio hora chiarirmi.
 M'ho posto intorno questa cappa, et anco

²⁴² *di rasa vanno*: 'agiscono astutamente, ricorrendo ad inganni e raggiri' (cfr. *GDLI*, XV s.v. *ragia* 'inganno, beffa'; Aretino, *La Cortigiana* (edizione 1534) in Pietro Aretino, *Teatro*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971, p. 106: «Io intendo la ragia»; cfr. anche Introduzione a *Il libro dei vagabondi*, a cura di Pietro Camporesi, Torino, Einaudi, 1980, p. XXXI n. 1: «(...) la volpe trionfa sul lupo, la *rasa* sulla forza») e relativa nota dove si attesta la precoce comparsa di *rasa* 'frode, inganno, astuzia' nel furbesco antico come formazione metaforica dal bresciano e dai dialetti veneti nei quali il termine significa letteralmente 'vischio, resina').

Di morte, di vergogna, et de ruina!
 A che condotto m'hai, furia crudele?
 Ahimè, deggio pentirmi avere occisa
 Colci, che al nascer suo portò dal centro
 Infernale ogni asprezza, ogni durezza? 1525
 Non già, non già! Ma vuo' pentirmi bene
 Di non averle procacciato morte
 Più lunga, più penosa, e più crudele,
 Ché il veleno che lei trarà di vita
 Sarà poca vendetta a tanta offesa! 1530
 Mi pare un' hora più d'uno anno lunga
 Ch'io senta che dal mondo sia partita
 Quanta egli²⁵¹ in sè di crudeltate avea,
 Che tutta in un raccolta era in costei.
 Ahimè, che non può tanto anco lo sdegno 1535
 Che giustamente ho contra lei concetto,
 Che mi basti, sì ch'io prima di lei
 Non senti il suo morir, ma la giustitia
 Non mi lascia pentir, che giusto è ch'ella
 Muoia una volta per cagion di quello 1540
 A cui ella ne diè già più di mille²⁵²!
 E giusto è ancora che in me pietà s'adopra
 A ciò che il mio dolor non abbia fine
 Nella vendetta ch'io ne prendo, poi
 Che fallo fèi di troppo grave pena 1545
 Degno, adorando una mortal figura,
 Anzi una tigre, un velenoso serpe.
 Horsù, partir mi vo', né starò molto

²⁵¹ egli: il mondo.

²⁵² Muoia una volta... mille: ritorna, con una formula appena variata, lo stesso concetto espresso dal protagonista nell'atto 2, scena 7, presente anche nelle *Lettere Amoroze*, III, VIII, rr. 76-77: «Et morte dirò, non essendo da voi mancato il darlami in mille modi». Per le fonti, cfr. Petrarca, *R/F*, XLIV, v. 12: «mi vedrete straziare a mille morti»; Pulci, *Morgante*, VII, 72; Ariosto, *O.F.*, X, 29, 8, vv. 7-8: «darmi una morte, so, lor parrà assai; / e tu di mille, ohimè, morir mi fai».

A far ritorno, con speme d'udire,
Da pianti e gridi di sua morte nova. 1550

ATTO QUINTO

SCENA PRIMA Mutio et Rebecca.

MUTIO Esser può bene un' hora, è sì Rebecca?
RIBECCA Credo che passi ancor.
MUTIO Tutti i piaceri
Del mondo veramente dir si ponno
Aspri tormenti, appo il piacer che dona
Amor a' soi fedeli, et hora il prov'io. 1555
Credi tu c' hora se mi fosse in capo
Posto d'un Regno una corona, e un scettro
Dato in man d'uno Imperio, ch'io sentissi
Tanta gioia nel cor, tanto piacere,
Com'io sento pensando esser fra poco 1560
Dananzi al mio bel sol²⁵³?

RIBECCA Amor, padrone,
Il paradiso fa provare in terra.

MUTIO Tu parli il ver, né si poteva esprimere
Con altra cosa quel contento estremo
Ch'amando proviam noi, mentre benigna, 1565
E pietosa madonna il cor ci lega...

²⁵³ *Credi tu... sol:* cfr. Parabosco, *Lettere Amoroze*, III, XVIII, rr. 3-5: «Amante nessuno non cangiaria un momento solo della vista della cosa amata con nessun imperio» e relative fonti (Platone, *Fedro*, XXXII; Andrea Cappellano, *De Amore*, III, XXXIII; Castiglione, *Il Cortegiano*, IV, LXXIV...).

- RIBECCA Il paradiso, torno a dir, che prova
 Colui che con ventura amando vive.
- MUTIO Dir voglioti anco più, che Amor dispensa
 I gradi del piacer con la virtute 1570
 Che li comparte²⁵⁴ in ciel Giove superno²⁵⁵,
 Che così come in ciel non s'hanno invidia
 Que' spiriti da lui fatti beati,
 Ancor ch'un sia maggior de l'altro assai²⁵⁶,
 Così non è qua giù tra noi mortali 1575
 Huomo ch'amando, con altrui cangiasse
 L'obietto del suo Amor, ben che ci fosse
 Di grandezza e beltà disparitate
 Estrema.
- RIBECCA Questo è ver.
- MUTIO Vòi tu vedere
 La perfettion d'Amor? Vedila in questo: 1580
 Che quante sono qua giù cose create
 Tutte si puon scambiar l'una con l'altra,
 E a diverse mercedi son suggette,
 Salvo l'Amor, che sol d'Amore anch'esso
 Vòle il suo premio, et ogn'altra mercede 1585
 Odia e rifiuta, e sol d'Amor si pasce²⁵⁷.
- RIBECCA Negar non vi si può, padrone, e giurovi
 Ch'io piuttosto vorrei ch'una fanciulla
 Di questa terra a me volesse bene,
 Per ch'io ne voglio a lei, che tutto l'oro 1590
 Del mondo insieme!

²⁵⁴ *comparte*: cfr. Dante, *Inf.*, XIX, v. 12: «o quanto giusto mia virtù comparte».

²⁵⁵ *Giove Superno*: cfr. Parabosco, *La Progne*, In Vinegia a San Luca della Cognitione, 1548, p. 5: «Superno Giove, te preghiamo solo (...)».

²⁵⁶ *Amor dispensa... assai*: chiaro rimando al celebre passo dantesco in cui Piccarda Donati spiega al poeta fiorentino come i beati gioiscano nell'adeguarsi all'ordine universale voluto da Dio, senza provare alcun desiderio di stare in un cielo più alto di quello che è stato loro assegnato (cfr. Dante, *Par.*, III, vv. 57-87).

²⁵⁷ *si pasce*: cfr. Dante, *Inf.*, XVI, v. 102: «Di quel si pasce, e più oltre non chiede».

MUTIO

Horsù, vatti con Dio!

Alle cinque hore fa' che sii là dove

T'ho detto, e non mancar!

RIBECCA

Senza alcun fallo

Mi vi ritrovarete. Andate pure,

Ch'amor sia vosco! I' vi so dir che sète

1595

Aspettato e bramato estremamente,

Per quanto detto m'ha la sua fantesca.

SCENA SECONDA

Mutio solo.

Io conosco in effetto che gli è vero

Che morir l'huomo può di troppa gioia:

Quasi mi sento della vita uscire,

1600

A pena il capo reggo, a pena gli occhi

Posso aperti tenere, e credo certo

Che in me cagioni questo svenimento

Solamente il piacer, quella allegrezza

Che da sta mane in qua m'è giunta al core

1605

Con la novella di dover sta sera

Parlare alla mia Dea, et ho tutto hoggi

Avuto sete così ardente, ch'io

Sforzato stato son levarmi in collo

Una caraffa d'acqua, che mi venne

1610

In mano in casa et me ne sento il corpo

Et lo stomaco fredo, e mal desposto.

Horsù battere voglio, anzi fischiare,

Ch'esser potrebbe ancora il vecchio in casa.

SCENA TERZA

Lavinia giovane, Mutio et Fiore.

LAVINIA	Dio vi dia pace, Signor mio!	
MUTIO	La pace	1615
	Adesso ho io, Signora mia dolcissima, La qual mi può venir solo da quella Gratia c'hor tengo, e che più assai estimo Che l'Imperio del mondo... Ahimè Signora...	
FIORE	Meglio sarebbe forse intrare in casa.	1620
MUTIO	Ahimè ch'io muoio! Ahimè, Signora! Ahi! Ahi!	
LAVINIA	Sostienlo ch'ei non cada! Oh Signor mio, Ch'avete voi?	
FIORE	Oh Dio, che sarà questo?	
LAVINIA	Oh sventurata me, com'egli è freddo Fatto in un punto. Signor Mutio...	
FIORE	Oh Dio!	1625
LAVINIA	Rispondete a colei ch'assai più v'ama Che la stessa sua vita! Oh Signor Mutio! Misere noi! Mo' che sventura è questa?	
FIORE	Egli non batte più polso, né vena ²⁵⁸ .	
LAVINIA	Che sarà questo?	
FIORE	Esser potria, padrona,	1630
	Ch'ei fosse uscito fuor di vita, forse Per l'allegrezza di vedersi innanti A voi, ch'egli amò più che sé medesmo, E inteso ho dir di simili sventure Più volte intravenute ad altre Donne.	1635
LAVINIA	Posianlo giù per terra, e tu di sopra Corri, et arreca teco aceto od altro Che sovenghi li spirti.	
FIORE	I' vado.	

²⁵⁸ *polso, né vena*: ancora un rimando letterario (cfr. Dante, *Inf.*, I, v. 90: «ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi»; Pulci, *Morgante*, XVIII, 190, v. 5: «e non batte poi più senso né polso»).

LAVINIA

Ahi, lassa!

O cor del corpo mio, o mio signore,
 Perché non rispondete al vostro bene? 1640
 È possibile, ahimè, che quello immenso
 Amor che, mercè vostra, ogn'hor portato
 M'avete, ahimè, non avrà forza adesso
 Di ritornarvi l'anima nel corpo
 Per rispondermi almen²⁵⁹, se pure è vero 1645
 Ch'ella del tutto n'abbia tolto bando?
 Rispondi, anima mia, o almen fa' segno
 Che tu non sia di questo corpo uscita!
 Ahi misera et infelice, ahi, più d'ogni altra
 Sventurata fanciulla, che ben sei 1650
 D'ogni altra più infelice e sventurata,
 Poi che nel dar remedio al tuo Signore
 Contra il morir, gli hai procacciato morte!
 Anima valorosa, alma gentile
 Ov'hora sei? Per che non mi soccorri? 1655
 Se tu odi, ahimè, queste parole meste
 Per che non mi consoli? Ahi, forse sei
 Sdegnata contra me, vedendo ch'io
 Viva rimango pur doppo la tua
 Partita, e in ciò di poco amor mi noti²⁶⁰? 1660
 Me ne vergogno ben, ma nol consente
 Il ciel turbato, onde non abbia fine
 L'estremo mio martir, fin ch'ei non abbia
 Nel petto mio la tua vendetta a pieno
 Fatta, che pur son io sola cagione 1665

²⁵⁹ *Non avrà forza... almen*: sia pur attenuate, le lamentazioni di Lavinia richiamano quelle dell'Orbecche giraladiana (cfr. Giraldi Cinzio, *Orbecche*, atto 5, vv. 2940-44: «(...) perché almen non puoi, / Marito mio, impetrar tanto di spirito, / Ch'a la dolente tua moglie infelice, / Che con sì amara voce ora ti chiama, / Risponder possi almeno una parola?»).

²⁶⁰ *vedendo... noti*: sottile richiamo all'affermazione fatta a Iroldo da Tisbina nel poema boiardesco, del resto sfruttata anche nelle tragedie del Cinquecento (cfr. Boiardo, *Inamoro-mento*, I, XII, 54, vv. 5-6; Trissino, *Sophonisba*, vv. 1779-80).

Del tuo morir.

FIORE

Padrona, ecco l'aceto!

Questo non giova. Oh Dio, più freddo assai
Che giaccio egli è, né si ritrova in lui
Segno di vita!

LAVINIA

Ohimè che farem noi?

Che consiglio sia il nostro? Che partito? 1670

FIORE

Padrona, i' vi dirò ciò c'ho pensato:

Sopra del campo della chiesa nostra
È un sepolcro vecchissimo, e cred'io
Che il coperchio alciarem facilmente.

Qui poner lo potremmo, e lasciar poi 1675

La sepoltura aperta, a occasione

Ch'ei possa fuor uscir, s'a caso ei fosse

Da uno accidente a tal passo condotto.

Avengane²⁶¹ il miglior, noi non potiamo

Prender partito che più sano sia. 1680

LAVINIA

Ahi che duro partito! Adunque deggio

Così honorato e valoroso giovane,

E da me più che la mia vita amato,

Come un cane gittare in puzzolente

Fossa? Horsù, poi che il cielo e avversa sorte 1685

A ciò mi sforza, non perdiamo tempo

Che mio padre tall'hor non agiungesse!

FIORE

Prendete i piedi; i' prenderò la testa.

LAVINIA

Ah dolce Signor mio, perdon ti chieggio

S'alle tue membra sì gran torto faccio! 1690

Ben hora esser vorrei tigre o leone

In una parte per poterti dare

Albergo nel mio corpo e non potendo,

Ché natura lo vieta, iscusa questa

Sconsolata fanciulla, e sconsigliata, 1695

²⁶¹ *Avengane*: l'edizione del 1552 reca *avengano*, ma si è ritenuto di dover seguire la correzione apportata dalla stampa del 1560.

Ch'altro non può, che vil sepolcro darti,
 Né d'altre esequie che d'amaro pianto
 Fare al tuo funeral dovuto honore.
 FIORE Posianlo in terra, et ambe due vediamo
 D'aprir questo sepolcro. Io sola l'apro. 1700
 Ohimè che n'esce un morto! Ohimè padrona!
 LAVINIA Oh Dio del cielo! Ohimè che cosa veggio!

SCENA QUARTA

Eugenio, Fiore et Lavinia.

EUGENIO Lavinia, ove ne fuggi? E perché quivi
 A quest'hora ti veggio?
 FIORE Noi siam morte:
 Questi è 'l vecchio padron, Messer Eugenio! 1705
 EUGENIO Fiore aspetta, non fuggir Lavinia
 Ch'io son Eugenio!
 FIORE Olà padrona!
 LAVINIA Ahi lassa,
 Com'io men vo' d'una ruvina in l'altra!
 EUGENIO Che ruvina, figliuola? Che vuol dire
 Costui che morto qui disteso veggio? 1710
 S'io ben discerno, questi è il scelerato
 Che già homicida fu di tuo fratello.
 Ma come giace morto?
 LAVINIA Oh padre, oh padre....
 EUGENIO Lascia il pianto, figliuola, e fammi homai
 Consapevol di caso così grande, 1715
 Ch'esser non può altrimenti, e prima accertami
 Se questi è quel che die' la morte al tuo
 Fratello, o non.
 LAVINIA Ch'ei trahesse di vita
 Il fratel mio non so, né creder voglio,

Ma egli è bene o già fu, per parlar meglio, 1720
Mutio di cui volete intender voi.

EUGENIO

Com'è morto egli? E tu perché ne piangi
Rubalda, e perché meco hora lo scusi
Della morte ch'ei diede al mio figliuolo?
Chi l'ha occiso? Ragiona!

LAVINIA

Occiso holl'io 1725

Credendomi però dargli salute.

EUGENIO

E com'è ciò stato?

LAVINIA

I' vel dirò. Se mai,

Padre, provasti come acute sono

Le saette d'amore, e come còce

La face sua, spero trovar perdono 1730

Appo di voi d'ogni mio fallo, e spero

Farvi anco lagrimar del mio dolore.

Sappiate che l'Amor, credo incredibile,

Che lungamente a me ha portato Mutio,

C'hor vedete disteso in terra morto, 1735

Ha meritato ch'io non lasci cosa

Né per honor, né per timor di morte,

Ch'io non facci per lui, et hammi indutta,

Fra tante, e tante ch'ei me n'ha richieste,

A dargli al fine una sol sera udienza. 1740

Là dove il miser non sì tosto m'ebbe

Salutata e veduta, ch'a Dio rese

L'anima, né altro so della sua morte.

Noi per men nostro mal pensammo poi

Porlo in questo sepolcro, e a Dio lasciarne 1745

La cura poi.

EUGENIO

Ahi, rubalda figliuola!

SCENA OTTAVA

Marsilio, Pellegrin, Eugenio et Oliva.

- MARSILIO Ahi malvaggio, crudele et empio mostro!
Perché m'hai dato morte a' miei figliuoli?
- PELLEGRINO Allo estremo mi dòl ch'ancora voi 1790
Non siate giunto a simil passo, ond'io
Mì potesse vantar d'aver estinto
Il più crudo, il più empio, e 'l più protervo
Seme del mondo! Io non son colui
Che vi pensate: i' son Giberto, figlio 1795
Qui di messer Eugenio, et son colui
Che per cagion della figliuola vostra
Ito son già tanti anni errando, e al fine
Tornato son, pur per veder se in lei
Era intrato scintilla di pietate²⁶³, 1800
O per la nòva di mia morte, overo
Pel lungo mio pellegrinaggio et aspro.
E il ciel m'ha dato occasione ond'io
L'ho potuto veder, et ho veduto
Cosa in lei così fuor d'humanitate, 1805
Che come fiera più che serpe cruda
L'ho giudicata d'ogni morte degna:
Et gli l'ho data, con proposto fermo
Di non voler anch'io più stare al mondo.
- EUGENIO Ah figlio mio da me sì lungamente 1810
Pianto! Hora ti conosco, hora t'abbraccio!
- PELLEGRINO Non m'abbracciate, padre, che dovendomi
Perder sì tosto, non m'aver trovato
Potete dir!
- EUGENIO Si troverà rimedio
Allo error tuo, figliuolo.

²⁶³ *scintilla di pietate*. cfr. *La Progne*, op. cit., p. 11: «(...) e se scintilla alberga / di pietà in voi, da voi istessi il farete».

PELLEGRINO	Odio et rifiuto	1815
	Ogni aïta per me.	
MARSILIO	Fero Creonte ²⁶⁴ ,	
	Adunque l'honestà di mia figliuola	
	Meritava la morte?	
PELLEGRINO	Non è cosa	
	Honesta, ch'ella si penosamente	
	Morir lasciasse un huom che l'adorava?	1820

SCENA NONA

Spetiale, Marsilio, Oliva, Eugenio, Mutio, Pellegrino et Lavinia.

SPETIALE	Che fanno tante genti in strada adesso?	
	Oh per mia fe', che c'è quel Pellegrino	
	C'hoggi venne da me con tanta instantia	
	Per il veleno! Eccì Messer Marsilio.	
	Honorando padron messer Marsilio,	1825
	Che fate qui così turbato?	
MARSILIO	Ahi lasso!	
	Costui che qui rassembra un Pellegrino,	
	È un mostro pien di crudeltate, et hammi	
	Ambi i miei figli avvelenati, e morti!	
SPETIALE	State di buona voglia, e rasciugate	1830
	Il pianto, ché il veleno hoggi ha comprato	
	Da me che, certo et di gran mal presago,	
	In cambio d'un vellen gli ho dato un forte	
	E mirabil sonnifero ²⁶⁵ , c'ha forza	
	Di far dormir così profondamente,	1835

²⁶⁴ *Creonte*: re di Tebe, protagonista dell'*Antigone* di Sofocle. Il dispotico tiranno fa seppellire viva Antigone, colpevole di aver dato sepoltura al fratello Polinice.

²⁶⁵ Per l'intervento dello speciale, cfr. *I Diporti*, op. cit., p. 68: «Lo speciale, che si avvisò che costui così lo volesse per sé stesso adoperare, (...) pensò di rimediare a qualche malvagia operatione, et d'una polvere d'uno sonnifero, che fatto aveva mirabilissimo, qualche ducato rimborsarsi».

- Che morto sembra chi ne face prova.
 Ma il sugo poi d'una narranza²⁶⁶ basta,
 Per farlo risvegliar subito subito.
- OLIVA Oh ventura mia grande! P' vado in casa
 A pigliarne volando una narranza, 1840
 E per meglio veder porterò un torchio²⁶⁷.
- EUGENIO Messer Marsilio, già confesso avere
 Avuto torto a non avervi mai
 Sin hor parlato, poi che vivo veggio
 L'unico mio figliuol che già credetti 1845
 Un tempo che da Mutio figliol vostro
 Avesse morte ricevuto, e pregovi
 A perdonarmi, poi che vivo è ancora
 Il figlio nostro, e vo' se v'è in piacere,
 Poi ch'è in piacer al ciel, c'hor ce lo mostra 1850
 Con miracol sì grande, che fra noi
 Seguiti un doppio parentato, e voglio
 Che qui Giberto vostra figlia prenda
 Per moglie²⁶⁸, se vi piace, et che Lavinia
 Si prenda Mutio, et che viviamo poscia 1855
 In una casa, et in un sol volere.
- OLIVA Eccovi la narranza.
- SPETIALE Hor vederete
- MUTIO Miracolo di questa.
- MUTIO Oh, dove sono?
 Oh padre mio, dove vi veggio?
- MARSILIO Oh figlio
- EUGENIO Abbracciami, ché morto hora t'ho pianto! 1860
 E tu, Giberto, similmente abbraccia
 Il padre tuo, che così lungo tempo

²⁶⁶ *narranza*: 'arancia'.

²⁶⁷ *torchio*: necessario per spremere l'arancia.

²⁶⁸ *Giberto... moglie*: lo scioglimento della vicenda è fin troppo sommario poiché, paradossalmente, Clitia continua ad essere innamorata di un altro.

È gito senza par nel suo dolore
Per la creduta morte!

PELLEGRINO

Oh padre dolce!

MARSILIO

Messer Eugenio, mio fratel carissimo,
Poi ch'io veggio che Iddio di sua man propria
Ha fatto queste nozze, i' son contento
Che seguiti tra noi quanto vi piace.
Mutio, figliuolo, qui Lavinia abbraccia
Come tua sposa cara.

1865

EUGENIO

E tu, Lavinia,

1870

Abbraccia vivo quel c'hai pianto morto!

LAVINIA

Con licenza di voi l'abbraccio, padre.

MARSILIO

Andiamo in casa, e risvegliamo l'altra
Che come s'è trovammo, anco di lei
Vo' che si faccian questa sera a punto
Le nozze ad ogni modo, et ch'ogni oltraggio
E ricevuto e fatto hoggi s'oblii.
Valete spettatori²⁶⁹.

1875

IL FINE

²⁶⁹ *Valete spettatori*: tradizionale chiusa della commedia con consueta formula di congedo degli spettatori.

I FIDI AMANTI
COMEDIA

Del Signor Francesco
Podiani.

AlP Illustrissimo, et Eccellentissimo Signor
Marchese della Corgna.

Con Privilegio



IN VENETIA,
Appresso Nicolò Polo. MDXCIX
Con licentia de' Superiori.

NOTA AL TESTO

Edizioni a stampa e criteri di trascrizione.

Il testo de *I Fidi Amanti* ha conosciuto un'unica impressione, quella veneziana del 1599, pervenutaci in due esemplari, conservati rispettivamente alla Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino e alla Braidense di Milano:

I FIDI AMANTI / COMEDIA / Del Signor Francesco / Podiani. / All'Illustrissimo, & Eccellentiss. Sig. / Marchese della Corgna. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA, / Appresso Nicolò Polo MDXCIX. / Con licentia de' Superiori. // in 8°, cc. 73.

La pubblicazione è preceduta da una lettera dedicatoria al Marchese della Corgna da parte di Horatio Perinelli, amico dell'autore, che accenna all'avvenuta rappresentazione della commedia, senza peraltro fornire indicazioni precise.

La presente edizione si basa sull'esemplare torinese, al quale sono stati apportati i basilari ammodernamenti grafici (tenuti presenti anche per l'edizione della commedia paraboschiana), rispettosi della patina cinquecentesca del testo, mentre la divisione in atti e scene era già presente nella stampa.

Nello specifico si è proceduto distinguendo *u* e *v*; adottando le norme correnti per i digrammi *ch* e *gh* seguiti da velari (correggendo ad esempio forme quali *scioccho* e *stomacho*); regolarizzando gli apostrofi e gli accenti; sciogliendo le abbreviazioni; intervenendo nell'interpunzione per facilitare lo sviluppo di alcuni periodi o migliorarne l'efficacia espressiva. In generale sono state mantenute le oscillazioni tra scempie e geminate (ad eccezione

delle lezioni isolate, come nel caso di *letera* ricondotta alla forma prevalente), monottongo e dittongo, così come le grafie latineggianti (ad eccezione di *-ij* trascritta in *î* e di *b*, soppressa nelle forme del verbo ‘avere’) in quanto riconducibili ad una precisa volontà dell’autore nonché all’uso linguistico del tempo.

Negli esclamativi *eb*, *ob*, *ab* sono state integrate le *b* assenti, e sono stati separati secondo l’uso vigente le congiunzioni grafiche del tipo *egli* “e gli”.

Ricordo l’uso delle parentesi tonde “()” per marcare gli incisi e di quelle uncinate “< >” per racchiudere quanto ho integrato, presumendo una caduta nella stampa.

Le correzioni più importanti sono comunque segnalate nelle note in calce al testo.

Errori di stampa

Si fornisce l’elenco delle correzioni apportate al testo della stampa adottata, ed esulanti da semplici variazioni grafiche:

ATTO 1

Scena 5: So che la Signora → Sol che la Signora.

ATTO 2

Scena 1: potreste → poteste; isteso → istesso;

Scena 3: quando più cresce → quanto più cresce;

Scena 2: ch’ gli è → che gli è;

Scena 7: vuoi la → vuola;

Scena 8: mandacum → mandatum.

ATTO 3

Scena 1: seclarò → secarò;

Scena 2: fosse → forse; E → È;

Scena 8: aspettami → aspettatemi;

Scena 11: Vitta → vita.

ATTO 4

Scena 1: copritti → scopritti;

Scena 4: Si → Signor;

Scena 6: on → non;

Scena 7: setima → settimana; ohimè → oimè; guata → guatar;

Scena 10: conosce → conosco;

Scena 11: quasto → questo.

ATTO 5

Scena 1: è → e;

Scena 6: e → è;

Scena 10: lasciasse → lasciassi;

Scena 11: testante → restante.

ALL'ILLUSTRISSIMO
 ET ECCELLENTISSIMO SIGNOR
 E Patron mio colendissimo,
 IL SIGNOR MARCHESE
 DELLA CORGNA¹.

La virtù ne gli animi nostri, Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore, ha questa natura, che tirandoli a se con dolce violenza, e rapina, e con una certa ammiratione e riverenza, di sé medesima in un punto gli invaghisce, et innamora. Onde non è maraviglia se la presente Comedia del Signor Francesco Podiani comparando in Scena, fu ricevuta con applauso, lode, e gusto universale, da chi le fece vaga et honorata contrascena, e se io, che mi trovai tra gli altri spettatore di essa, ne restai talmente invaghito, che non ho avuto d'allhora in qua pensiero più fisso nel cuore che di procurare di farla uscire in luce persuadendomi che, sì come avea sodisfatto intieramente in scena, così dovesse non meno risguardevole farsi vedere nelle stampe. E come avvien sempre, che più si desiderano quelle cose che più sono negate, tanto maggior desiderio se n'accese in me, quanto maggior ripugnanza trovai sempre intorno a ciò dalla banda del detto Francesco, perché mentr'egli mi diceva gli occhi esser più severi giudici che l'orecchie non sono, io all'incontro considerava che passando questo suo componimento tuttavia di penna in penna in diverse copie, poteva facilmente a poco a poco venir perdendo la sua forma natia. E da questa e da altre mie ragioni persuaso, presi consiglio di eseguire quello ch'egli per modestia, e per un certo nobil disprezzo di se medesimo ricusava, fatto ardito dall'amicitia strettissima che è tra noi, le leggi di cui vogliono che io per honor proprio pigli cura

¹ *Marchese della Corgna*: appartenente ad una delle più antiche famiglie perugine, imparentate anche con papa Giulio III, poteva vantare tra i suoi predecessori il celebre capitano di ventura e maestro d'armi Ascanio della Corgna, morto nel 1571 dopo aver combattuto contro i Turchi a Lepanto.

dell'honor di lui. E dovendo hora pur farla vedere al mondo, ho voluto per suo principal ornamento porle in fronte il nome di Vostra Eccellenza, la quale co' i raggi delle virtù, e dell'armi che son passate in lei come hereditarie da gli avi paterni e materni, potrà far apparire meno oscure le imperfettioni, e diffetti di essa, non altrimenti che ben locate ombre in leggiadrissima pittura, e saprà non meno difenderla con l'auttorità, che gradirla con l'affetto, ricordandole che anco Cesare trapassando le Alpi, gradì, et accettò con animo regio le povere vivande di che gli ingombrò la mensa quell'hospite che in povero albergo l'avea raccolto. Povero hospite son io, che nella sterilità dell'ingegno proprio non ho altro da porle avanti che i primi frutti dell'ingegno d'un caro amico, ma è ricco il desiderio del quale si appagano gli animi grandi come il suo.

E qui resto, facendole per fine humilissima riverenza, e dedicandole insieme con la Comedia anco la divotione, e servitù del detto Francesco, e mia.

Di Perugia à 24 Febraro 1599.

Di V. Eccell.

Humilissimo e devotissimo Servitore

Horatio Perinelli².

² Di Orazio Perinelli, letterato amico del Podiani, non si è rintracciata alcuna notizia.

QUELLI CHE PARLANO NELLA COMEDIA

ERMINIO	Innamorato di Olinda
VALERIO	Servitor d'Olinda
MANFREDO	Mastro di casa del Prencipe
LELIO	Innamorato di Olinda
ALMIRA	Cortigiana innamorata di Erminio
CONCORDIA	Serva di Almira
PANCRATIO	Procuratore sciocco innamorato d'Almira
FARINA	Servitore di Pancratio
OLINDA	Innamorata di Erminio
SOFFRONIA	Matrona
SAMBUCO	Clientolo sciocco di Pancratio
ALESSANDRO	Amico di Lelio
GASPARO	Servitore di Lelio
ALIDORO	Padre di Olinda
BARIGELLO	Con due sbirri.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Erminio, Valerio.

ERMINIO Vedi come spesso i pensieri riescono fallaci³, et i discorsi n'ingannano: dove tu pensasti, con l'avermi condotta a caso Olinda mia in questa corte⁴, d'avermi insieme restituita la vita, per essere io fuor di speranza di poterla più mai rivedere, ecco che hora più che mai sarò vivo esempio d'infinita miseria. Oimè, non fu allhora così grande il contento nel vedermi comparire innanzi l'unico mio bene, che non sia hora maggiore il dolore ch'io ho di vedermelo tòrre a viva forza! Udisti mai, Valerio, caso simil al mio, e più degno di compassione?

VALERIO Per certo, Signor Erminio, che gran ragione avreste di dolervi amaramente, se questo sospetto ch'avete, che 'l Prencipe vostro Signore vi sia rivale, fosse vero, ma se v'ho da dire alla libera quello che ne credo, dubito (e perdona<te>mi) che questa sia una vostra immaginazione, una chimera⁵, che vi adombri il vero, e vi colori il falso: a me par quasi impossibile che un Prencipe, che può cavarsi mille capricci, et ottener soggetti degni di lui, possa amar (per dir così) una donnicciuola che come minima serva sta in questa corte.

ERMINIO Tanto più ho cagione di dolermi dell'iniquità de la fortuna, quanto che a danno mio opera cose insolite et incredibili; non dovrebbe il Prencipe per molte ragioni potentissime

³ *pensieri... fallaci*: cfr. Ariosto, *O.F.*, XLI, 23, 1: «Oh fallace degli uomini credenza!»; Tasso, *Intrichi d'Amore*, III, 12: «Oh, come falliscono al spesso li giudizi nostri!» e IV, 12: «Or ecco come i giudizi umani sono al spesso fallaci!».

⁴ *corte*: si tratta della residenza del Principe di Salerno, come verrà specificato nelle battute seguenti.

⁵ *chimera*: sogno, invenzione fantastica.

poter cadere in un error tale, e pur egli stesso tuttavia mi conferisce⁶ che le maniere et i modi d'Olinda sono rari, che la bellezza, e gratia sua è infinita, che a poco a poco si sente accendere di lei, e ch'ella homai è lo spirito suo, l'anima sua.

VALERIO

Gran cosa mi dite, et io non volendo, avrò alterate le vostre passioni, e postovi di nuovo in un mar d'affanni. Oh quanta compassione ch'io v'ho, Signore, e quando penso a' casi vostri, e d'Olinda insieme, resto insensato, e fuori di me stesso⁷, e prima come voi poteste fuggir la morte in quel gran pericolo ove foste posto, e come io abbia potuto campar la vita ad Olinda, che disperata era partita di Genova per affogarsi in mare per voi, e come avend'io scoperto l'inganno⁸, e la sua fiera resolutione, la conducessi qui a Salerno, dove pensando di raccomandarla a questo Prencipe, per aspettar poi occasione di restituirla al padre, voi qui vivo ritrovammo.

ERMINIO

Oh quanto meglio sarebbe stato per me di disprezzar quel bene, c'horà è mal sicuro! Così sempre fin da le fascie⁹ fui da la speranza allettato con dolcissime lusinghe, e poi con-

⁶ *mi conferisce*: 'mi confida, mi mette al corrente' (solitamente riferito a notizie di una certa riservatezza); la voce è frequentissima nell'opera.

⁷ *insensato... fuor di me stesso*: vaga eco della poesia stilnovista (ad esempio cfr. Cavalcanti, *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, v. 9: «I' vo come colui ch'è fuor di vita»), che perdura fino al Tasso.

⁸ *inganno*: Olinda, determinata a morire, aveva ovviamente celato a Valerio il vero scopo del suo viaggio (come ella stessa spiegherà nella prima scena del secondo atto).

⁹ *fin da le fascie*: la lamentazione è topica del personaggio dell'innamorato (cfr. Bibbiena, *La Calandria*, atto 2, scena 8: «Deh! Me avesse Dio dato per luce tenebre, per vita morte e per cuna sepoltura allor che io del materno ventre uscii; da che, in quel punto che io nacqui, morir dovea la ventura mia»; Parabosco, *L'Hermafrodito*, atto 1, scena 5: «Misero me che ben infelicamente nacqui, poi che non appena nato cominciai a sentir le percosse di questo mondo») ed è mutuata, ovviamente, dal registro tragico (cfr. ad es. Gibaldi, *Orbecche*, atto III, vv. 1941-2: «Che trastullo son stato a lungo / A la fortuna e lungo tempo un giuoco»). Infine per l'accento alle *fascie*, seppur con qualche variante, cfr. Trissino, *Sophonisba*, v. 308: «Deh, foss'io morta in fasce!»; Rucellai, *Rosmunda*, v. 141: «Ma più felice è quel che mòre in fasce»; Tasso, *Torrismondo*, atto 5, scena 6, v. 3226: «Oh, foss'io morta in fasce»; Martelli, *Tullia*, vv. 384-387...

dotto a termini estremi d'infelicità; senti: nascer di nobil famiglia in povere facultà¹⁰, e nell'età puerile mancarmi padre e madre, esser alzato a qualche speranza di bene, cader poi in disdetta¹¹, e quasi fuggendo l'iniquità della mia sorte, capitar in Genova, segno e bersaglio a i colpi mortali di fortuna.

VALERIO Signore, lasciam le cose antiche, ché più volte ve l'ho sentite ricordare. Ditemi di gratia quel che successe in Genova, che se bene sono informato in qualche cosa, non so però come passasse il tutto minutamente.

ERMINIO Che occorre andar di nuovo premendo le piaghe, et accrescermi il dolore, se tu sai che fiero impetuoso assalto mi fecero gli occhi vaghi d'Olinda, che non fui così presto a mirarli, quanto al sentir correrme al cuore un ghiaccio, e quasi in un istesso tempo infiammarmi, et arder tutto della loro bellezza?¹²

VALERIO Fu vero.

ERMINIO Se fu facile ottener la gratia sua, chi lo sa meglio di te, che tante volte mi dicesti che l'amore, e l'ardore d'ambe due era pari et infinito?

VALERIO Era, et è hoggi più che mai.

ERMINIO Onde avampando ne i nostri cuori questo gran desiderio d'esserne marito e moglie (datane fra noi la fede) io mi risolvei, et anco a' tuoi preghi, di farla domandare al padre, il quale negando di darmela (per esser io forestiero) acconsentiva di farmi morire mille volte l'hora¹³.

¹⁰ *facultà*: beni, mezzi economici.

¹¹ *disdetta*: sfortuna.

¹² *gli occhi vaghi bellezza*: si tratta ancora di un forte richiamo alla teoria amorosa di stampo cortese e stilnovista, che passa attraverso Dante e Petrarca e rimane consueta nella poesia e trattatistica rinascimentale (cfr. ad esempio Platone, *Fedro*, p. 61; Guinizzelli, *Rime*, *Lo vostro bel saluto e gentil sguardo*, vv. 12-13; Cavalcanti, *Rime*, XII, vv. 1-8; Dante, *Vita Nova*, XIX, vv. 51-54; Petrarca, *RVF*, III, vv. 9-11; Ficino, *Sopra lo Amore*, VI, VIII; Bembo, *Asolani*, II, XXII).

¹³ *morir mille volte l'hora*: cfr. Petrarca, *RVF*, XLIV, v. 12: «mi vedrete straziare a mille morti».

- VALERIO Oh, e voi mi diceste che n'avevate avuto buone parole, e che presto speravate di venire alle nozze!
- ERMINIO Io non volsi scopriarti questo, dubitando che tu poi non mi mancassi d'affetione e d'aiuto, parendomi esser sicuro ch'ella non potesse esser d'altri che mia, ma Roberto Alonso, troppo accorto rivale, avvedutosi del nostro amore, et ardendo di sdegno, e di rabbia, senza cagione alcuna, volse venir meco a quistione, e perché chi s'appiglia al torto rade volte vince, toccò a lui di restar ferito, et a me prigione.
- VALERIO Male a l'uno, e peggio a l'altro!
- ERMINIO E perché in Genova (come sai) è pena della vita metter mano all'arme contra un nobile, poco dopo fui condannato a morte.
- VALERIO Ecco dove conduce precipitosa risoluzione!
- ERMINIO Finalmente a' preghi d'alcuni fu ottenuto che mi fosse commutata la pena, e fu questa: mi legarono le mani e i piedi, e ponendomi in una barchetta in tempo di fortuna¹⁴ in alto mare, mi lasciarono in preda dell'onde crudeli, e de i rabbiosi venti¹⁵.
- VALERIO Non mi ricorderò mai di quel giorno, che non mi vengano le lagrime a gli occhi.

¹⁴ *fortuna*: ovviamente in accezione di tempesta. Si ricordi che il fortunale è uno degli accidenti topici più sfruttati sia negli antefatti delle commedie, sia, in generale, nelle opere narrative della tradizione (ad es. cfr. Boccaccio, *Decameron*, II, 4 e 7; *Filocolo*, IV, 6-9; Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, II, IV, ott. 1-15 e 28-35; Pulci, *Morgante*, XX, 30-44; Ariosto, *O.F.*, II, 28-31; XIII, 14-18; XVIII, 141-145 e XIX, 43-53; XLI, 8-24).

¹⁵ La situazione presenta un evidente legame con la novella decameroniana di Gostanza e Martuccio Gomito (cfr. Boccaccio, *Decameron*, V, 2): come Martuccio infatti il protagonista della *pièce* del Podiani si vede negare la mano della fanciulla vagheggiata per colpa delle sue origini ed è creduto morto durante una tempesta; tuttavia nella novella del Boccaccio è la sola Gostanza a salire in una barca per poter annegare in balia delle onde, a differenza della nostra storia dove Erminio si trova condannato alla medesima condizione ed Olinda si ripromette la stessa fine. Per gli accenni agli elementi tipici del fortunale, ripresi anche più avanti, cfr. in particolare Ariosto, *O.F.*, II, 28, v. 7: «sollevò il mar intorno, e con tal rabbia»; XLI, 12, v. 1: «Da la rabbia del vento che si fende»; 15, vv. 1-2: «Muove crudele e tempestoso assalto / da tutti i lati il tempestoso verno».

ERMINIO Con qual impeto, e con qual furore¹⁶ fosse il legno trasportato, io lo so, ch'ogn'hora, ogni momento aspettava, e vedeva la morte; al fine (come a Dio piacque¹⁷) così agitato, si condusse¹⁸ in questa spiaggia di Salerno, dove essendo trovato in quella guisa, poco men che morto, fui preso per compassione, e condotto innanzi a questo Prencipe, il quale fattomi ristaurare¹⁹, volse saper da me ch'io fossi, e perché posto in quel legno così legato.

VALERIO E voi glie lo diceste?

ERMINIO Sì, gli dissi ch'io era Erminio Salidori, povero, e sfortunato giovane, e che fui destinato a tanta crudeltà per aver in Genova del pari²⁰ ferito un nobile.

VALERIO Senza dirli niente dell'amor vostro?

ERMINIO Niente, ma gliel'avessi io detto! Basta, mostrò d'aver pietà di questo caso il Prencipe, e commandommi ch'io mi fermassi in corte, dove non so se mai mi fossi contenuto non mostrar segno di furore o di disperatione, se non che, vedendo comparirmi quest'Almira cortigiana, e parendomi in quell'incontro non so che simiglianza d'Olinda, pensai di farmela amica, e contentarmi di quell'ombra, di quell'apparenza sola, poiché la vera vita, et anima mia, avea lasciata a Genova.

VALERIO Addolorata come voi. Seguite.

ERMINIO Così fermatomi in corte, e forse per peggior mia sorte in sì poco tempo venuto innanzi, son hora tale con sua Eccellentia, che poche cose dispone, che meco non le con-

¹⁶ *impeto... furore*: cfr. Ariosto, *O.F.*, XLI, 13, vv. 1-2: «Ecco stridendo l'orribil procella / che 'l repentín furor di borea spinge».

¹⁷ *come a Dio piacque*: cfr. Boccaccio, *Decameron*, II, 4: «Il di seguente appresso, o piacer di Dio o forza di vento che 'l facesse (...), pervenne al lito dell'isola di Gurfo (...)».

¹⁸ *si condusse*: il soggetto è ovviamente 'il legno', la barca.

¹⁹ *ristaurare*: ristorare, rimettere in forze.

²⁰ *del pari*: 'in un duello tra pari' ovvero tra persone appartenenti alla stessa condizione nobiliare (alla luce di quanto appena specificato da Erminio sulle sue origini e, soprattutto, dei significati affini che l'espressione assume nel corso della commedia, ad es. pp. 167, 209, 218).

ferisca²¹. Ma mentre andava così soffrendo, e temprando l'ardore delle mie passioni, ché il tempo non avea potuto ancora mitigarle, ecco (oh che maraviglia!) tu menasti piangendo innanti al Precipe Olinda mia, e dicesti che navigando il padre con la famiglia in Sicilia, per esercitare alcune mercantie, la fortuna vi ruppe il legno, e tutti morirono, eccetto voi due, che a gran pena vi salvaste.

VALERIO Così pensai di dire, per non scoprire il fatto, perciocché (come vi ho detto) l'animo mio era di condurla a questo Precipe, e poi scrivere al padre la cagione della nostra partita di Genova, e che avendomi ella ingannato²², venisse qua a ripigliarla, ma ritrovando qui voi, subito mutai proposito, e mi servî di quella scusa del naufragio, com'io poi vi dissi in secreto, narrandovi il fatto, com'era passato.

ERMINIO Dolcissima vista, felicissimo arrivo per me in quel punto, ma (oimè) spatio troppo breve durò la mia gioia e 'l mio contento! Pensai allhora esser nel colmo della mia felicità, et avere in poter mio quel che tanto avea desiderato, ma altrimenti (infelice ch'io sono!) emmi avvenuto, ché hora più che mai son nelle miserie immerso, e privo d'aiuto, e di soccorso, poichè questo Precipe vorrà togliermi il ben mio, e lasciarmi in preda alla disperatione, alla morte!

VALERIO Signore, ne i travagli²³, e nelle avversità bisogna voltar la fronte alla fortuna, e coraggiosamente difendersi, e col pensare, e col discorrere, fuggire il male che s'antivede²⁴. E mi sovvien hora che forse non fareste errore a scoprire al Precipe liberamente l'amore, e la fede data fra voi, et O-

²¹ *Così...conferisca*: ancora un'affinità con la tragedia giraladiana, precisamente con la storia di Oronte (cfr. Giraldi, *Orbecche*, atto III, vv. 1965-6: «Che 'n tanto pregio crebbi appresso lui / Che mi propose a quanti egli avea in corte»).

²² *avendomi ella ingannato*: 'avendomi celato le sue reali intenzioni' (cfr. n. 8 p. 156).

²³ *travagli*: 'sventure, calamità' (cfr. *GDLI*, XXI, s.v. *travaglio*).

²⁴ *ne i travagli... antivede*: vaga ripresa del celebre brano sulla fortuna di Machiavelli (cfr. *De Principatibus*, XXV), presente anche nella *Tullia* del Martelli, vv. 302-305: «I casi avversi sono / Quei che palesi fan gli stolti e i saggi. / Ne le cose felici / Non si può mai fallir, ché 'l fato insegna».

linda in Genova (piano, non vi turbate!) perché s'egli vi ama di core, come se ne vedono gli effetti, è facil cosa che (essend'egli nel capriccio che voi dite) faccia forza a se stesso, e se ne rimanga solo per compiacervi.

ERMINIO

Questo non farò io, per non affrettarmi al precipitio, perché, oltre ch'io mostrarei aver diffidato di lui, quel che è peggio, non essendomi scoperto prima ch'egli si confidasse meco, parrebbe che con questo tratto lo volessi tradire, e gli accenderei nell'animo tanto sdegno et odio, che subito perderei il Prencipe et Olinda insieme. Non no! Avessell'io fatto, dolente, subito che vi vidi in questa corte!

VALERIO

Oh, perché non lo faceste?

ERMINIO

Allhora non volsi contradire alla scusa che pigliaste seco del naufragio, doppo dubitai che discoprendo il vero al Prencipe, e dispiacendoli forse il troppo ardire d'Olinda, non l'avesse rimandata al padre a Genova.

VALERIO

Il caso è degno di consideratione: voi sète in un mare non solo turbato, ma tutto sotto sopra; bisogna navigare accortamente, per non dar in qualche scoglio²⁵. Non correte a furia a disperarvi, e voler morire, attendete a quello che ne segue e, secondo l'occasioni, pigliate il partito.

ERMINIO

Chi può celar la piaga, ché non apparisca il male, o non è piaga, o non è mortale. Non so quanto potrò durare, di non far restare il Prencipe di me mal soddisfatto. Tu, se mi ami più, come solevi, aiutami dove bisognerà, e sopra 'l tutto non dir mai d'avermi conosciuto a Genova.

VALERIO

Signor Erminio, quel che Valerio è stato una volta per voi, quell'istesso sarà sempre. Quello che a me preme è che, apunto in questi giorni che arrivammo qua, m'incontrai in un mercante Genovese che tornava di Messina, il quale avendomi veduto e conosciuto, dubito che, nel ritornare a

²⁵ *voi sète...* *scoglio*: viene proposta la metafora convenzionale della tempesta, anch'essa presente nel racconto di Oronte (cfr. Giraldi, *Orbecche*, atto III, vv. 1970-2005).

Genova, l'abbia detto ad Alidoro padre d'Olinda, e che un giorno càpiti qui in Salerno all'improvviso.

ERMINIO Volesse il cielo, e venisse presto! Meglio sarebbe questo, che apparecchiarmi a maggior stratio!

VALERIO Ma ho speranza che quando Alidoro saprà com'è passato il fatto, si quietarà; solo potrà dolersi di me, che più mi è premuto l'amor vostro e d'Olinda, che lo sdegno suo, ma tutto è stato perch'io credeva che la cosa riuscisse felicemente: ma chi sa? Intanto il Prencipe ha dato Olinda sotto bona cura di matrona, et ha creduto la perdita de' suoi in mare, qualche cosa sarà poi.

ERMINIO Questa cura a me non giova, ma nuoce! Qui non è più tempo da trattenersi: qualch'uno potrebbe osservare il nostro ragionamento. Andiamo fino a porta della marina, ché hora c'ho tempo potremo ancor per un poco discorrere insieme, ma oimè a che potrà giovare? Voltiam di qua.

SCENA SECONDA

Manfredo, Lelio.

MANFREDO Le cerimonie con me, Signor Lelio mio, sono superflue: non occorre che io faccia altra prova della magnanimità del bell'animo vostro; prestatemi fede, che hora non ho cosa che più mi prema, che di poter trovar modo di adempire il desiderio vostro, e darvi tutte le satisfazioni che voi medesimo poteste desiderare.

LELIO Vi confesso, Signor Manfredo, in questo negotio esser troppo importuno²⁶, ma per gratia compatitemi, perché dove è maggior difficoltà, ivi spesse volte l'animo s'accende. Il soverchio amore ch'io porto ad Olinda, et il conoscere ch'io procuro cosa difficile, fa ch'io passi ogni termine di creanza, con molestarvi, et inquietarvi continuamente, che

²⁶ *importuno*: molesto.

essendo voi maggiordomo, e patrone²⁷ di questa corte, vogliate operarvi a favor mio.

MANFREDO Oh come questa gran voglia ch'avete vi offusca talmente l'intelletto, che non vi lascia capire quel che mille volte v'ho detto! Piacesse a Dio che l'opra e l'aiuto che da me potesse nascere, potesse operare in questo particolare qualche profitto, che vedreste con qual vivo affetto io spendessi per voi le fatiche, e le forze, per ben servirvi, ma dove non possono giovar né parole, né prieghi, né inventioni²⁸, a che voler perder tempo e gittar via tutta l'opera? Accettate, di gratia, questo consiglio da chi vi ama di cuore: mettete l'animo in pace, e non cercate d'Olinda per moglie, perché non otterrete il desiderio vostro.

LELIO Non ha luoco il consiglio, dove l'animo è risoluto. Signore, non credete che s'io potessi liberami da quel ch'io non elessi, non lo facessi²⁹ volentieri! Vi giuro che il primo giorno che Valerio la condusse a questa corte (che homai sono otto mesi) e ch'io mirai quella rara bellezza, che a gli occhi miei non ha pari, mi destò nel cuore così vorace fiamma, che subito arsi di desiderio di poterla ottenere per mia moglie.

MANFREDO Il desiderar quelle cose che non si possono avere è vanità, et imprudenza espressa; non niego che i meriti vostri non siano bastanti a vincere, et a superare molte difficoltà, ma questa no, perché so ch'è difficil troppo, e (per dirla meglio) anco impossibile.

LELIO Perché impossibile?

MANFREDO Perché quando voi vi scopriste meco, e mi pregaste ch'io dovessi aiutarvi con quelle maggior forze ch'io potessi, mi

²⁷ *maggiordomo e patrone*: chi sorveglia e dirige il personale di servizio nella corte, occupandosi allo stesso tempo delle spese di normale amministrazione; Manfredo viene infatti definito "Maestro di casa del Prencipe" già nella presentazione dei personaggi.

²⁸ *inventioni*: espedienti, idee sempre nuove per conquistare la persona amata.

²⁹ *s'io potessi... non lo facessi*: si noti il periodo ipotetico con imperfetto congiuntivo usato anche nell'apodosi, al posto del condizionale.

parve, prima che altro si avesse a trattare, dover scoprire destramente l'animo della giovane, onde trovandola io alterata³⁰, e confusa, quasi che altro avesse che le premesse, giudicai che il trattarle³¹ di voi era opra gittata, e tempo perduto.

LELIO Altro intendimento³² ci dev'essere. Ecco quanto si pregiudica³³ chi trascura i fatti proprî! Se io avessi usato a tempo quella diligenza, che ricercava questo negotio, forse forse che mi trovarei anch'io in uno stato di contentezza.

MANFREDO Voi non l'intendete. Assicuratevi pure che questa sia una donna lontana non solo da pensiero o voglia di marito, ma da tutti i sollazzi, e piaceri del mondo, perché allhora è soddisfatta, allhora gode, quando può ritirarsi sola, et immergersi in certi suoi profondi pensieri, tra l'allegrezza, e la malinconia, onde Sua Eccellenza (che molto se ne maraviglia) le domanda spesso quel ch'ella vorrebbe per sodisfarsi e star contenta a pieno: "esser sicura" le risponde "che non si tolga dalla vostra cura l'honor mio".

LELIO Sentite risposta accorta? Notate voi dove tira quel colpo lontanissimo dalla vostra mira? Vuol costei che 'l Signor Principe tenga cura dell'honor suo, per far fede a cui sarà data in sorte, della grandezza, e sincerità del bell'animo suo, volendo forse allocarsi³⁴ qui, per non tornare alla patria, priva de' suoi, involta in mille travagli, et intrighi, e questo è lo star suo alterata (come voi dite). Volete dunque, Signor Manfredo, ch'io perda sì bell'occasione? Volete ch'io lasci di seguire quel che può darmi la vita, e farmi vivere sempre contento?

MANFREDO Volete, di gratia, ch'io vi dica due parole alla libera?

LELIO Dite, Signore.

³⁰ *alterata*: turbata.

³¹ *trattarle*: 'parlarle'.

³² *intendimento*: spiegazione, interpretazione.

³³ *pregiudica*: compromette.

³⁴ *allocarsi*: sistemarsi, vivere.

MANFREDO Voi poco conto tenete delle vostre attioni, antiponendo all'honore brevissima voglia amorosa, che non sì tosto è giunta, che fugge; oimè, pensate a questo: voler per moglie una donna, e non saper chi sia. Chi v'assicura che quanto ella racconta della disgratia sua in mare sia la verità? Che certezza avete voi della nascita, della nobiltà, e della vita sua? Deh, Signor Lelio, ricordatevi che chi corre senza freno, trabocca nel precipitio³⁵.

LELIO Sentite, non crederò io mai, che s'ella non fosse di honesta e nobil famiglia, e di vita e di costumi gentilissimi, il Signor Prencipe ne avesse presa quella cura, che voi sapete; s'egli è poi vero (com'io tengo che sia) ch'ella abbia perduti i suoi parenti in mare, non sarà restata herede di bonissime ricchezze? O che meglio? In somma, io son sodisfatto della mia risoluzione, per che la possa conseguire.

MANFREDO Sì sì, io v'intendo, molto bene avete discorso, ma male vi potrà riuscire perché né anco di robba avete certezza alcuna; fate pure come vi pare; io ho voluto dirvi liberamente quel che ne sento per debito d'amicitia, perché soffrendo l'errore nell'amico tacendo, lo farei mio³⁶. Ho da spedire alcuni negoti³⁷, inanzi che sua Eccellenza vada al giardino³⁸: se in altro non ho da servirvi, con buona gratia vostra, salirò in palazzo.

³⁵ *chi corre... precipitio*: la stessa frase proverbiale verrà citata poco più avanti, con qualche variazione, anche da Almira (atto 1, scena 3).

³⁶ *soffrendo... lo farei mio*: anche questa è una sentenza di sapore proverbiale.

³⁷ *spedire alcuni negoti*: sbrigare, risolvere alcuni affari.

³⁸ *giardino*: è da intendersi come la dimora signorile di campagna (secondo quanto viene esplicitato nella scena seguente, quando Almira parla di *villa*); com'è noto, già con il primo Rinascimento, in Toscana, la villa e l'annesso giardino tornarono ad essere una delle componenti del linguaggio architettonico al centro dell'interesse di trattatisti ed artisti, per poi conoscere una vera e propria fioritura nel corso del Seicento e Settecento nel resto della penisola e in tutta l'Europa. In questo caso il luogo esterno e lontano è sfruttato soprattutto come espediente per allontanare il Principe e dare quindi spazio di manovra ai protagonisti.

- LELIO Fatemi gratia ch'io vi parli un'altra volta con più commodità; questa sera, se non vi do fastidio, verrò a rivedervi.
- MANFREDO Venite, ma per trattar di questo, non pigliate incomodo. Oh che ostinatione, oh che pensiero sciocco, oh che pazzia sarebbe la mia a darli più orecchia! Se io conosco che di costei già se ne compiace il Prencipe, ho da cercar io di levargila di casa? Altro mezzo gli bisogna.

SCENA TERZA
Almira, Concordia.

- ALMIRA Tutto è tempo perduto, Concordia! Andiam pur girando, e vaneggiando per queste strade quanto vogliamo, che non siam mai per trovarlo: ha trama nuova alle mani³⁹ (ti dico): lo conosco, lo vedo, lo so certo, e non posso aiutarmene.
- CONCORDIA Io ve lo torno a dir, Signora. Il vermicello è nella piaga, e lavora dentro allo scuro; finchè non ha fatto il corso suo, non sète mai per cavarlo, e l'ardor della piaga non si potrà smorzare.
- ALMIRA Che rimedio dunque ci sarà? Che poss'io far più per liberarmi da questa frenesia⁴⁰, che mi tormenta? Quanti modi, quante inventioni⁴¹, e sofisticherie⁴² ho tentato e provate per lasciarlo, e per averlo in odio? Oh maledetto quel giorno che ti mostrasti a gli occhi miei, Bireno crudele, Teseo traditore⁴³!

³⁹ *ha trama... mani*: 'sta macchinando qualcosa' cioè, fuor di metafora, 'ha un'altra donna' (la *nuova Dea* della pagina seguente).

⁴⁰ *frenesia*: smania amorosa.

⁴¹ *inventioni*: cfr. n. 28 p. 163.

⁴² *sostificherie*: stratagemmi, astuti accorgimenti (cfr. *GDLI*, XIX, s.v. *sostificherie* dove il passo citato costituisce la prima attestazione).

⁴³ *Bireno crudele, Teseo traditore*: Bireno è il protagonista della cupa storia dell'abbandono di Olimpia narrata nell'*Orlando Furioso*, canti IX-X (lo stesso aggettivo *crudele* è l'epiteto maggiormente utilizzato dall'Ariosto per dipingere il suo personaggio); altrettanto famosa è

CONCORDIA Eccoci alle lamentazioni! Da poco in qua, Signora mia, avete la natura corrotta, e di qui nasce la indisposizione; al primo incontro di questo Erminio (come s'egli fosse stato il coccodrillo d'Egitto⁴⁴) avete perduta la virtù, e gridato pietà. Non no: con certi cervellazzi⁴⁵ (come questo) bisogna star su la sua, giocar largo, e tener su le carte⁴⁶, e quando fischiano, girano, e battono alla porta, fargli dir che alla Signora non si può dar fastidio, che si riposa tra la vigilia e 'l sonno.

ALMIRA È necessario che le nostre pari⁴⁷ a qualche tempo purghino i loro errori. Io non credetti mai esser sottoposta a castigo tale, perché la profession mia fu sempre d'esser nemica capitale dell'ingratitude (vizio infame), e tu sai, Concordia, che natura è la mia, che senza aspettare o corteggi⁴⁸, o presenti, mi bastava sentir cantar la notte una villanella⁴⁹ sul leuto, che subito divenendo come il ghiaccio al sole⁵⁰, quasi disfacendomi per dolcezza, mi rendeva presa e vinta; così pensando ch'altri dovesse esser meco, d'animo, e di cuor gentile⁵¹, me ne son corsa sciocamente al precipitio, e così avviene a chi a chiusi occhi cammina⁵².

la storia di Arianna lasciata da Teseo (Ovidio, *Ars Amatoria*, I). Per un simile richiamo cfr. Bargagli, *La Pellegrina*, V, 4: «Che Teseo? Che Bireno? Questi sono gl'assassinamenti. (...)».

⁴⁴ *coccodrillo d'Egitto*: ironicamente, per indicare qualcosa di esotico e fuori dall'ordinario. Lurati ricorda come il coccodrillo sia visto durante tutto il Medioevo come un "animale strano e misterioso, perché privo, tra l'altro, della lingua» (cfr. Ottavio Lurati, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001, p. 175).

⁴⁵ *cervellazzi*: persone di grande ingegno, furbacchioni.

⁴⁶ *giocar largo, tener su le carte*: non avvicinarsi (equivalente all'odierno *stare alla larga*) e tenere celata la propria intenzione (cfr. *GDLI*, rispettivamente VI s.v. *giocare* e II s.v. *carta*).

⁴⁷ *le nostre pari*: le cortigiane, come appunto Almira.

⁴⁸ *corteggi*: corteggiamenti.

⁴⁹ *villanella*: antica canzone a ballo originata a Napoli nel XVI secolo e diffusasi rapidamente in Italia.

⁵⁰ *divenendo... sole*: cfr. Petrarca, *RVF*, LXXIII, vv. 14-15: «anzi mi struggo al suon de le parole / pur com'io fusse un huom di ghiaccio al sole».

⁵¹ *cuor gentile*: ancora eco cortese e stilnovista (cfr. Guinizzelli, *Al cor gentile rempaira sempre Amore*).

⁵² *me ne son corsa... cammina*: cfr. n. 35 p. 165.

CONCORDIA In tutte le cose, a mio giudizio, sète degna di compassione, eccetto in una nella quale faceste grand'errore. Noi altre donne siamo inclinate alle cadute, abbiamo i calcagni deboli, non ci possono sostenere. Era così gran fatto, in quel giorno che v'innamoraste di costui, far studiare a mastro Arrigo il suo astrolabio⁵³, per vedere (come dice che vuol essere) se 'l Grancio⁵⁴ per linea perpendicolare batteva giusto nella Luna?

ALMIRA Tu burli, Concordia, et io smanio, e non trovo luogo, e pur tu che mi vuoi bene, dovresti cercarmi qualche rimedio, e poi ché altro non mi giova, almeno con l'aiuto di Farina veder di conoscere questa sua nuova Dea, ché allhora senz'altro potrà tanto in me lo sdegno, che subito l'abandonerò, lo lascerò, lo fuggirò, e me li dichiarerò capitalissima nemica⁵⁵.

CONCORDIA Tutte baie⁵⁶! Questo vostro sdegno non opera nulla: troppo sète sdegnata, e non vi fa giovamento alcuno, anzi a quel che si vede v'accresce tal alteration nella vista, che da poco in qua parete il ritratto della confusione, e guardatevi che l'humore⁵⁷ non v'infiammi i luochi humidi della vita, che trista voi! Io vorrei scamparvi dalle cattive indisposizioni, ma voi né il mio consiglio né quel di Farina stimate punto, et io non posso divenir Erminio né voi trasformar in edera⁵⁸, e lui in tronco.

ALMIRA Secco è il tronco, e più l'edera non vi s'appiglia. Sfortunata, che è avvenuto a me come a colui c'ha mirato fisso il sole,

⁵³ *astrolabio*: propriamente era lo strumento usato dai naviganti per determinare l'altezza del sole o degli astri sull'orizzonte al fine di determinare la rotta da seguire.

⁵⁴ *Grancio*: il segno del Cancro. È il primo di una serie di riferimenti astronomici che ritornano con una certa frequenza nel corso di tutta la commedia (ad es. atto 1, scena 4; atto 2, scena 7).

⁵⁵ *potrà tanto... nemica*: nell'agitazione di Almira e nel crescendo dei suoi progetti di vendetta si intravede la figura di Armida nella *Gerusalemme Liberata* (cfr. XVI, 64).

⁵⁶ *baie*: schiocchezze.

⁵⁷ *humore*: nella fisiologia antica era il fluido o l'insieme di fluidi superflui o corrotti che provocano alterazioni patologiche e malattie.

⁵⁸ *edera*: notoriamente simbolo di fedeltà.

che quello che di poi vede, per chiaro e bello che sia, gli pare oscuro, e brutto; e che sia vero, non mi diletta più quella conversatione d'amici che a gara correvano per compiacermi, e per acquistar la gratia mia, menandomi hora in villa, hor secretamente a una festa, hor travestita a una comedia, né meno in casa, in camera, a trebbio⁵⁹, a tavola, né sentir raccontar una burla, gittar un bel motto, e far un gioco. Non no! Che son disgustata, et ogni allegrezza è convertita in odio, et in dispetto.

CONCORDIA Humore che corre al vivo!

ALMIRA E cagion di tanto male n'è solo questo Gano traditore⁶⁰. Ricordati⁶¹ Concordia, in quei primi giorni che capitò qui in Salerno alla corte, smorto, sparuto⁶², e forse allhora scampato di galera, quanto s'affaticò per diventarmi amico?

CONCORDIA E con che bella invention poi diceva a Nanne mio, che voi simigliavate una certa sua fanfaluca⁶³, di non so dove, e voleva che nel dormire gli andaste intorno alle orecchie, sonando la trombetta⁶⁴.

ALMIRA Ah! Che in apparenza fingeva, e mostrava humiltà, e poi nel cuore aveva la perfidia per affascinarmi, et io sciocca, in cambio di conoscerlo, e di fuggirlo come nemico della mia quiete, subito l'accarezzai, l'honorai, lasciai ogn'altro, e

⁵⁹ *trebbio*: 'per la strada' (letteralmente 'a un incrocio di strade').

⁶⁰ *Gano traditore*: Gano da Pontieri, della casa di Maganza, è nella *Chanson de Roland* il traditore per eccellenza; ricordiamo che Dante lo pone tra il ghiaccio di Cocito (cfr. *Inf.* XXXII). Con il medesimo epiteto è presentano nei vari poemi cavallereschi (es. Pulci, *Morgante*, I, 8, v. 3: «Gan traditor lo condusse alla morte»).

⁶¹ *Ricordati*: 'ti ricordi'.

⁶² *smorto, sparuto*: pallido e smagrito.

⁶³ *fanfaluca*: fantasticheria o capriccio.

⁶⁴ *sonando la trombetta*: probabilmente il significato della locuzione è da intendersi come 'elogiandolo, facendogli mille moine'. Si ritiene infatti poco pertinente il significato che *trombetta* assume generalmente in gergo, indicando la puttana (cfr. Franca Brambilla Ageno, *Studi Lessicali*, op. cit., p. 184).

gli feci offerta delle poche facultà ch'io godeva, e di me stessa⁶⁵.

CONCORDIA E quel che fu peggio, non passarono due giorni che montaste in capriccio di far spese straordinarie, ambasciatrici di questa disgratia, con mandare a Napoli, a Roma, per belletti, solimati⁶⁶, e lisci di tante sorti, che cominciaste con quel benedetto succo di gramigna, incorporato con l'orina vergine, e quante volte m'ha bisognato andar a torno con l'orinal sotto, gravando⁶⁷ il fanciullo di monna Pippa, e quando non riusciva il liscio a modo vostro, gridavate con me che l'orina non era vergine.

ALMIRA Hai ragione. Oimè, che dove da principio credevo che egli fosse tutto mio, a poco a poco il perfido (riuscitoli il disegno) cominciò a ritirarsi, ché di rado mi veniva a vedere, et hora da pochi giorni in qua, non più tosto è intrato in quella casa, che par che gli cada il tetto su la testa, s'ammutisce, sta pensoso, sbattuto, e non può quietarsi finché non mette il piede fuor di quella porta.

CONCORDIA Che segni! Ma volete, di gratia, fare a modo di consigliera fedele? Or cacciate chiodo con chiodo⁶⁸, accarezzate un poco il Signor Procurator Pancratio, che se bene è un poco semplicitto, e non molto giovane, è ricco che supplisce

⁶⁵ Il forestiero accolto ed onorato dalla donna che verrà poi abbandonata è ovviamente trattato dalla storia di Didone ed Enea (cfr. Virgilio, *Eneide*, IV); in particolare si vedano i versi del Dolce, *Didone*, atto 3, scena 7, vv. 1145-48: «Voi me fuggite, me; che dato in dono / V'ho quanto al mondo avea di bello e caro/ L'honestà, la città, la propria vita». Lo stesso motivo è presente anche nel poema di Curzio Gonzaga, *Il Fido Amante*, VII, ott. 59 e 78.

⁶⁶ *solimati*: solimato (o sulimato) di mercurio. L'invettiva contro i trucchi utilizzati in maniera esagerata da parte delle donne è un motivo tipico del teatro rinascimentale, dalla *Cassaria* dell'Ariosto alle opere del Parabosco (cfr. *Il Pellegrino*, atto 1, scena 1 e *I Contenti*, atto 2, scena 2: «Che volete che gli huomini cerchino di che sapore è la biacca? Il sulimato? Il verzino? Il bianco de l'ovo? Il bianco de' pignuoli? Il talco calcinato? L'argento vivo congelato? L'orina? Il solphore? L'acqua di vite? Et altre mille cose che lambicate, abbrusciate, distilate, et sotterrate, per imascararvi (...)»).

⁶⁷ *gravando*: importunando.

⁶⁸ *cacciate... chiodo*: secondo il notissimo proverbio *chiodo leva chiodo* (cfr. Giusti, *Proverbi Toscani*, op.cit., p. 335).

ad ogni mancamento, e benché mostri essere avaretto alquanto, quando li mostrerete l'occhio ridente, lo farete spendere e spandere a decine.

ALMIRA Di gratia, non mi trattar d'altri che di Erminio perché, oltre che perdi il tempo, mi fai anco dispiacere. Gittato è il dado, Concordia, e zara⁶⁹ è fatta.

CONCORDIA E perduto è il resto⁷⁰, buona notte! Signora, dicovelo? Questo Erminio vi toglie il conoscimento, e se starete ad instantia sua, la bottega si serrerà, et i lavoranti n'andran falliti in perditione!

ALMIRA Così vuol chi può⁷¹, ma s'Africa piange, Italia non ne riderà⁷²! Lascia ch'io possa scoprir qualche cosa: vedrai il risentimento⁷³ ch'io son per farne.

CONCORDIA Orsù, siamo sull'arme su, il nimico non si trova, il trattato⁷⁴ non si scopre, e non si fa risentimento: che abbiamo a fare?

ALMIRA Qualche risoluzione si piglierà. Andiamo verso casa che vi potrebbe capitar Farina, et io ho da parlargli. Camina pure.

⁶⁹ *zara*: nel gioco dei dadi indica uno dei due punti più bassi che possono venire. Si ricordi che l'espressione è presente nel *Morgante*, XVIII, 138, 6: « (...) zara a chi tocca! ».

⁷⁰ *perduto è il resto*: 'vi siete giocata, perdendo, il tutto per tutto'. In questo caso infatti *resto* è un modo di dire proprio del gioco, avente il valore di 'posta, per lo più finale, nella quale il giocatore puntava tutto in una volta il denaro che gli restava' (cfr. D. Trolli, *Parole del Boiardo sul lessico e il testo dell'Innamoramento de Orlando*, in AA.VV., *Studi di storia della lingua italiana offerti a Ghino Ghinassi*, a cura di P. Bongrani, A. Dardi, M. Fanfani, R. Tesi, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2001, p. 144, cui si rimanda per le attestazioni su *GDLI* e *TB* di locuzioni simili, come *andare il resto*, *fare del resto*, *valere del resto*).

⁷¹ *così... può*: nonostante la formula appaia molto semplificata, non pare azzardato l'accostamento con i celebri versi danteschi di *Inf.*, III, 95-96; V, 22-24: «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare».

⁷² *Africa... riderà*: 'troverò il modo di pareggiare i conti'. Il modo di dire, già presente nel *Trionfo d'amore* del Petrarca, è usato per indicare che delle due parti in lotta, una non è minore dell'altra, nel bene come nel male (cfr. Pico Luri di Vassano, *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani spiegati e commentati da Pico Luri di Vassano*, Roma, Tipografia Tiberina, 1875, p. 283).

⁷³ *risentimento*: vendetta. Letteralmente, secondo il rituale cavalleresco, era la ritorsione di un'offesa o la riparazione ed ammenda ad un'affermazione calunniosa e infondata.

⁷⁴ *trattato*: ant. 'congiura, cospirazione'.

CONCORDIA Piano Signora, non tanta furia! Uh, che Amore vi è intrato fra le gambe!

SCENA QUARTA

Pancratio, Farina.

PANCRATIO Non può far tutto il mondo, Farina, che tu non sii nato sotto il segno del gambaro, perché ogni cosa fai alla roversa, e vuoi aver più giudizio tu, che sei servitore, che non ho io, che son patrone, e di più procuratore *in capite, Romæ professus*⁷⁵.

FARINA Oh, e chi lo nega?

PANCRATIO Io ti dissi hier sera nello studio, che tu portassi la lettera alla Signora Almira questa mattina su le sedici hore, sedici minuti, e un sesto, perché secondo un mio capriccio, quella è un' hora, et un punto⁷⁶ che muove gli intestini del corpo alla concupiscentia, ma tu vuoi fare a tuo modo, et a quello che tu dici non gliel'hai portata.

FARINA Ecco che sempre vi dolete di me senza ragione! Voi vorreste che altri in ogni cosa avesse il giudizio ch'avete voi, e non è possibile: bisognerebbe aver studiato quindici o vent'anni come avete fatto voi, et allhora vi dorreste a ragione, se non v'intendessi a cenni! È vero che hier sera mi deste la commissione della lettera, ma io non intesi quel ch'importasse appresentarla più a quell' hora che a l'altre.

PANCRATIO Se la Somma papiense⁷⁷ ti fosse sorella carnale, tu non impareresti mai più che tanto! Io m'affatico, io sudo, mi

⁷⁵ *Procuratore... professus*: si potrebbe tradurre, non letteralmente, 'un affermato procuratore, noto a Roma'. Al di là del significato, infatti, a Pancratio interessa impressionare il servo con titoli altisonanti.

⁷⁶ *Quella... punto*: ovvio il richiamo al sonetto LXI del Petrarca, v. 2: «et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto», ripreso in tono parodico. Tutta la battuta rappresenta un riferimento astrologico burlesco.

⁷⁷ *Somma papiense*: raccolta delle fonti di diritto longobardo-franco redatta probabilmente a Pavia nel sec. X. Qui vale il senso generico di 'opera dottissima e poderosa' (cfr. GDLI, XII s.v. *papiense* dove si registra questa unica attestazione).

rompo il capo, ogni dì ti faccio una dozzena d'interrogatori per affinarti, et ogni volta ne sai manco! Vien qua che te lo dirò meglio. Quella è l'ora istessa nella quale, dicono, che Vulcano colse la moglie con Marte⁷⁸, e perché Vulcano era forse medico eccellente, s'è raccolto che quel punto è inclinato alla libidine; io che lo so me ne voglio servire, se posso: hàila intesa hora?

FARINA

Sì sì, e per questo voi mi diceste che Vulcano fe' poi la legge, che le donne non fossero buone testimonie.

PANCRATIO

Vulpiano⁷⁹ t'ho detto io, non Vulcano, balordo! È vero, ma ad altro proposito, ma noi procuratori abbiam poi corretta la legge in favore del sesso femminile, cioè che per testimonianza due donne bastino per un huomo, e in altri casi poi, quattr'huomini non bastino per una donna.

FARINA

Avete ragione ma perdonatemi, che noi altri ignoranti siamo come i topi del campo⁸⁰: loro senz'occhi, noi senza giuditio. Se me la dichiaravate hier sera, a quest'ora io vi avea servito! Domattina la fo netta⁸¹: ecco qui la lettera.

PANCRATIO

L'importanza è, che io non posso aspettar più: sto male, et *periculum est in mora*⁸², e se questa lettera non la fa risolver presto, io corro pericolo di far la morte che fece Lucretia Romana per Tarquinio⁸³.

⁷⁸ *Vulcano... Marte*: il riferimento è all'episodio mitologico narrato nell'VIII libro dell'*Odissea* omerica.

⁷⁹ *Vulpiano*: Domizio Ulpiano, celebre giurista romano morto nel 228, autore di una vasta produzione spaziente dal diritto privato a quello processuale, oltre che di commenti a singole leggi.

⁸⁰ *topi del campo*: le talpe, proverbiali per la loro cecità.

⁸¹ *la fo netta*: 'porto a buon fine l'impresa'.

⁸² *Periculum...mora*: 'c'è pericolo a tardare' (cfr. Raineri, *Altilia*, V, 1).

⁸³ *Lucrezia...Tarquinio*: 'finirò con l'uccidermi, come fece Lucrezia a causa di Tarquinio'. L'episodio della matrona romana e della violenza esercitata da parte del principe etrusco Tarquinio, è narrata da Livio e da Ovidio; Lucrezia, secondo il racconto, dopo l'accaduto decise di uccidersi alla presenza del padre e del marito, pur di non sopravvivere al disonore. Ricordiamo che nei secoli XV e XVI la storia di Tarquino e Lucrezia ispirò numerosi artisti, da Tiziano, che dedicò al soggetto ben tre dipinti (*Tarquinio e Lucrezia*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Bordeaux, Musée de Beaux-Arts e Vienna, Gemäldegalerie), al Vero-

- FARINA A tal pericolo stesse lei, che per le virtù vostre, e per la gratia che le avete, arde, smania, e mòre per voi, ma questi cortigiani vostri rivali la tengono troppo al segno⁸⁴, che s'ella potesse, vi vorrebbe sempre fra' denti, come la torta il ghiotto.
- PANCRATIO Sì, eh? Oh dentini miei d'avorio, e d'osso finissimo di Francia⁸⁵, se Amore vi desse tanta discrezione, che m'andaste ragunando⁸⁶ tutto tutto, oh che sudore si sentirebbe d'Alessandro Magno⁸⁷!
- FARINA Non ve ne fidate, che sarebb'impossibile che non vi desse qualche morso per tenerezza.
- PANCRATIO Anzi, se ne potessi aver uno⁸⁸, lo vorrei hor hora far legare in oro, e portarmelo in dito come gioia pretiosissima di levante.
- FARINA Signor no, sarebbe meglio che ve ne serviste per unghia de la granbestia⁸⁹, perché se mai il Prencipe vi facesse suo substituto nella cura dello stato, sedendo *pro tribunali*⁹⁰, non vi piglierebbe il granco⁹¹.
- PANCRATIO Mi pigliarebb'altro che saria peggio! Non voglio carico con questa frenesia adosso, et accioché tu intenda, perché pensi tu che 'l muto e 'l cieco, e 'l guercio non possino far testamento?
- FARINA Perché non vedono lume.

nese (Vienna, Kunsthistorisches Museum), a Botticelli (*Storie di Lucrezia*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), al Dürer (*Il suicidio di Lucrezia*, Monaco, Alte Pinakothek).

⁸⁴ *tengono troppo al segno*: 'le impediscono di fare ciò che ella vorrebbe'.

⁸⁵ *osso finissimo di Francia*: si riferisce probabilmente alla lavorazione artistica dell'osso, in uso fin dall'antichità come surrogato dell'avorio (a cui l'accenno alla regione francese sembrerebbe rimandare poiché dal Medioevo la Francia era conosciuta per i pregiati prodotti in avorio o selce).

⁸⁶ *ragunando*: accumulando.

⁸⁷ *sudore... Alessandro magno*: imprese, fatiche degne di Alessandro Magno.

⁸⁸ *Anzi... uno*: con ogni probabilità si riferisce ad uno dei "dentini" di Almira.

⁸⁹ *unghia de la granbestia*: unghia dell'alce, usata un tempo come amuleto oppure, raschiata, come supposto rimedio a certe malattie (cfr. *GDLI*, VI s.v. *granbestia*).

⁹⁰ *sedendo pro tribunali*: svolgendo la funzione di giudice.

⁹¹ *non vi... granco*: 'non foste colpito da un malanno' (cfr. *GDLI*, VI s.v. *granco*).

- PANCRATIO T'inganni: perché non son notarî. Il notario dunque, *tamquam homo sapiens*⁹² può fare il testamento, *ergo* se 'l notario fosse pazzo, non lo potrebbe fare, adunque ne segue che 'l procuratore, ch'è persona prudente, e dotta, non possa far pure un codicillo⁹³ quando Amore gli va saltando da un libro all'altro, per urinare su la rubrica⁹⁴.
- FARINA Ah ah, bisognerebbe frustarlo! Ma, di gratia, fatemi un favore: leggetemi questa lettera amorosissima⁹⁵, ché muoio d'ambitione, se non la sento.
- PANCRATIO Hai ragione, dalla qua, e mi risolvo che glie la porti hoggi, senza aspettare domattina.
- FARINA Eccola, ma per cortesia leggete adagio, se desiderate ch'io la gusti.
- PANCRATIO "Giocondissima et altera mia Regina, *salutem e cetera*⁹⁶."
- FARINA Oh, bel titolo!
- PANCRATIO "Nel tempo antico della bella età dell'oro, quando l'huomo e la donna nascevano ignudi, allhora arei volut'io (speranza mia) esser al mondo, solo per potere con quella semplicissima purità andar lisciando la guancia altrui, e senza offesa⁹⁷, a dispetto del Mutio⁹⁸, dar qualche guanciatella⁹⁹ alla

⁹² *tamquam homo sapiens*: 'in qualità di uomo assennato, intelligente'.

⁹³ *codicillo*: propriamente è la clausola aggiunta a testamenti o documenti legali per modificare o integrare le disposizioni, ma qui può assumere il significato più generico di 'documento, atto giuridico'.

⁹⁴ *rubrica*: legge, regola (com'è noto, letteralmente era il titolo delle leggi, scritto in rosso nei codici).

⁹⁵ *lettera amorosissima*: la lettura della missiva, piena di iperboli bislacche e concetti strampalati, è un *tòpos* della commedia 'regolare' (cfr. ad es. Aretino, *La Cortigiana*, atto 2, scena 11). Nel caso del procuratore Pancratio tutto è visto, comicamente, *sub specie iuridica*.

⁹⁶ *e cetera*: clausola tipica degli atti notarili.

⁹⁷ *Nel tempo antico... offesa*: il motivo dell'Età dell'Oro, caro già a numerosi poeti classici (da Virgilio, a Tibullo, a Ovidio) sembra qui essere recuperato, anche se in chiave parodica, attraverso la poesia del Tasso. Il Podiani infatti, più che soffermarsi sulla Natura mite e benigna o sull'abbondanza che risparmia all'uomo la fatica, enfatizza il trionfo della sensualità senza costrizioni o divieti, secondo quanto affermato nel notissimo coro del primo atto dell'*Aminta* (in particolare vv. 656-694).

gota. Oh che sorte, se così avessi potuto andar contemplando le bellezze vostre, e poi come Fenice mirar fisso nella Luna de i bei vostri occhi, e battendo l'ali morir cantando...¹⁰⁰»

FARINA Oh bella ritrovata¹⁰¹!

PANCRATIO “Ma poiché hora altro statuto¹⁰² succede, et Amore con lo strale¹⁰³ sottomette questa a quello, e quella a questo, io povero sottoposto vengo innanzi a voi, pietosa Giudicatrice, e piangendo domando che 'l mio *summus ius* sia ammeso nella vostra signatura¹⁰⁴, e mi teniate ragione, accioché per la grossezza dell'ingegno mio, non ne riceva il torto, onde poi doglioso languendo, mi si aggiunga spese, danno, et interesse.”

FARINA Povero bisognoso!

PANCRATIO “Così resterà vivo, non *pro forma (ut dicitur)*¹⁰⁵ servitor di lei, ma fedelissimo schiavo, e perpetuo livellario¹⁰⁶ di V. S. e con

⁹⁸ *a dispetto del Mutio*: allude a Girolamo Muzio (Padova 1496-Villa della Paneretta 1572), autore di alcuni trattati tra cui *Il duello* (1550), considerato il codice cavalleresco del Cinquecento, e *Il Gentiluomo* (1564).

⁹⁹ *guanciatella*: ‘schiaffetto, pizzicotto’ (diminutivo di *guanciata*).

¹⁰⁰ *Fenice... morir cantando*: si tratta di una commistione tra la figura leggendaria della Fenice, che muore per rinascere dalle proprie ceneri (cfr. Dante, *Inf.*, XXIV, vv. 106-7; Pulci, *Morgante*, XIV, ott. 47-48, soprattutto per la relativa nota con la bibliografia delle fonti classiche curata dall'Ageno), e quella del cigno che, secondo gli antichi, avrebbe emesso un canto dolcissimo prima di morire (cfr. per es. Ovidio, *Heroides*, VII, 3-4; Pulci, *Morgante*, XIV, 56, vv. 4-6).

¹⁰¹ *ritrovata*: espediente, trovata.

¹⁰² *statuto*: nel linguaggio giuridico è il complesso di norme che regolano la posizione delle persone appartenenti ad un gruppo sociale, specificandone i loro diritti, doveri e funzioni. Pancratio ricade dunque nel suo lessico di gergo.

¹⁰³ *Amor con lo strale*: l'amore, non essendo più naturale ed istintivo, deve essere provocato artificialmente (cfr. Tasso, *Aminta*, v. 685: «gli Amoretti senz'archi e senza faci»).

¹⁰⁴ *summus ius... signatura*: ‘il mio sommo diritto sia accolto’. *Signatura* (che secondo la *GDLI* indicherebbe proprio l'accettazione di una profferta amorosa, cfr. XIX s.v. *signatura* ove si cita l'intero passo), qui è soprattutto un termine giuridico indebitamente portato da Pancratio nell'ambito amoroso.

¹⁰⁵ *non pro forma (ut dicitur)*: ‘non in apparenza, come si dice’.

¹⁰⁶ *livellario*: debitore, servitore, tributario (per lo più a causa di vincoli di riconoscenza).

- dolcezza lasciandola, la bacio in fronte, le gitto il nettare in bocca, e le caccio il naso in un odorifero vaso di muschio.”
- FARINA Uh, uh, uh, possa io morir profumiero, se non ne sento l'odore!
- PANCRATIO Senti la sottoscrizione in rima:
“Quel che nel miser petto alloggia e crea
Sospiri, angoscie, assentio, ruta, e scamonea¹⁰⁷”.
- FARINA Oh vita amara! Orsù, con un recipe¹⁰⁸ ch'io v'apparecchio, v'adolcisco lo stomaco, e v'accomando il gusto. Voglio operarmi tanto con la Signora, che a dispetto de i rivali v'abbiate a ritrovare in camera con lei.
- PANCRATIO Se tal cosa ti riesce, Farina, io ho fatt'una delle più belle resolutioni, che si possa fare in materia amorosa.
- FARINA Da vero?²
- PANCRATIO Io ho il secreto del balsamo, che adoperava la Regina Giovanna di Napoli¹⁰⁹ per ringiovenire, il quale m'insegnò un Alchimista, perché io gli difendessi una lite, ch'egli avea in Roma col carbonaro¹¹⁰; apunto hieri mi solvei di volerlo compor hoggi di mia mano, et imbalsemarmi *usque ad pedes*¹¹¹, e perché nella distillatione (fra molte cose che c'entrano) ci bisogna un occhio d'un ciclope¹¹² (che non so che animal si sia), detti commissione hiersera a Sambuco,

¹⁰⁷ *assentio, ruta e scamonea*: piante dal sapore amaro, che recano quindi amarezza nel “miser petto” di Pancratio. Ricordiamo, nello specifico, che la ruta fu usata fin dall'antichità come rimedio medicinale e componente per liquori, ma anche come talismano o ingrediente per i filtri magici. Il succo della scamonea, ottenuto per spremitura, aveva invece energiche proprietà lassative.

¹⁰⁸ *recipe*: ricetta; si gioca volutamente sull'ambiguità del termine inteso come ‘prescrizione medica’ o ‘ricetta gastronomica’.

¹⁰⁹ *Giovanna di Napoli*: Giovanna I d'Angiò (1326-1382) o Giovanna II d'Angiò Durazzo (1371-1435), entrambe regine del regno di Napoli.

¹¹⁰ *carbonaro*: venditore di carbone e legna da ardere, indispensabile per il funzionamento degli alambicchi dell'alchimista.

¹¹¹ *usque ad pedes*: ‘fino ai piedi’.

¹¹² *occhio d'un ciclope*: probabilmente è da intendersi soltanto come ingrediente favoloso e perciò impossibile da reperire.

nostro clientolo¹¹³, che lo trovasse, e me lo portasse hoggi a casa. Subito che comparisce con esso, voglio entrar in opera, e superar la natura, l'arte, il tempo, la conditione, e l' sesso, se bisogna!

FARINA E quando il lambicco non operasse, pigliaremo una pietra spognosa¹¹⁴ e con essa vi sfregarete tanto il viso, fin che viene del color del cremisino¹¹⁵, basta? Riuscirete¹¹⁶ di colore, di peso, e di misura.

PANCRATIO Orsù, non tratteniam più: io andrò dal notario, che ha in mano la causa di Sambuco, tu porta la lettera adesso a la Signora Almira, e poi vientene là, che t'aspetto, e se trovi Sambuco venite insieme.

FARINA Così farò, andate pure.

PANCRATIO Ascolta, se alcuno ti dimandasse di me, dilli che per hoggi ho da serrarmi in camera col Prencipe, per comporre un editto contra l'otio e l'ignoranza. Hai inteso?

FARINA Signor sì, lo dirò.

SCENA QUINTA

Farina.

Ah, ah! Chi non ridesse¹¹⁷ di sì pazzo humore? Hai sentito che bel trovato? Ha da serrarsi in camera col Prencipe per dar bando all'otio, e all'ignoranza! Oh ignoranza, che dottrina gli hai cacciato in capo? Oh Amore, tu gli infondi i bei concetti: che lettera amorosa che gli hai dettata! Sol che la Signora avesse il gusto ordinario, e che tu non travagliassi ancor lei, ci sarebbe da ridere per un pezzo! Ma oh sono stato il solenne bufalo a non fargli con la lettera accompagnar qualche presente, e poi d'accordo partirlo con lei... ci

¹¹³ *clientolo*: cliente.

¹¹⁴ *pietra spognosa*: pietra di calcare coerente, particolarmente porosa e cavernosa.

¹¹⁵ *cremisino*: di colore rosso acceso (cfr. ad es. Calmo, *Rime pescatorie*, st. XII, 2: «con lengua sutile, cremisina») e mad. XI, 1: «quei lavri rossi, cusì cremisini»).

¹¹⁶ *Riuscirete*: 'diventerete, sarete'.

¹¹⁷ *ridesse*: riderebbe.

sarà tempo! (Piano). Questo è un amor, vecchio mio, che t'ha da scorrer per l'ossa qualche giorno; hai da pensare che fra 'l dare e 'l pigliare, Farina vuol di salario. Quanti? Cinque scudetti il mese. Oh chi sta meglio di me? Oh benedetto quel di ch'io venni a star con te! Oh arcibenedetto quell'altro che t'innamorasti! Orsù, prima ch'io vada dalla Signora Almira, vo' dare una voltetta¹¹⁸ in piazza.

IL FINE DEL PRIMO ATTO

¹¹⁸ *voltetta*: diminutivo di *dare una volta*, 'fare un giro' o, come diremmo oggi, 'fare un salto'.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Soffronia, Olinda¹¹⁹.

SOFFRONIA Olinda, figliola mia, il poter conferire i fatti suoi, e sfogarsi nel dolore è giovamento d'un animo travagliato¹²⁰: lascia, di gratia, un poco il sospirare e 'l tanto piangere, e poi che il Signor Prencipe è andato al giardino¹²¹, e più fuori siamo secure di non esser sentite, segui di raccontarmi questo caso, che nel sentir m'hai tutta intenerita.

OLINDA Madonna Soffronia, madre cara¹²², che così vi posso chiamare, poiché m'amate da figliuola, sappiate che prima che hora, harei conferito con voi la disgratia mia, ma perché ho sempre dubitato che discoprendosi non fosse cagione di maggior male, son stata ritrosa di parlarne; ma hora poi c'ho incominciato, mossa da i vostri preghi, e m'avete promesso di tacere, voglio seguire, e sentirete la cagione

¹¹⁹ Il dialogo contiene significative risonanze tragiche, a partire dal ruolo di Soffronia, non dissimile a quello della nutrice della tragedia classica, ripresa dai tragici del '500 (Trissino *in primis*). La conversazione ricalca dunque il modello della scena d'apertura di tante tragedie del periodo, assumendone una certa solennità reverenziale, oltre a costituire il pretesto per esporre l'antefatto (in questo caso, relativo alle sole vicende della protagonista). Per ciò che concerne i nomi delle due donne, non pare azzardato il richiamo all'episodio di Olindo e Sofronia narrato dal Tasso nel secondo canto della *Gerusalemme Liberata*, del quale torna una citazione precisa nell'atto 5, scena 10.

¹²⁰ *il poter... travagliato*: la volontà stessa del parlare per sfogare il dolore è un tema topico, che procede dal Petrarca (es. L, v. 57: «Et perché un poco nel parlar mi sfogo»; XXIII, v. 4: «perché, cantando, il duol si disacerba»...) e giunge alle scene tragiche (cfr. ad es. Trissino, *Sophonisba*, vv. 4-5: «E come posso disfogare alquanto / Questo grave dolor che 'l cuor m'ingombra» e vv. 20-21: «Né starò di ridir cosa che sai, / Perché si sfuoga ragionando il cuore.»; Giraldi, *Orbecche*, vv. 420-21: «Ma perche il cuore pur respira alquanto / Ne l'isfogar le gravi angoscie interne»; Martelli, *Tullia*, vv. 373-375: «Lassa, i pianti, i sospiri e le parole / Son comune soccorso a chi si dole, / Nel disfogarsi appieno»...).

¹²¹ *giardino*: cfr. atto 1, scena 2.

¹²² *madre cara*: cfr. Rucellai, *Rosmunda*, v. 9: «Cara Nutrice mia, nutrice e madre».

perché sono così ardenti i miei sospiri, e così spesso il pianto.

SOFFRONIA Se col pianto si rimediassero al male, t'aiuterei a piangere et a gridare anch'io. Segui pure, e non dubitare di segretezza. Tu m'hai detto come in Genova da sì grand'amore nacque fra te, et Erminio la fede¹²³ di matrimonio, e com'egli fu poi dato a quella fortuna di mare; che avvenne poi?

OLINDA Pensate voi come a quella sua partita restasse consolata chi l'amava più che la vita propria, più che l'anima istessa, e tanto più, quanto che passati pochi di presentî che vicino a Napoli quel legno al fin si ruppe, et Erminio finì miseramente i giorni suoi!

SOFFRONIA Le nuove, o vere o false, presto arrivano.

OLINDA Non bastò questo alla perfidia de la sorte nemica, perciòché, mentre io così viveva nel dolore, il quale ancor faceva in me rigoroso risentimento, non potendo quietare il cuore dall'affanno, né stagnar questi occhi dalle lagrime, sento che mio padre (sapendo forse la cagione del mio male) era risoluto di far altre nozze, e darmi a nuovo sposo. Io non potendo soffrir d'aver a romper mai quella fede destinata a quella dolcissim'anima, mi risolvei di non più vivere, e di far l'istessa morte, e nell'istesso luogo, che fatta aveva Erminio mio.

SOFFRONIA Sciocca resolutione! Amor finalmente può tanto in noi, quanto noi istessi gli acconsentiamo.

OLINDA E chiamato Valerio servitore di casa, che è qui meco in corte, e fu mezano del nostro poco avventurato amore, gli dissi, per venire al desiderio mio, che Erminio non era morto, ma viveva sano e libero nella città di Napoli, e però per quell'amore che porta ad ambi due, e per quella fede che dopo morte ancora viverà costante, voglia condurmi a Napoli a rivedere Erminio mio; furono così caldi, et

¹²³ *fede*: promessa.

affettuosi questi preghi¹²⁴, ch'ebbero forza di farlo acconsentire, e metter in ordine una barchetta, della quale lui soleva aver cura, e la mattina sull'alba, ne mettemmo a solcar il mare.

SOFFRONIA Che non può far un animo risoluto?

OLINDA Dopo molto viaggio, vicino al luogo dove intesi che Erminio era affogato, risoluta ancor io di morire, me ne fuggo sulla sponda del legno per precipitarmi nell'onde, quando Valerio (non so come potess'essere) di ciò avvedutosi, mi ritenne presto, e vietommi il salto nel mare.

SOFFRONIA Oh come a tempo provveduta!

OLINDA “Deh Valerio” gli dissi “non impedire quest'honorata mia voglia! Erminio non è in Napoli (come t'ho detto): è morto Erminio! E qui oltre è morto. Lo voglio seguire, e qui vo' morire ancor io.” Servo in quel punto poco fedele a negarmi sì gran contentezza, e non volere che finissero allhora le sventure mie!

SOFFRONIA Figliuola, il ricorrere alla morte nelle avversità è d'animo vile. Debiamo pensare che non dura sempre uno stato, e le voglie nostre si mutano spesso¹²⁵.

OLINDA Le mie non già mai, ma per essermi mancata la speranza di poterle più adempire, volea superarle con la morte, ma egli, per impedirmi il mio disegno, e con animo di restituirmi a mio padre, poi ch'io l'aveva ingannato, con destro modo¹²⁶ mi condusse in Salerno a questo Prencipe, ma non più tosto in corte arrivati, quando la voglia di morire si manteneva in me più viva che mai, ecco che Erminio, il quale io piangea morto, mi s'appresenta innanzi.

SOFFRONIA Oh che caso!

¹²⁴ *caldi, et affettuosi... preghi*: ricalca, con una variazione minima, la formula presente nella *Sophonisba* del Trissino, v. 519: «A vostri ardenti e graziosi prieghi».

¹²⁵ *non dura... spesso*: vago richiamo al famoso capitolo machiavelliano sulla fortuna e la natura umana (cfr. Machiavelli, *De Principatibus*, XXV, op. cit. pp. 91-94).

¹²⁶ *destro modo*: in modo corretto, appropriato (ma anche scaltro).

- OLINDA Non so come a tal improvviso accidente, a quella gran novità, io non venissi meno, et esalassi l'anima; pure restò in me tanto vigore, e spirito, ch'ebbi forza di far animo a me stessa, coprire quel gran motivo¹²⁷, e restar viva.
- SOFFRONIA Per troppo allegrezza ancor si muore. Uh, gran pericoli c'hai corsi!
- OLINDA Ma quand'io credeva che con la vista dell'amato mio bene fossero terminati gli affanni miei, e quietata la tempesta della continua interna passione, infelice, hora più che mai mi vedo travagliata e combattuta, con pericolo forse di manifesto naufragio¹²⁸. Dubito, madonna mia, ch'el Signor Principe, al quale son tenuta d'obedire (in cose però onorate) pensi d'aver a trattar meco con poca honestà, e manco rispetto.
- SOFFRONIA Questo non creder mai, perché in animo generoso non può cadere pensier sinistro. Ma del Signor Erminio che n'è?
- OLINDA L'esser suo dal mio, e l'esser mio dipende dal suo, ma perché non so che sia per esser di me, non posso saper di lui, e per questo sto confusa in mille pensieri, et infiniti sospetti, e timori di continuo mi si girano per la mente.
- SOFFRONIA Certamente ho pietà de' casi tuoi, e vorrei poter giovarti a qualche cosa. Per adesso ritiriamoci pur dentro, ché siamo state fuori un pezzo, et io vedo non so chi venir di qua. Avem ben tempo di ragionar più volte.
- OLINDA In camera vi dirò più oltre.
- SOFFRONIA Non trattare di bisbigliare in camera: ogni cosa vien poi all'orecchie del Principe, so ben io¹²⁹!
- OLINDA Oimè, questo no!
- SOFFRONIA Passa innanzi.

¹²⁷ *motivo*: 'emozione, moto dell'anima'.

¹²⁸ *quietata... naufragio*: continua lo sfruttamento della metafora della tempesta (cfr. atto 1, scena 1).

¹²⁹ *Non trattare... ben io*: l'accento al clima chiuso e sospettoso della corte e delle sue spie è perfettamente conforme alla cultura del periodo, e ricorda da vicino i versi del Tasso, anteriori di pochi anni (cfr. Tasso, *Aminta*, atto 1, scena 2, vv. 591-603).

SCENA SECONDA

Valerio.

Oh come fuggono presto queste nostre allegrezze, et in baleno spariscono via! Chi era al mondo più contento? Chi nuotava in un mar di gioia altri che Erminio quando a l'improvviso vide comparirsi avanti Olinda sua, che solo per vederla si sarebbe esposto a mille rischi, et a mille morti? Ma hora poi, come in un subito ogni allegrezza se gli è convertita in affanno, et in passione; è avvenuto al misero come a quel povero infermo che da potente, e continuo male assalito, quando il beneficio del tempo gli andava mitigando la doglia, ecco che per nuovo accidente nell'istesso male fa più grave, e più pericolosa ricaduta. E chi avesse¹³⁰ mai creduto aver qui trovato Ermi<nio> et io dover esserli cagione d'ogni male? È così grande la frenesia, che gli è intrata in capo, ch'<e'> non quietata, non riposa, e continuamente s'affligge, e l'infelice ha ragione, poiché si vede in manifesto pericolo che 'l Prencipe non gli tolga Olinda sua. Mi manda hora a dire al Signor Manfredò che voglia aspettarlo in palazzo, che ha da negotiar seco cosa che molto importa, né d'altro può trattare, che del Prencipe e di Olinda. Dio l'aiuti! Che poi nel fine non ne nasca romore, voglio andare.

SCENA TERZA

Sambuco, Valerio.

SAMBUCO Per trovarlo, lo farò depingere meser sì, *Procuratoribus a banditus*, tun, tara, tun, tara¹³¹, o suona suona. Oh quel

¹³⁰ avesse: avrebbe.

¹³¹ lo farò... tun tara: Sambuco intende far pubblicare un bando per ritrovare il procuratore (l'espressione latina è probabilmente lo storpiamento della formula *A procuratoribus banditus*) e quello che segue è l'imitazione delle trombe dei banditori (ad es. cfr. Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, I, p. 93). L'accenno al *depingere* si spiega in particolare con "la rappresentazione dell'immagine dell'uomo fatte per vie di colori (...) su per le mura di qualche edificio pubblico, per fama o per infamia" come accadeva anche a Firenze dove si dipingevano "su per le mura del palazzo del Podestà i cessanti e i fuggitivi, con sotto di lettere grosse il nome del reo e l'arte" (cfr. Rezasco, p. 91 s.v. *bando* e p. 806 s.v. *pittura*).

huom da bene, se <non> ti rincresce, per cortesia ferma un poco!

VALERIO (Quest'è Sambuco, non so se chiama me!)

SAMBUCO Perdonami, che non ho tempo da far cerimonie: ho facende che importano; mi saperesti dire se 'l Procuratore è là su in palazzo¹³²?

VALERIO Qual procuratore cerchi tu? Mancano procuratori¹³³!

SAMBUCO Quel che litiga a credenza¹³⁴, et ha tolto in affitto i cuius¹³⁵, e questa settimana esce del fitto¹³⁶.

VALERIO Per questo hai fretta, eh? Che c'è di tanta importanza?

SAMBUCO Oh troppo c'è! Conosci l'hore quando è nuvolo tu¹³⁷?

VALERIO Che hanno da far le hore co 'l nuvolo? La lite come va?

SAMBUCO Non vo' che tu mi cacci di bocca qualche interrogatorio contra¹³⁸: sei huomo di palazzo tu, e secondo me hai la penna sotto¹³⁹, e la vien temperando, cu, cu!

VALERIO Sottile avvertimento! Tu non ti fidi de gli amici.

SAMBUCO Me ne fido, ma il cane non è amico fedele?

VALERIO Fedelissimo.

SAMBUCO Oh prova un poco a pestargli la coda, o acciaccargli i sonagli¹⁴⁰!

VALERIO Tu non sei un cane, et io ho discrezione.

¹³² *in palazzo*: qui vale come 'corte di giustizia' (cfr. ad es. Aretino, *Sei giornate*, 172)

¹³³ *Mancano procuratori*: in senso chiaramente antifrastico.

¹³⁴ *litiga a credenza*: locuzione probabilmente affine a *bravare a credenza*, ovvero 'non essere in grado di mantenere quello che si promette o minaccia' (cfr. *GDLI*, III s.v. *credenza*, Aretino, *Le carte parlanti*, 36: «lo assaliva con due bravate a credenza»).

¹³⁵ *ha tolto... cuius*: interpreterei come 'si avvale consuetamente del latino e di tutti i suoi cavilli' (cfr. Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, II, p.168 e nota p. 208); per altri eventuali significati di *cuio* 'persona sciocca che vorrebbe passare per colta' e *cuiusso* 'parola o frase latina inserita in un discorso per pedantesco sfoggio di crudizione' cfr. *GDLI*, III).

¹³⁶ *esce del fitto*: forse 'si comporta in modo strano', cioè fuori dalla consuetudine.

¹³⁷ *Conosci l'hore... tu*: 'sai determinare l'orario anche in assenza del sole' (quando cioè non si vedono né le ombre, né le meridiane o l'altezza del sole stesso sull'orizzonte).

¹³⁸ *mi cacci...contra*: 'non vorrei che tu mi strappassi qualche dichiarazione che potrebbe poi essere usata contro di me'.

¹³⁹ *la penna sotto*: 'hai già pronta la penna per scrivere, falsando ciò che dico'.

¹⁴⁰ *acciaccargli i sonagli*: schiacciargli i testicoli.

- SAMBUCO Ascolta su, ma tiemmi secreto. M'è stato detto che 'l Procuratore mi va cercando più di due hore prima che io non pensava e non so quel che fuor di tempo possa voler da me. Di gratia, fratello, non ti scappi di bocca!
- VALERIO Sì, sì, t'ho inteso. Va' fino al mare, ché questa sera su le quindici hore arriva una sua fusta¹⁴¹ carica di vento, la quale amainando¹⁴², viene da Valona in poste¹⁴³: informane il peota¹⁴⁴, che nella bossola¹⁴⁵ ti mostrerà subito quel che cerchi.
- SAMBUCO Ascolta, o Valerio. Hai detto ch'io vada a Verona con una frusta mangiando in poste, e che inforni una carota, e la bossola me lo dirà subito... Non mi par che faccia a proposito a me, perché per mangiare, frustare, et infornare carote nelle bossole non bisogna gir' a Verona. Oh belle dicerie da cortigiani! Se cerco il Procuratore, mi vogliono mandar a Verona a trovarlo; se gli domando quando è tempo di favellare al Giudice, mi rispondono ch'io lo veda sul lunario; se 'l notario vuole scrivere le mie ragioni nella lite, gli fan cadere il calamaro, e i cani alzano la cossa¹⁴⁶, e ci mettono l'inchiostro.
- Ma chi è costei che vien di qua? È l'amica di Farina col passeggio del gallo d'India¹⁴⁷. Oh perché non è giudicessa ella? Voglio vedere quel che vuol fare.

¹⁴¹ *fusta*: piccola galea veloce usata nei secoli XIV-XVII soprattutto come nave corsara; ad un solo albero, dotato di vela latina, aveva dai diciotto ai ventidue remi per lato ed era equipaggiata con due o tre pezzi d'artiglieria (cfr. *GDLI*, VI s.v. *fusta*; Calmo, *Rime pescatorie*, pesc. VI, v. 47 ma anche i vari poemi cavallereschi, ad es. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, II, 20, 39; Folengo, *Baldus*, XIII, 168).

¹⁴² *amainando*: abbassando le vele.

¹⁴³ *in poste*: stando in attesa della salita e discesa dei passeggeri, e del deposito e prelievo della corrispondenza.

¹⁴⁴ *peota*: letteralmente chi guida una peota (barca veneziana da diporto o da regata), ma qui vale il senso più generico di 'pilota dell'imbarcazione'.

¹⁴⁵ *bossola*: difficile stabilire se si riferisca al contenitore (scatoletta, vasetto) o al piccolo locale ricavato entro un altro attraverso delle assi di legno disposte a paravento.

¹⁴⁶ *cozza*: la coscia, la zampa (ovviamente per urinare).

¹⁴⁷ *gallo d'India*: 'tacchino' (cfr. *GDLI*, VI, s.v. *gallo*; *DEI*, 1755; Calmo, *Il Saltuzza*, atto 5, scena 9). Petrolini al proposito, specificando che la denominazione *gallo d'India* è un me-

SCENA QUARTA
Concordia, Sambuco.

- CONCORDIA Mastro Amore, medico eccellente, ha dato l'antimonio¹⁴⁸ alla mia Signora. Oh che purga! Due volte già mi manda cercando Farina, e con che fretta poi! Frenesia d'innamorati, eh? Mi pensai trovarlo in piazza, dove monna Pura mia commare mi disse averlo incontrato, e non è stato possibile. Vedrò se fosse tornato a casa. Sì appunto, la porta è serrata.
- SAMBUCO Olà, che volete in quella casa? Il Procuratore non c'è.
- CONCORDIA Oh, un Amorino che va scherzando per la contrada! Ditemi per cortesia, servitor de i cuori, dove tenete nascosti gli strali?
- SAMBUCO Non ho nascosti stivali, ma so ben dove è la vacchetta per farne un paro.
- CONCORDIA Vi dirò: se voi foste Amore, per placare l'ira vostra, e risanare la piaga alla mia Signora, vorrei offerirvi un fegato¹⁴⁹, e per trofeo appendervelo al collo.
- SAMBUCO Eh, Concordia, v'intendo ben sì: il fegato è rosso de colore delle carotte, carotte e radice son tutte una cosa. Vorreste tagliar la radice al sambuco¹⁵⁰ e fargli seccar le pampane voi!
- CONCORDIA Oh Sambuco perdonatemi, che vi avea tolto in cambio¹⁵¹! Non sète qui voi di casa?

ridionalismo (contro *pitto*, *pito*, e simili dell'area settentrionale), ricorda che questi "pittoreschi gallinacci da poco importati dalle Indie occidentali" erano nel Cinquecento "ancora carichi del fascino della novità esotica" e la cucina delle loro carni decisamente poco praticata (cfr. Giovanni Petrolini, *Dialetto a banchetto. La lingua della cucina farnesiana*, Parma, Batti, 2005, pp. 167-68 s.v. *pitto* e p. 173 s.v. *gallo d'India*).

¹⁴⁸ *antimonio*: qui probabilmente in senso di 'medicamento'.

¹⁴⁹ *offerirvi un fegato*: com'è noto, nelle religioni antiche il fegato aveva spesso un alto valore apotropaico e, in certi riti, vi si potevano trarre aruspici.

¹⁵⁰ *radice del sambuco*: ovvio, oltre il gioco basato sul proprio nome, un doppio senso malizioso.

¹⁵¹ *vi avea tolto in cambio*: 'vi avevo scambiato per un altro' o, più semplicemente, 'non vi avevo riconosciuto'.

- SAMBUCO Son della casa, son del Procuratore, de' notari, de' cursori¹⁵², e di quanta gente da mal fare si trova al mondo, perché litigo.
- CONCORDIA Il servitore del Procuratore è in casa?
- SAMBUCO E non posso provare d'esser figliuolo di mio padre, perché dicono ch'egli una volta mi prestò a Lucca per farmi ritrarre su un panno d'arazzo: Sambuco si perdè, et io son il ritratto scappato del panno.
- CONCORDIA Tappezzaria d'appiccare al muro. Orsù, io ho lasciato in casa un Inferno che vaneggia: se non trovo Farina, che gli cerchi qualche rimedio salubre, son impacciata.
- SAMBUCO Oh, se il rimedio sta nel salume, non avrà male: due presciutti, e un salsiccio lo guariscono, ma io che litigo, con un porco intero non mi guarirei mai.
- CONCORDIA A Dio, non ho tempo da trattenermi.
- SAMBUCO Sentite, prima, lite crudele che io ho.
- CONCORDIA Oimè, in che torso¹⁵³ ho dato di capo!
- SAMBUCO Messer Honesto del Polito del Vago m'ha sigillato il coperchio della segetta¹⁵⁴ perché il muro (dove è posta) è tanto sottile, che quando tuona per piovere, e grandinare¹⁵⁵, i tuoni gli battono nella galleria¹⁵⁶, che ha fatta dipingere¹⁵⁷, e perché la battuta è malinconica e fuor di tempo, il quadro delle muse si vuol andar con Dio; dice poi il Procuratore, che è informato di questa materia, che Messer Honesto m'ha sconturbato¹⁵⁸ il commertio, e bisognerà ch'egli, e le muse cantino a quella battuta, e non altramente.

¹⁵² *cursori*: ufficiali aventi il compito di notificare gli atti pubblici.

¹⁵³ *torso*: 'sciocco, babbeo'.

¹⁵⁴ *segetta*: seggetta, sedile per lo più a forma di cassetta che conteneva il vaso da notte (scarterei l'accezione più generica di 'latrina' poiché si parla di un coperchio sigillato).

¹⁵⁵ *quando tuona... grandinare*: il valore dell'espressione è rozzamente metaforico.

¹⁵⁶ *galleria*: ovviamente intesa come la lunga sala o corridoio di collegamento tra le diverse ali di un edificio che nei palazzi rinascimentali inizia ad essere decorata sfarzosamente ed arricchita di opere d'arte.

¹⁵⁷ *dipingere*: affrescare.

¹⁵⁸ *sconturbato*: alterato, sconvolto.

CONCORDIA Oh che canto sconcertato! Orsù, siamo sul far della Luna, al mio Inferno deve crescere il parosismo¹⁵⁹: di gratia, insegnatemi Farina!

SAMBUCO Molto volentieri. Dianzi ancor io cercava il Procuratore, e mi fu insegnato. Andate in Padova in posta frustando, e mangiando, infornate una carota, e bella cotta, caciatala nella bossola¹⁶⁰. Baso la mano.

CONCORDIA Il mal'anno, che ti possa venire, mammalucco del Vaivòda¹⁶¹! Se io avessi qualche cosa in mano, ti vorrei dare le carote, e le bossole, sì che ho tempo da perdere! Meglio è che io vada fin qui da mastro Strappa sarto, se me ne sa dar nuova, ma vorrebbe ch'io gli infilassi l'ago¹⁶². Voltarò di qua.

SCENA QUINTA

Erminio, Manfredo.

ERMINIO Ma per gratia, Signore, dopo che v'avrò conferito il secreto (se però è secreto) vediamo di trattar in modo, per honore del Prencipe, che questa gelosia che ha chi ama, e teme, ne riporti quel premio che merita. In somma voglio che a voi

¹⁵⁹ *parosismo*: spasimo dell'agonia.

¹⁶⁰ *frustando... nella bossola*: ovvia l'allusione all'atto sessuale, pur continuata sul solito stravolgimento lessicale intrapreso da Sambuco nella scena precedente.

¹⁶¹ *mammalucco del Vaivòda*: il senso della locuzione è, semplicemente, 'sciocco, balordo'; propriamente il *mammalucco* (lett. Mamelucco) era il membro delle soldatesche turche e circasse, formate in origine da schiavi, ma con un potere crescente dal secolo XIII (fino alla loro sconfitta ad opera di Napoleone). Per ciò che concerne il Vaivòda (dallo slavo *voj-na* 'guerra' e *woda* 'capo') era il titolo che si dava ai sovrani e ai governatori nella Moldavia, Valachia, Transilvania e paesi limitrofi.

¹⁶² *infilassi l'ago*: ovviamente la metafora rievoca l'organo maschile ed è consueta anche nelle commedie paraboloschiane (cfr. ad es. *Il Viluppo*, atto 4, scena 4: «CORONA Et le mie aghe? COLOMBINA Tò, figliuola mia. COR. Oh, le son larghe di buco! COL. Io non vidi mai che le donne guardassero alla larghezza del buco, ma sì ben alla bontà, et fortezza della punta»; *La Fantasca*, atto 2, scena 12: «Mo' tettami dove se impira l'Aco»).

tocchi, Signor Manfredo, d'obligarvi sua Eccellenza (si può dire) nella vita.

MANFREDO Gran cosa sarà.

ERMINIO (Oh s'io potessi disporlo a mio interesse!) Ama il nostro Prencipe questa donna genovese, e forse sino ad hora in tal maniera, ch'è forzato d'antiporre al suo, il contento di lei. Io che so, che non può terminar qui la voglia e 'l desiderio suo, e conosco, perché son fuor d'interesse, a che rischio il porta la fortuna, vorrei scamparlo da pericolo mortale, né altro modo ho pensato migliore, che 'l mezzo vostro, Signor Manfredo, che essendoli servitore fedele di molt'anni, vogliate mostrargli il mancamento che è in un Prencipe, d'animo generoso, darsi in preda a donna ignobile, vile, di niun conto, forse poco honesta, priva di virtù, di creanze, e d'ogni bella parte che possa far degna lei dell'amor suo, et egli scusabile d'un error tale.

MANFREDO Non si può negare che l'amore che portate al vostro Prencipe non sia grande, e la gelosia ch'avete di lui non sia maggiore. È vero, per dirla col Signor Erminio, che ancor io da poco in qua ho conosciuto nel Prencipe non so che d'affetione particolar che porta a questa giovine, ma come capriccio solito di Signori non è stato da me quasi osservato, e poco conto n'ho tenuto veramente.

ERMINIO Pare a voi, Signore, che questo sia capriccio da non tenerne conto? Non sapete quanto importa aver l'animo ingombro d'importuna e perversa frenesia? Sòllo io (se bene non provai mai pur minimo colpo d'amore) quanto è dannoso a chi da principio non si ripara. Non no, Signor mio: al rimedio, al rimedio, e non si perda tempo!

MANFREDO Dove ho creduto col mio debile consiglio poter giovare o poco o molto al Signor Prencipe, mi son sempre operato, e mi operarò volentieri per l'avvenire, ben che da poche forze poco aiuto possa venire, e circa il particolare che voi dite (se sia vero ch'egli sia acceso di questa donna) credete

pure che né a parole, né a consigli sia mai per dar'orecchia, perciocché questa voglia amorosa troppo c'inebria, e ci confonde, et io che vedo il genio¹⁶³, e la natura sua (per dir liberamente) non arderei mai di tentare minimo ragionamento.

ERMINIO Ah che l'interesse proprio vi lascia mal discorrere! Se voi sapeste di quanto giovamento potete esser solo con i vostri ricordi¹⁶⁴ e quanto danno potete causare per tacere, forse forse che porreste da banda i sospetti, et i rispetti, et aiutavreste chi dovete per debito vostro.

MANFREDO Non prendete, di gratia, per me tanta cura, e se amate l'util mio (come dite) lasciate conoscere a me stesso quel che è di pregiudicio o no al Signor Principe, e tocchi a me di rimediare, se voglio.

ERMINIO Dunque volete inferire¹⁶⁵, che questo non pregiudichi a Sua Eccellenza?

MANFREDO E che pregiudicio può essere, d'amare una donna?

ERMINIO Amare eh? Un amor lascivo mille volte a mill'huomini ha tolto l'honore, e la vita. Quel ch'è fondato sopra pensiero malvagio, il suo fine non può essere se non dannoso. Io vi protesto, che di quello che potesse avvenir mai al Signor Principe per questo effetto, io sarò fuor di colpa; non so se potrete dir così voi.

MANFREDO Non può cader in colpa chi con fraude non erra. Quel che conoscerò io, ch'appartenga a me di fare, lo farò sempre, né mancarò mai del debito mio.

ERMINIO Debito vostro è di remediare all'errore, che si vede sicuro, se sète quel servitor che dite, e ne fate anco professione.

MANFREDO Voi v'affaticate troppo, e le vostre persuasioni in ogni altra cosa mi potrebbero muovere, eccetto che in questa. Dite, e se il Principe (per supposto che sia invaghito di costei) si

¹⁶³ *genio*: indole, carattere.

¹⁶⁴ *ricordi*: insegnamenti.

¹⁶⁵ *inferire*: dedurre, argomentare.

risolvesse di tenerla per sua diva, e privar altri anco d'un sguardo, perderebbe egli l'honore?

ERMINIO Ah, Signor Manfredo, che adulatione è questa? Che parole indegne di voi vi escono di bocca? Non no, a voi non preme l'honore di sua Eccellenza perché altramente parlaste.

MANFREDO Grande affetion è la vostra, per non dir passione! Voglio credere che abbiate dentro quel che non mostrate fuori.

ERMINIO L'affetto e la passion ch'io ne mostro vien da soverchio amor che porto; tal non portass'io, che non direst' hora ch'io fingessi, ma sia che vuole, troppo mi preme; se vedrò il Principe risoluto a quest'errore, farò quanto potrò mai, che non abbia effetto il desiderio suo, e quando mi mancheranno le forze, e più non potrò, vedrà egli istesso l'ingratitude ch'usa a chi non deve, e che gran pena sopporta chi ama veramente di cuore.

MANFREDO Che meglio? Voi prendete questa cura, e sarà vostra la lode che ne riporterete. Dell'offerta che ne fate a me, vi ringrazio. Oh che favori!

ERMINIO (Altro rimedio, altro riparo ci vuole! Cerca pur nuova inventione, Erminio, ché questa non giova. Ecco che già Manfredo se n'è avveduto ancor egli, e forse il Principe istesso gli ha conferito, e non 'l vuol dire. Senti: vuol che prenda io questa cura, egli non lo vuol dissuadere, non gli pare che faccia errore alcuno... ahi, è certo che 'l Principe è risoluto d'usurparsi per sé ogni mio bene, ma sarà mai possibile, misero me, ch'io possa veder con questi occhi, o sentire con queste orecchie, che Olinda mia sia d'altri che di Erminio? No, più presto perdasi la servitù, perdasi la gratia, perdasi la vita!)

SCENA SESTA

Lelio, Alessandro.

LELIO Dunque tu credi, Alessandro, che lo scoprirmi con Valerio possa nuocermi?

ALESSANDRO Io lo tengo per certo.

LELIO Perché, di gratia?

ALESSANDRO Perché le cose che importano non si conferiscono a chi non siam più che sicuri di fedeltà, e d'amore; potrebbe costui, per essere o servitore, o amico d'Olinda, non solo di saiutarvi, ma esser anco cagione che per altra strada tu non potessi venire al desiderio tuo.

LELIO Io so che per dinari molti talvolta si corrompono. Se conferisco con costui l'amore mio verso Olinda, e gli mostro il desiderio che ho di prenderla per moglie, comprando l'aiuto suo quasi a contanti, mi par quasi impossibile che potesse mancarmi.

ALESSANDRO Sì, quando tu t'assicurassi che non ci fosse interesse suo particolare, ma chi lo può sapere? Che sai tu chi sia costui, e quel che trattino fra loro?

LELIO Poco importa mutar consiglio: con perdita eguale, posso venire a maggior termine di quello ch'io mi sia? Se forse io non prendessi un altro partito, che hora mi soviene, buonissimo certo...

ALESSANDRO (Sarà come il primo!)

LELIO ...cioè di conferirlo col Signor Erminio, e pregarlo d'aiuto, e di consiglio, perché essend'egli spirito gentilissimo, et ambizioso di gratificarsi l'amico, son sicuro che volentieri mi farà favore.

ALESSANDRO Oh questo meglio, perché essend'egli innamorato (come dice la Signora Almira) è forza che sia nel medesimo desiderio, e forse nell'istesse passioni che tu sei, e chi meglio può aiutar di colui che prova l'istesso male?

- LELIO E chi mai con più rara diligentia, con maggior fede e sviscerato affetto, ch'el Signor Erminio? Anzi, se questa mia voglia dipendesse solo dalla resolution sua, e ch'egli (per dir così) mi potesse mettere nella braccia d'Olinda, son sicuro che lo farebbe di buonissima voglia.
- ALESSANDRO Oh buono, oh buono! E <per> più riscaldarlo, lo faremo anco pregare dalla Signora Almira, che ne può disporre.
- LELIO Che Signora Almira? Fra loro è nato non so che sdegno. Voglio io istesso ricercarlo, e m'assicuro che per me sia per fare ogni cosa, senza adoperarci altri mezzani.
- ALESSANDRO Così cred'io, ma quando la gratia si fa a più persone, più volentieri altri s'affatica.
- LELIO Scommettiamo, Alessandro, che non più presto gli ho domandato il favore, che s'è messo in opra per farlo; hoggi, di qui a poco, adesso adesso mi serve?
- ALESSANDRO Orsù dunque, non è tempo da perdere. La resolutione non potrebb'essere migliore. Che abbiamo a fare?
- LELIO Mi risolvo che andiamo insieme a domandargli il servitio, e se in qualche cosa io mancassi, tu potrai supplire.
- ALESSANDRO Sagliamo in palazzo dunque: credo che a quest'ora lo troveremo in camera.

SCENA SETTIMA

Pancratio, Farina.

- PANCRATIO Tien di fuori quelle scritte, metti sopra quello statuto¹⁶⁶. Oh gran patientia è la mia! Son certo che, se io volessi che non si vedessero, tu le vorresti mostrare... oh, tienle così!
- FARINA Me le farete cader di mano, e squinteremo¹⁶⁷ lo statuto, e si viverà senza leggi.

¹⁶⁶ *statuto*: cfr. atto 1, scena 4.¹⁶⁷ *squinteremo*: 'scompagneremo le pagine del libro o del fascicolo'.

PANCRATIO Credi tu che se bisognasse rifarn'uno di nuovo, e forse con più bell'ordine, mi mancasse la scientia?

FARINA Credo di no io, ma non è questo lo statuto de i mal conditionati¹⁶⁸, calculato al meridiano di casa nostra?

PANCRATIO Messer sì, è un pronostico¹⁶⁹: sai molto quel che ti ciarli tu! Parla del tuo mistiere, e lascia i libri a chi gl'intende¹⁷⁰!

FARINA Sta ben, su, ma qui siamo vicini a casa: che importa se si vede o no?

PANCRATIO A l'altra¹⁷¹, figliuol mio! La discretione non ha il maggior nimico di te; s'ella non si fa dar le sicurtà de' non offendendo¹⁷², tu l'assassini un dì sotto la parola! Non sai tu che qui riescono spesso questi cortigiani? Non dici tu che praticano in casa de la Signora Almira?

FARINA (Voglio fingere di non l'intendere.)

PANCRATIO Et ancor non la capisci? Perché voglio esser tenuto appresso di loro per huomo graduato¹⁷³ (come sono) accioché nelle occasioni m'abbiano a portar rispetto; vuòila più chiara? Oh, fammi lodar me stesso!

FARINA Eh, per altro avete collera voi! Non potete patire che la Signora m'abbia fatto così gran ribuffo¹⁷⁴, dite il vero!

¹⁶⁸ *mal conditionati*: persone ridotte in pessime condizioni, allo stremo delle forze.

¹⁶⁹ *pronostico*: previsione congetturale di eventi futuri. Si ricordi che la caricatura dell'astrologia giudiziaria era un motivo frequente sia nelle opere coeve, sia in una vera e propria produzione di "almanacchi satirico burleschi disseminati dalla tradizione parodistica antiastrologica" (cfr. P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, Garzanti, 1993, pp. 219 e segg.).

¹⁷⁰ *lascia... intende*: secondo il noto proverbio *lascia fare il mestiero a chi lo sa fare* (cfr. Pescetti, op. cit., p.103). La battuta è decisamente prossima a quella del procuratore Petruccio de *I Megliacci*, atto 2, scena 7: «A che far t'empacci di quel, che non sai se sei vivo? Maneggia la zappa et lassa le lettere a noi che le sapemo» (cfr. F. Ugolini, *Il perugino Mario Podiani*, op. cit., II, p. 62).

¹⁷¹ *A l'altra*: nonostante non ci siano attestazioni sicure dai *loci* paralleli (es. pp. 215, 245, 259) si ricava un significato prossimo a 'questa è bella'. Per un'espressione simile cfr. Mario Podiani, *I Megliacci*, atto 1, scena 4, in F. Ugolini, *Il perugino Mario Podiani*, op. cit., II, p. 38: «Ecco l'altra: diresti mai una parola con garbo?».

¹⁷² *le sicurtà de' non offendendo*: 'la promessa formale di non ricevere offesa', dove *sicurtà* mantiene l'originario significato giuridico di 'garanzia'.

¹⁷³ *graduato*: importante, onorevole.

¹⁷⁴ *ribuffo*: rabbuffo, rimprovero molto aspro e minaccioso.

- PANCRATIO Non ha avuto il torto, Farina?
- FARINA Oimè, grandissimo!
- PANCRATIO Dimmi, di gratia, un'altra volta com'ella ti disse *de verbo ad verbum*¹⁷⁵.
- FARINA Io vi dico che subito ch'ebbe letta la lettera, dove io credeva che la baciasse e ribaciasse mille volte, la stracciò in mille pezzi, i quali mi gittò in faccia con la maggior rabbia ch'io mai abbia veduto a femina, e se non ch'io fui presto a saltar le scale, mi voleva metter le mani adosso.
- PANCRATIO Domani per disperatione vo' far cento in dignità¹⁷⁶, voglio informare al contrario, far gli atti alla reversa, licentiar tutti i clientoli, e poi dichiararmi cursore¹⁷⁷ per dispetto del collegio de i procuratori.
- FARINA E se non fosse vero quel che v'ho detto, che pagareste?
- PANCRATIO Oimè, un notario, due procuratori, quattro testimoni, et un processo.
- FARINA Et io vi dico che voi sète più patrone di lei, che della vostra dottrina. Insomma, è innamorata, impazzita, crepa, spasma e mòre per voi.
- PANCRATIO Dici da vero, Farina?
- FARINA Subito che vide la lettera, e che io gli dissi che gliela mandavate voi, entrò per un pezzo a succhiarla, a stringerla, a dimenarla, e poi si discinse la vesta, e se la cacciò in seno da la banda del cuore, e pian piano (col maggior gusto del mondo) se la fe cadere sul piè manco.
- PANCRATIO Oh, se io studiava astrologia si poteva far il bel tratto¹⁷⁸!
- FARINA Come a dire?

¹⁷⁵ *de verbum ad verbum*: parola per parola.

¹⁷⁶ *far cento in dignità*: in mancanza di riscontri più precisi, mi limito a ricordare che, in generale, il numero cento indicava già la latrina; in altre parole Pancratio intende calpestare, disprezzare completamente la dignità facendone sterco.

¹⁷⁷ *cursore*: cfr. atto 2, scena 4.

¹⁷⁸ *fare il bel tratto*: fare un bel colpo, un bel tiro (la voce proviene dal lancio dei dadi o di piccoli oggetti per la divinazione, cfr. *GDLI*, XXI s.v. *tratto*).

- PANCRATIO Trasformarme io in quella lettera, e nel calar giù, fermarmi per strada, e servirle per pezzetta allo stomaco.
- FARINA Oh, bell'occasione ch'avete perduto!
- PANCRATIO Piano, ne farem un'altra che piacerà a te ancora.
- FARINA Quale?
- PANCRATIO Io vo' dormir con la patrona, tu con la serva, e Sambuco con la lavandara, tutti tre in un tempo, e in un'ora.
- FARINA Oh povera famiglia, ché 'l montone gli darà di cozzo¹⁷⁹, et ecco apunto Sambuco.
- PANCRATIO Con l'occhio del Ciclope¹⁸⁰, che va nel balsamo, o sorte, o ventura, o Re Filippo¹⁸¹, se tu mi donassi hora la... la... la... uno spagnolo¹⁸², non l'accetterei! Che hai fatto, Sambuco?

SCENA OTTAVA

Sambuco, Farina, Pancratio.

- SAMBUCO Ho menato Cacaduro medico tutta questa mattina, cercando per questo benedetto animale.
- PANCRATIO L'avete trovato, eh?
- SAMBUCO Signor sì. Dice ch'egli non conosce animal niuno ch'abbi un occhio solo: tutti n'hanno due.
- PANCRATIO E per questo?
- SAMBUCO Per questo ho poi discorso fra me stesso, e dico che bisogna che sia un animale con la testa grande, e con gli occhi piccoli, e due de i suoi occhi facciano per uno. Qual è

¹⁷⁹ *il montone... cozzo*: il significato dell'espressione resta oscura anche se ricordiamo che *dare di cozzo* significa 'venire a contrasto'.

¹⁸⁰ *occhio del Ciclope*: l'ingrediente della portentosa ricetta di bellezza (cfr. atto 1, scena 4).

¹⁸¹ *Re Filippo*: Filippo II di Spagna (morto nel settembre del 1598) o il suo successore Filippo III; qui ha probabilmente un senso generico (vale cioè per 'Oh Filippo, re di Spagna, se tu mi donassi tutte le tue ricchezze non le accetterei!').

¹⁸² *spagnolo*: Pancratio, dopo aver cercato un dono munifico, degno del sovrano di Spagna (notoriamente ricchissimo in virtù dei giacimenti del Nuovo Mondo), non riuscendo ad esprimerlo, si limita a citare una non meglio precisata moneta (forse circolante solo in determinate zone con quel nome, o nemmeno mai esistita).

quest'animale? È il porco. La testa, e gli occhi di porco, non gli avete voi in casa?

FARINA Sottilissima considerazione! Insomma le liti ti fanno speculativo, Sambuco!

PANCRATIO Giusta, l'hai trovata appunto tu, l'espositor del Burchiello¹⁸³. Dicono che fuor del mare, nelle caverne, si trova un animale...

FARINA Un grancio.

PANCRATIO ...chiamato Ciclope, con un occhio solo, ma con giudizio grande. E quanti porci hai veduti tu ch'abbiano giudizio?

FARINA Non ho visto mai se non voi io, ch'abbia giudizio grande.

PANCRATIO E pur tu vuoi che sia un porco io!

FARINA Lasciate andar il Ciclope per adesso, e componete il secreto¹⁸⁴ senza un occhio.

SAMBUCO Sarà meglio per voi.

PANCRATIO Tanto abbi fiato tu. Farina, ascolta da banda: va tu in casa, accendi il fuoco, e metti in ordine una scutella, due pignate, e una padella, poi vedi nello studio, sotto il letto, in uno stivale antico, dov'è questa ricetta; cavala fuori, et aspetta-mi, che adesso vengo su a metterla in ordine, quanto ch'io mandi via Sambuco.

FARINA Adesso, adesso la trovo.

PANCRATIO Ascolta, cercala con diligentia: l'ho cacciata quivi a posta che non mi sia ritrovata.

FARINA V'ho inteso, sbrigatevi da Sambuco.

PANCRATIO Orsù, Sambuco, in casa tua che si fa?

SAMBUCO In casa mia niente, perché è serrata: ecco la chiave.

PANCRATIO Dico, se l'avversario ha citato ancora *ad sententiam*¹⁸⁵, perché dubito che *infra triduum, vel quadruplum relaxabitur manda-*

¹⁸³ *l'espositor del Burchiello*: commentatore del Burchiello (Domenico di Giovanni, 1404-1449), autore di sonetti caudati di tipo burlesco, qui citato per il suo linguaggio fitto di nessi insoliti ed incongrui, svincolati dai reali rapporti tra le cose.

¹⁸⁴ *il secreto*: la pozione.

¹⁸⁵ *ad sententiam*: per la sentenza.

*tum cum amplissimo capiatur in personam rei*¹⁸⁶, e forse *cum fustigatione spallarum*.

SAMBUCO Come (diavolo) la frustatione de le spalle! L'avemo a far poi a gli altri, o gli altri la faranno a noi?

PANCRATIO Ti sarà fatta a te, se non fai meglio! Quanto è che non sei stato dal notario?

SAMBUCO Ci son stato quasi ogni dì.

PANCRATIO E parlatoli?

SAMBUCO Sempre.

PANCRATIO Che t'ha detto?

SAMBUCO Non l'ho mai inteso, perché quando gli favello io, sempre siamo a tre o quattro a dir insieme, e non posso considerare a chi si risponda di noi.

PANCRATIO E poi che gli dici allhora?

SAMBUCO Sto cheto.

PANCRATIO Et egli?

SAMBUCO Et egli resta.

PANCRATIO E tu?

SAMBUCO Et io mi parto.

PANCRATIO Con che risposta?

SAMBUCO Che non l'ho inteso.

PANCRATIO Buona, intanto che avemo a fare?

SAMBUCO Non lo sapete voi che sète procuratore?

PANCRATIO Il procuratore è fatto dal clientolo, se tu mi ricordassi alle volte qualche punto sottile, o qualche bistratto¹⁸⁷, o qualche lacciuolo, da far incappar l'avversario, la lite sarebbe finita hora.

¹⁸⁶ *infra... rei*: 'entro lo spazio di tre o quattro giorni sarà sciolto il mandato, con enorme offesa per la parte in causa e forse con flagellazione delle spalle'. Si tratta, ancora una volta, di un latino maccheronico, usato appositamente da Pancratio per stuzzicare Sambuco ed impressionarlo con ancor più efficacia.

¹⁸⁷ *bistratto*: 'doppio senso' o, semplicemente, 'imbroglio, raggio'. Ne *I Megliacci* di Mario Podiani, l'Ugolini interpreta la parola *bistratti* come deverbale da *bistrattare* 'bistrattamenti' (cfr. F. Ugolini, *Il perugino Mario Podiani e la sua commedia "I Megliacci" (1530)*, In Perugia, presso l'Istituto di Filologia Romanza, 1974, vol. II, p. 12, r. 16: «le astutie, i mezzi, i tratti, i bistratti, le parolette (...)» e relativa nota vol III, p. 16).

- SAMBUCO Non vo' tendere qualche lacciuolo, che poi saltasse sul collo a me.
- PANCRATIO Ma costoro vogliono litigare alla furbesca¹⁸⁸, e non essere intesi; io ancora farò il medesimo col giudice, che non saprà mai dove io voglia riuscire: hanno a far con messer Pancratio. Va' hor dal notario, e dilli che *habemus testes examinandos sine nomine, et volumus admitti*¹⁸⁹.
- SAMBUCO Non m'intenderà mai.
- PANCRATIO Suo danno, e poi soggiungeli *si nihil innovatum ab actore, petimus assignari tempus saltem per quinquennium, et tempus interim non currere*¹⁹⁰.
- SAMBUCO Non correrò, Signor no. Voltete che io gli dica altro?
- PANCRATIO Non altro, dilli cotesto, e senti bene quel che risponde.
- SAMBUCO Sì sì, e voi sentirete poi me.
(Volesse Dio che io n'avessi inteso una parola, pensa se il notario mi risponderà a proposito! Importa poco, la lite girà alla muta e alla sorda, e la sententia si caverà a sorte.)

IL FINE DEL SECONDO ATTO.

¹⁸⁸ *litigare alla furbesca*: condurre la causa con intesa maliziosa (cfr. *GDLI*, VI s.v. *furbesca*).

¹⁸⁹ *habemus... admitti*: 'abbiamo testimoni anonimi da esaminare e vogliamo essere ricevuti'.

¹⁹⁰ *si nihil... non currere*: 'se nulla è rinnovato dal curatore (o avvocato), chiediamo che sia assegnato tempo almeno per un quinquennio, e che il tempo intanto non corra' (cioè non inizi ad essere conteggiato subito). In altre parole Pancratio vuole ottenere una proroga che non parta da quel momento, in modo da dilatare ancor più i tempi.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Lelio, Alessandro.

LELIO L'animo, Alessandro, mi fu sempre presago del male. Ti giuro che non fui salito più presto le scale di quel palazzo, che subito diffidai che questo mezzo fosse più buono al mio disegno.

ALESSANDRO Passasti da estremo a estremo. Insomma, dove pare che sicuro si corra, ivi spesso s'inciampa. Oh che discorsi erano i nostri! Mille volte t'ho detto che altri che Lelio attendeva con Olinda, e tu sempre ostinato a non volermi credere¹⁹¹.

LELIO Hor ecco che tu stesso hai sentito (se però non fingi) ch'Erminio piange e si tormenta per Olinda.

ALESSANDRO Fingere eh? Io ti dico che mentre tu ragionavi con lo scalco¹⁹² di Sua Eccellenza, io m'era accostato alle stanze di Erminio per aspettarti, e stando così sopra pensiero, sentì dentro una voce lamentarsi amaramente, e curioso di veder chi fosse, mirai per la fessura dell'uscio, e vidi Erminio, quasi immobile con gli occhi a terra, e con le braccia chiuse al petto piangere dirottissimamente.

LELIO Oh!

ALESSANDRO E se bene le parole non si potevano tutte intendere, per li singulti che le interrompevano, tuttavia sentì dirli: "Olinda mia, potrà mai essere che tu non sî più mia? Olinda, spirito

¹⁹¹ *Mille... credere*: nella stampa la battuta è attribuita a Lelio, insieme a quella immediatamente successiva, ma ho ritenuto di dover apportare questa correzione poiché la frase in oggetto è incompatibile al personaggio, che si è già presentato allo spettatore come un tipo caparbio e, soprattutto, sprezzante dei consigli e delle remore che gli vengono poste.

¹⁹² *scalco*: nelle corti servitore addetto a trinciare le carni cucinate e a servirle ai convitati; spesso, durante i banchetti, ciò avveniva attraverso vere e proprie esibizioni. Era dunque una mansione molto onorevole nella società del Medioevo e del Rinascimento (cfr. almeno Ariosto, *Satire*, I, vv. 142-150 e II, v. 262).

del cuor mio, sarà mai possibile che sinistro alcuno mi ti tolga? Vita della mia vita, mi lascerai tu mai? Io te non già; e se bene mancherà questa voce, questo spirito, e secarò questi occhi, eternamente voglio esser tuo, et hora farò quanto potrò, ch'altri non t'abbia, sia che vuole, seguane ogni male, perdasi la vita..." e simili altre parole. Basta, che volea inferire¹⁹³ che dubita che qualcheduno non gliela tolga.

LELIO

Dunque ne segue che già sia sua. Ma non potrebbe egli dire di qualch'altra Olinda? Non può essere che in Salerno ce ne sia più d'una?

ALESSANDRO Può essere, ma credi pure che d'altra non vuol inferire, che di Olinda di corte.

LELIO

Per questo non mi vo' perder d'animo. Andiamo a conferirlo con la Signora Almira, che qualche cosa ne potrebbe sapere.

ALESSANDRO Andiamo, ma sarà quel che io t'ho detto.

SCENA SECONDA

Manfredo, Valerio.

MANFREDO Non si deve abusare la cortesia del Signor Prencipe: è poca creanza d'Olinda non voler andare sino al giardino a diporto, quando Sua Eccellenza la fa chiamare. Io non credo già che sia per sentirsi indisposta, com'ella dice.

VALERIO

Et io, Signore, credo potervi assicurare ch'ella non sia restata per altro, che per non potere: ella è di natura malinconica, e perciò spesso cade inferma d'una passion d'animo che la occide.

MANFREDO Ancor che questo fosse, poteva sforzarsi d'andare, per dare soddisfattione al Signor Prencipe, il quale è per pigliarne ammiratione¹⁹⁴, e forse non potrà credere il suo male,

¹⁹³ *inferire*: significare, far capire.

¹⁹⁴ *è per pigliarne ammiratione*: 'si meraviglierà'.

perch'egli vede che quanto più cresce l'affettion di lui, tanto più manca la diffidenza¹⁹⁵ di lei. O poco accorta!

VALERIO È gran cosa, Signore, esser stata sempre sotto la cura di padre e madre, et hora vedersene priva, e star nelle mani di chi non ha più visto né conosciuto.

MANFREDO Vattene hora al giardino, e fa intendere a Sua Eccellenza la sua indispositione, e che per ciò non è potuta venire. Io di qui a poco sarò là. Sollecita!

VALERIO Ecco che vo'.

MANFREDO Erminio, tu per mostrare grand'affetione al Prencipe¹⁹⁶, e per levarlo dal suo proponimento, procuri l'alterezza d'Olinda: guàrdati, ch'è troppo! Ogni estremo è dannoso!

SCENA TERZA

Erminio, Olinda.

ERMINIO Nessun si vede: venite pur sicura. La scusa ch'abbiam pensata, voi di cercar Valerio, et io d'avervi qui trovata a caso, è bonissima se alcuno ci vedesse. Oh Soffronia, pietosa delle nostre disaventure, forse sei tu che ci dai hora questa commodità di poter stare insieme breve momento!

OLINDA Non so, Erminio mio, se queste lacrime, e la gran novità che mi fa hora la presentia vostra, mi lasceran respirar tanto, ch'io possa formar parola, e dir brevissima parte di quel che vorrei.

ERMINIO Gran sorte è questa mia (poi che sta sera il Prencipe, e la corte non torna a palazzo, et il Signor Manfredò è occupato altrove) di poter sfogare quest'animo appassionato, et aiutar lo spirito che langue, che sento io com'hora la

¹⁹⁵ *manca la diffidenza*: probabilmente si tratta di un errore di logica da parte dell'autore, spiegabile solo come guasto polare. In realtà la frase dovrebbe essere: "tanto più cresce la diffidenza" oppure "tanto più manca la confidenza".

¹⁹⁶ *per mostrare...* *Prencipe*: cfr. atto 2, scena 5.

presentia vostra lo soccorre, e lo ravviva. Ditemi, Olinda, come sète qui condotta? Che animo risoluto, che cuor intrepido è stato il vostro, donna e giovinetta, di lasciar la patria et i parenti, e così lontana e sola, venire a confondermi di maraviglia, e di mestissima allegrezza!

OLINDA E voi che error faceste, e che error feci io, che foste dato in preda al mare, per fare il corpo vostro, et il cuor mio insieme cibo de' pesci? Ma fu possibile che il legno mille volte non si sommergesse, e voi non precipitaste? Che maraviglia, che stupore, come vivo qui capitaste? Forse per dar fine alle miserie nostre, e goder insieme quell'honesto amore, e quella cara libertà, che con tanto desiderio abbiamo aspettata?

ERMINIO Voglia chi può, che finiscano homai le nostre disavventure, et i meriti di tanta fede non siano almeno defraudati, ma perché sempre la fortuna al ben minaccia, e nelle maggiori dolcezze nasconde il veleno, perciò la speranza non può tanto lusingarmi, che nel mezo di quella non mi turbi, e spaventi un importuno sospetto che, ancor non satia, la fortuna voglia sfogar l'ira sua e lasciarne esempio d'infinita miseria.

OLINDA Deh, non vogliam noi stessi augurarci il male, che pur troppo ne abbiám sofferto! Questo caso sì grande non può dar segno d'infelice successo: ecco dove io tenea voi per morto, e voi me per perduta, in un istesso tempo, in un medesimo luogo, io ritrovo voi vivo, e voi me racquistate. Oh che allegrezza suprema sarebb' hora la mia, se dopo tante angustie, e mill'altre ancora che ne potessi soffrire, fossi sicura che una volta poi aveste ad esser mio!

ERMINIO Et io fortunato che sarei, se le miserie mie fossero maggiori, ma terminasse quel gran timore che ho di vedervi in poter d'altrui! Ho dubitato spesso che l'aere, che l'ombra mi vi togliono: era vano il sospetto, e pur mi tormentava, ma hora che altro che ombre, e vanità mi spaventano, che stato può essere il mio? Sia stato (se può) anco peggiore, che

felice sarei se potessi assicurarmi di non vi avere finalmente a perdere!

OLINDA È sì fondata, e ferma in me questa risoluzione, c'ho d'essere di voi solo, che non avete a dubitare che mai per accidente, o sinistro alcuno, vi manchi quel possesso di me che una volta vi obligai; non preghi, non minaccie, non ingiurie saranno potenti mai a levarmivi dal cuore: per voi son nata, per voi son vissa¹⁹⁷, e per voi viverò sempre, fin che gli ultimi sospiri mi serreran questi occhi.

ERMINIO Et io, che ogn'altra cosa dopo voi tengo vile, e di niuno conto, e tanto ho spirito e vita quanto penso di contentarvi, non quietarò mai fin che o non s'attenghi il desiderio nostro, o non finisca la vita. L'amor mio passa ogni termine: non sospetti, non rispetti, non timori aranno mai forza di potermi da voi disunire (col cuore al certo, se sarà impedita la vita). Ma oimè, quel che hora mi fa sentire dolore estremo, è che hora vedo per voi¹⁹⁸ apparecchiarsi l'ultima ruina mia.

OLINDA E chi sarà così insensato, e privo di giudizio, che creda che un amore, et un ardore radicato nelle più secrete parti del cuore, possa svellersi mai, o mutarsi per fortuna alcuna? Voi che a mille prove avete veduta la costanza, e la fermezza mia, voi che sapete quante lacrime ho sparse, quanti sospiri ho essalati, e quante disperationi, e voglie di morire per voi ho sentite, potete bene assicurarvi che d'altri che di Erminio non sarà mai Olinda.

ERMINIO Non no, Olinda, son sicurissim'io della vostra fede, e son certo che quello che può dipendere dall'animo vostro, sia il mio volere istesso, ma non basta: altro mi preme, ah!, che più presto lascerò questa corte, e questo Prencipe, e

¹⁹⁷ *vissa*: vissuta. Ricordiamo che il participio passato *visso*, modellato sul remoto, era stato condannato dal Bembo come forma che “della lingua non è”, e tollerato unicamente in poesia grazie all'autorità del Petrarca (cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, III, 32).

¹⁹⁸ *per voi*: 'per causa vostra'.

mancherò all'obbligo mio, che io sia per patir mai di vedermi far torto alcuno. So ben io quello che dico, e voi m'intendete.

OLINDA L'obbligo ch'avete col Precipe è grandissimo per molte grazie che n'avete ricevute, ma s'egli voless' hora impedire i nostri disegni per interesse proprio, sète in obbligo di risentirvi, e non sarete tenuto ingrato (quando si sapranno i segreti nostri) se 'l Precipe resterà di voi mal sodisfatto. Ma che? Non bastarò io sola a romperli in questa parte ogni pensiero?

ERMINIO Oimè, ecco il colpo che mi passa l'anima! Siamo nelle sue mani, e dove è forza, non val difesa¹⁹⁹, e questo sarà cagione che poca stima io farò del mio Signore. Oimè, vederlo mi rivale, et esser Precipe!

OLINDA Signora eccomi, hora vengo a voi. Soffronia mi chiama, vo' Erminio, ma che dirò?

ERMINIO Andate, e ditele che sète qui fuora per cercar Valerio. Ma troppo presto mi lasciate!

OLINDA Col cuore non mai, ma consolatevi, che una volta ogni cosa arà fine.

ERMINIO Non mai le miserie mie.

OLINDA A Dio ben mio!

ERMINIO A Dio mio cuore!

SCENA QUARTA

Erminio, Almira, Concordia.

ERMINIO Mio cuore a Dio! Oimè, come mi lasci! Perduto, confuso, e nelle tenebre sepolto, quest'aere, questo contorno c'hor hora era sì chiaro, e sì bello, come presto alla partita di

¹⁹⁹ *dove... difesa*: secondo il noto proverbio 'contro la forza non si può andar' (cfr. Boggione-Massobrio, *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*, Torino, UTET, 2004, IX.8.9.15).

quelle vaghissime luci, è diventato torbido, et oscuro! E pur viverei contento senza di te (o mio bel sole) pur ch'io fossi sicuro che ad altri tu non splendessi. Mura, porte, ferri, che dentro a voi lo tenete, et a me ne fate sì breve mostra, quanta invidia vi port'io per non poter con voi (felici che sietel!) cangiar sorte, e fortuna.

ALMIRA È pur esso! Fermati qui Concordia.

CONCORDIA Ah, ah, ci starai alla fe'!

ERMINIO Hor ecco chi vien per consolarmi. Oh che affanno insopportabile!

ALMIRA Ben trovato, Signor Erminio! Non vi turbate, ch'io non vengo per incomodarvi.

ERMINIO Almira, se volete niente da me, ditelo presto: non voglio esser veduto qui in strada trattar con voi, per buon rispetto.

ALMIRA Ah Erminio, non occorre far il ritroso, no. Io conosco che di me fai hora quella stima, che di cosa vile, et abominevole, ma ho ben speranza che...

ERMINIO Vi dico che non ho tempo adesso a sentire i vostri lamenti: serbateli per un'altra volta! Se non volete altro da me, a Dio!

ALMIRA Tu non ti partirai, traditor, no!

CONCORDIA Uh, come le fumano le narici del naso!

ERMINIO È che avete troppo dell'importuna! Non convien sempre in ogni tempo e in ogni luogo farsi da capo con queste vostre cantafavole²⁰⁰, e sono homai tanto satio, che non le posso più sentire! Insomma, che volete da me?

ALMIRA Ah crudele così meco, eh? Stratiarmi, consumarmi, uccidermi, senza ragione, innocentissimamente. Ah che gentilhuomo d'animo generoso! A cavalier d'honore si disdice trattar così una povera donna, che non ha chi mostre le sue ragioni, e la difenda.

²⁰⁰ *cantafavole*: racconti lunghi ed inverosimili, ciancie (cfr. *GDLI*, II e *DELI*, I s.v. *cantare*).

- CONCORDIA Oh se fosse sicuro il campo, grand'assalto a stocco e targa²⁰¹.
- ERMINIO Avete altro da dire?
- ALMIRA Se tu volessi ascoltarmi, e lasciarti penetrare al cuore il suono de i miei giustissimi lamenti²⁰², e non com'aspe²⁰³ serrar l'orecchie per star nella tua impietà, sentiresti nuova crudeltà che m'usi, poiché a torto tu mi lasci, e senza pietà m'abandoni, Erminio crudele!
- ERMINIO Lascia la cappa²⁰⁴, Almira: conosc'io che farem correr la gente! Mi voglio partire.
- CONCORDIA Tienlo, Patrona, che ti fugge!
- ALMIRA Oimè, se m'hai ferito, voltati almeno per vedere la piaga c'hai fatta, e se non è mortale, dura nella tua alterezza, che mi contento! Orsù, fammi gratia, su, che altro non ti chiedo, ascoltami due parole sole sole, questo mi basta. Ti contenti, Erminio?
- CONCORDIA Sì, dillo, sì.
- ERMINIO Orsù, finiamola di gratia! Parla che ascolto, su!
- ALMIRA Senti come l'ha detto!
- ERMINIO Orsù, a Dio.
- ALMIRA È possibile, Erminio, che tu abbi il cuore d'una tigre²⁰⁵, ché a questa misera che t'adora tu sii così crudele? Perché non pensi una volta sola al gran torto che mi fai d'abandonarmi? Che t'ho fatto io, Erminio, che t'ho fatto?

²⁰¹ *stocco e targa*: rispettivamente arma bianca a lama lunga e dritta, a sezione triangolare, con punta molto acuta e piccolo scudo di legno rettangolare o ovale, rivestito di cuoio o tessuti, usato nei tornei del tardo Medioevo e del Rinascimento.

²⁰² *giustissimi lamenti*: sottile eco dei *giusti prieghi* di matrice dantesca e petrarchesca (cfr. Dante, *Par.*, XV, 7; Petrarca, *Ri/F*, CCLXXXVI, 10; Trissino, *La Sophonisba*, v. 422).

²⁰³ *com'aspe*: come l'aspide, il serpente che, secondo i bestiari medievali, poggia un orecchio a terra e si tura l'altro con la coda per non udire l'incantatore (cfr. *Bibbia*, Salmi, LVII, 5-7). In poesia è un elemento tipico delle lamentazioni amorose che mirino ad accentuare la crudeltà dell'amante (cfr. Poliziano, *Rime*, IV, v. 4: «un bavischio, anz'un aspido sordol»; CVIII, v. 27: «Quella bella aspida sorda»; Pulci, *Morgante*, XIV, 83, v. 5: «l'aspido sordo, freddo più che lastra»).

²⁰⁴ *Lascia la cappa*: Almira tenta di trattenere Erminio afferrandone il mantello.

²⁰⁵ *il cuore d'una tigre*: per la lunga tradizione precedente cfr. Parabosco, *Il Pellegrino*, atto 2, scena 7 e relativa nota.

Dillo pure, che se in qualche modo t'avrò offeso, mi farai conoscer l'error mio, e ne patirò la pena volentieri.

ERMINIO

La mia sì ch'è pena!

ALMIRA

Confesso che le tue gratiose honeste maniere, i tuoi dolcissimi costumi, il girar solo di quelle vaghissime luci, ti farebbono meritevole che una Regina, una Imperatrice t'amasse, ma io che povera, vile, e minima sono, con la mia ignoranza, col mio poco sapere, non l'ho debitamente honorate: ne son colpevole, ne merito castigo, ma oimè, il privarmi della tua gratia è troppo duro, e troppo insopportabile! Portarò per te volentieri tutti gli affanni, gli stenti, e le miserie del mondo, ma il lasciar d'amarti, non mai, e d'honorarti per unico Signore de la vita mia perché non essendo questo in mio potere, non posso a ciò dispormi, e quando anco potessi, prima ch'io imparassi a fuggire la tua bellezza, imparerei (fuggendo me stessa) d'esser crudele nel sangue mio. Deh cangia, cangia per pietà quell'indurata voglia d'abandonarmi²⁰⁶, altrimenti presto ti perderai²⁰⁷ questa tua fedelissima serva, vassalla, tributaria, e schiava, che t'ama, t'osserva, ti riverisce, e t'adora.

CONCORDIA Possa io morire, se non si dirizzasse un colosso caduto! Il cucco tien l'ali basse²⁰⁸!

ALMIRA

Tu sai bene che lo sviscerato amore ch'io ti porto non è nato in me né per lascivia, né per interesse alcun particolare (come suole nelle nostre pari avvenire) ma solo per i meriti tuoi, i quali, poiché per la bassezza de la mia fortuna non ho potuto con altro, almeno gli ho compensati col

²⁰⁶ *indurata voglia d'abandonarmi*: cfr. Dolce, *Didone*, atto 3, scena 7, vv. 1158-59: « (...) e questa fèra voglia / da l'indurato cor fugga e diparta».

²⁰⁷ *ti perderai*: probabilmente nel senso di 'vedrai morire'.

²⁰⁸ *Il cucco... basse*: 'il beniamino è fiacco, privo di slancio'. Concordia equivoca volutamente tra i due significati di *cucco*, 'persona prediletta' (cfr. Machiavelli, *Mandragola*, prologo: «un parassito di malizia el cucco»; Pulci, *Morgante*, XIX, 141, v. 6: «ché tu se' il cucco mio per certo e 'l drudo»; XXIV, 103, v. 6 ecc.; Poliziano, *Rime*, CXII, 5: «Già credetti essere il cucco») e 'babbeo', anche se è facile supporre un doppio senso malizioso.

mantenermi casta dal giorno in qua che ti conobbi, solo per esser meno indegna d'amarti e per adherirmi a l'honor tuo, ché meco ti mostrasti sempre un essemplio di castità, e continenza.

ERMINIO

Oh!

ALMIRA

E quante volte, nel sentirti dolcemente discorrere, con quel gratiosissimo sorriso, mi ti sono accostata per darti un mendico bacio²⁰⁹, e poi per dubio di non dispiacerti me ne son contenuta, e son certa, non potendo allhora adempiere quella gran voglia, che mille immagini mi s'imprimevano nel cuore della tua bella effigie, immagini che ancor vive in esso conservo. Vorrai dunque lasciarmi morire, e senza pietà te uccider te stesso nel cuor mio? Rispondi, Erminio!

ERMINIO

Lo farò, Olinda, e lo vedrai!

ALMIRA

Olinda, eh? Ah, Erminio, guàrdati dal vizio dell'ingratitude, fuggi l'ira del Cielo, e pensa sol questo: tu sei l'idol mio²¹⁰, a te ho donato i pensieri, le voglie, l'anima e 'l core, per ricompensa m'odi, mi discacci, o m'abandoni: puossi sentir peggio? Deh non Erminio mio, lascia tanta durezza, fuggi l'ostinatione, consolami con un dolce sguardo, et un gratioso sorriso, e poi dimmi: "Vanne gratiata Almira, che depongo il rigore, e son più tuo che mai". Dillo, Erminio!

ERMINIO

Va, disgratiata Almira, che il rigore non depongo, per tuo non son stato, né sarò mai. Lasciami!

CONCORDIA

Oimè, la Patrona ha bisogno del pesto²¹¹!

ALMIRA

Ah perfido, iniquo, d'animo basso, brutto, e plebeo, non so com'hor mi tengo di non andar gridando per questa corte che tu mi tradisci e m'assassini! E che vorresti,

²⁰⁹ *mendico bacio*: 'sporadico (letteralmente 'scarso, povero') ed implorante bacio'.

²¹⁰ *l'idol mio*: cfr. Petrarca, *RVF*, XXX, v. 27: «L'idol mio scolpito in vivo lauro» e Tasso, *G.L.*, XVI, 47, vv. 7-8: «fedele / sono a te solo, idolo mio crudele». Si noti come, in generale, tutta la battuta risente dell'episodio del canto XVI della *Gerusalemme Liberata*.

²¹¹ *del pesto*: vivanda composta di carne tritata (spesso di pollo) stemperata nel brodo e somministrata ai malati per l'alto valore nutritivo e la digeribilità (cfr. anche Aretino, *La Cortigiana*, atto 2, scena 11: «Maco sta per voi a pollo pesto»; *Il Marescalco*, atto 1, scena 5).

crudele? Vedermi morir qui hora, come tua capitalissima nemica? Ma perché ti son nemica io, Erminio mio? Perché troppo t'amo? Perché senza te non so vivere? Vincerò io questa pugna, t'amarò più che mai, e tu più che mai mi sarai inimico, e col privarmi di te, m'ucciderai, su, e che sarà poi? Che prova arai fatta? Su, uccidemi adesso, uccidemi: eccoti il petto²¹², contentati, sàtiati, barbaro crudele²¹³, senza pietà e senza fede!

ERMINIO Oh pazzo ch'io sarei, a non finirla mai: ho altro in capo che i fatti tuoi!

ALMIRA Lo credo, scelerato traditore, ma va', che poco ti vanterai d'avermi così trattata! È pur vero, sfortunata, quel che Lelio mi ha detto di questa Olinda; hor hora me ne voglio andare dal Prencipe, e farlo consapevole della trama secreta che è fra te e costei, scelerata ancor essa. Concordia, dove sei?

CONCORDIA Eccomi, non mi vedete? E ben, c'avete concluso? Verrà questa sera a casa, eh?

ALMIRA Così non vi fosse mai venuto. Vienne, c'hor hora gli vo' fare quel ch'egli merita, furbo²¹⁴!

CONCORDIA Furbo di razza nobile, merita il marchio²¹⁵.

²¹² *eccoti il petto*: cfr. Gonzaga, *Fido Amante*, VII, 58: «Stendi il ferro, crudele (...) eccoti il seno / e 'l nudo fianco per morir costante».

²¹³ *sàtiati, barbaro crudele*: cfr. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, I, XII, 79, v. 4: «Vien, sàtiati, crudel, del mio dolore!».

²¹⁴ *furbo*: 'visto che si ritiene così superiore e scaltro'.

²¹⁵ *merita il marchio*: 'merita un distintivo' (precisamente il bollo a fuoco che veniva impresso su di una parte del corpo di alcune persone per esibire pubblicamente la loro condizione di ladro, schiavo, ruffiano, prostituta...). Si ricordi comunque che il *TB* registra *furbo bollato* con il significato di 'uomo accortissimo'.

SCENA QUINTA

Sambuco, Pancratio, Farina.

SAMBUCO Hòllo sempre detto in secreto io, che questa lite assassina mi mandarà un dì in galera²¹⁶! Oimè, che me n'ho veduta la capia²¹⁷ cento volte innanzi! Oh rovinato me, oh povere spalle, oh disgratiate braccia, oh remo cornuto²¹⁸ che mi verrai per le mani! Or litiga, Sambuco, or fidati de' Procuratori! Hai sentita la sententia tu? "Sambuco ha ragione, e gli facciam ragione, e rendemo il suo possesso, ma fra un'hora vada in galera per tre anni senza replica²¹⁹ niuna, per dar soddisfattione a la parte". Oimè il notario (che me l'ha detto) dice che se 'l procuratore non s'appella, non c'è più rimedio... credo che voglia dire ch'egli si pela, ma il traditore non si vorrà pelare! Oimè che la porta è serrata, e sua Signoria non ci sarà. Vo' battere almeno. Tic, toc, tic. E chissà che non ci abbia da venire ancor egli, e si sia serrato dentro per non esser ritrovato! Può essere, perché siamo stati tutti due a litigare. Tic, toc, tic, toc. Se mi risponderà ci sarà, una volta²²⁰.

PANCRATIO Oh Farina?

FARINA Oh Signore.

SAMBUCO (Che t'ho detto io?)

PANCRATIO Non senti che si batte a la porta?

FARINA Signor sì. Volete che io risponda?

²¹⁶ *galera*: nave a remi e vela, con scafo lungo e stretto, da trasporto e da guerra, usata dal tempo dei Greci al Settecento. Vi si impiegavano come rematori i criminali condannati ai lavori forzati (di qui l'accezione di 'luogo di pena' usata oggi).

²¹⁷ *capia*: dial. di cappio.

²¹⁸ *remo cornuto*: 'maledetto remo'.

²¹⁹ *replica*: giuridicamente è lo scritto difensivo con il quale l'attore risponde agli argomenti avanzati dal convenuto.

²²⁰ *Se... una volta*: 'Se mi risponderà vorrà dire che è in casa, una buona volta'.

- SAMBUCO Son io, son io, amico, e compagno per terra e per acqua²²¹.
Tic, toc.
- PANCRATIO Oh oh Farina?
- FARINA Oh oh Signore.
- PANCRATIO Colui non ha discrezione con quella porta.
- FARINA Che volete ch'io gli faccia?
- PANCRATIO Dilli ch'io son riserrato nello studio, perché domani si ha d'avocare²²².
- SAMBUCO (Oimé, senti s'è vero: domani s'ha da vogare, e s'è riserrato nello studio per paura!) È Sambuco, è Sambuco, o misier²²³ Pancratio apritemi, che ho fretta!
- PANCRATIO Sbrigati, porta giù la pignata, e la mescola, che stia in infusione quella semenza, che di qui a un'ora ne bisogna cavar acqua²²⁴.
- SAMBUCO (Vòila più chiara? Dice che la sententia sta in confusione, e di qui a un'ora, bisogna rappar l'acqua²²⁵! Oh disgratiato! Un'ora mi posso dar bel tempo, e *finis* per tre anni!)
- FARINA Volete una pignatta c'ha rotta la bocca?
- PANCRATIO Rompiti il collo e vien giù prestamente.
- SAMBUCO (Sollecita che bisogna pelarsi innanzi che passi l'ora!) Tic, toc, tic, toc.
- PANCRATIO Farina, mi farai dire qualche pazzia! Caccia via colui da quella porta!
- FARINA È Sambuco che vi vuol parlare.

²²¹ *compagno per terra e per acqua*: vale a dire 'compagno di sventura', con allusione alla possibile condanna alle galere.

²²² *avocare*: avvocare, perorare una causa in tribunale.

²²³ *misier*: messer.

²²⁴ *Sbrigati... acqua*: Pancratio sta seguendo scrupolosamente tutti i preparativi necessari alla realizzazione dell'elisir che dovrebbe renderlo attraente (cfr. atto 1, scena 4), dando però modo a Sambuco di portare avanti il suo gioco degli equivoci incardinato sullo storpiamento di *appellare* in *pelare*.

²²⁵ *rappar l'acqua*: increspate la superficie dell'acqua col remo (cfr. *GDLI*, XV s.v. *rappare*, da *rappa* 'ruga, grinza').

- PANCRATIO E Sambuco si sia, se ci venisse mio padre, non vò badar con lui; se vengo su a cotesta fenestra, gli vo' tirar con un mortaro²²⁶ sul capo.
- SAMBUCO (S'è armato di sasso, et ha carcato le fenestre co i mortari!)
Olà, non date fuoco, non sparate ancora! Oh Farina?
- FARINA Chi è la giù? Corpo del mondo, Sambuco, hai rotto ancora quella porta? Fra 'l battere e 'l gridare hai cacciato dello studio il Signor Procuratore!
- SAMBUCO La necessità me 'l fa fare! Di gratia, fratello, da parte de ste povere spalle, che non s'hanno ancor faticato più, vieni ad aprirmi la porta!
- FARINA La porta ha serrato i denti; se non si sganassa²²⁷, il padrone non vuole che s'apra.
- SAMBUCO (Oimè che ogni cosa mi par acqua, remi, biscotto²²⁸, e bastone; mi pare di vagheggiarmi²²⁹ a i piedi quella collana d'oro falso²³⁰!) Oh Signor Procuratore, Signore! Sì apunto, vorrà che ci vada io solo, e non è giusto! Oh, eccol fuora!
- PANCRATIO Potta²³¹, che l'ho avuto a dir²³², Sambuco: tu sei più importuno che quattro solicatori insieme. T'è stato pur detto che ho faccende, e se non t'è stato detto te lo dico io: ho faccende, non posso badar con te, scrivo, studio, fo peggio, non lo vedi? Non voglio esser visto in casa, non voglio esser trovato in casa; se mi vuoi, cercami fuora.

²²⁶ *mortaro*: Pancratio si riferisce al recipiente usato in cucina o farmacia per frantumare le sostanze, mentre Sambuco nella battuta seguente intende l'arma a canna corta e larga usata per tiri a traiettorie molte curve.

²²⁷ *sganassa*: rompe, sganghera (letteralmente 'non si rompe le mandibole, le ganasce').

²²⁸ *biscotto*: pane sottoposto a duplice cottura per eliminare completamente l'umidità e renderlo conservabile più a lungo, detto anche 'galletta'; com'è noto era il pane dei marinai e dei galeotti.

²²⁹ *mi pare di vagheggiarmi*: 'mi immagino, mi pare di vedere'.

²³⁰ *oro falso*: di materiale che nel colore e nella lucentezza richiama il prezioso metallo. Dunque Sambuco si vede già incatenato.

²³¹ *Potta*: ingiuria frequentissima in Ruzante e, in generale, nei testi comici.

²³² *l'ho avuto a dir*: 'avevo ragione io a dire'.

- SAMBUCO Sarem trovati dentro insieme qui a un'ora, se non vi gioverà far il cuoco con la padella, e con le pignatte sulle mani: bisogna pelarsi.
- PANCRATIO Mi vo' pelare, mi voglio imbalsimare; che vuoi dir per questo?
- SAMBUCO Mi piace. Che ci avete nelle pignatte? Orpimento²³³ eh?
- PANCRATIO Vi ho il mal anno che Dio ti dia! Che vuoi saper tu se nel secreto ci va l'orpimento? Chi te l'ha detto?
- SAMBUCO Me l'ha detto il notario, e che non può giovar altro che pelarsi. Io ho poi trovato mastro Inchioda marescalco, e m'ha detto che per farlo senza dolore, ci vuol l'acqua bollita, e l'orpimento infocato, che ci polirà, e monderà tutto da capo a piedi: parrà che nascesti hieri.
- PANCRATIO Oh sto fresco io! Che se vo' gire a ca', l'ho avuto a dire, l'abbiano a sapere i marescalchi! E al notario chi gli l'ha detto?
- SAMBUCO Il Giudice, e gli l'ha data *in scrittibus*, et egli l'ha letta a me in presentia mia.
- PANCRATIO Come te la può aver letta, se l'ho io qua su che la metto in opra?
- SAMBUCO Se vi mettete in opra, vi ci metterete così solo?
- PANCRATIO Chi ti ci chiama te?
- SAMBUCO Il giudice e 'l barigello²³⁴, c'homai lo deve saper ancor egli.
- PANCRATIO A l'altra²³⁵, ne sei cagion tu, che sempre mi vai anasando²³⁶ per tutto, né mi ti posso mai levar d'intorno. Vatti con Dio, lèvamiti dinanzi!
- SAMBUCO Sì sì, vorreste fare il male in compagnia, e ne fosse castigato un solo, e voi uscirne. Oh belle ragioni! Si saprà bene che vi sète vestito da poltroncion²³⁷, sì!

²³³ *Orpimento*: trisolfuro di arsenico naturale; era usato come sostanza depilatoria in conceria o cosmetica.

²³⁴ *barigello*: magistrato che nel comune medievale aveva funzioni di polizia.

²³⁵ *A l'altra*: cfr. n. 171 p. 195.

²³⁶ *anasando*: fiutando, curiosando. È voce dialettale.

²³⁷ *poltroncion*: fuffante.

- PANCRATIO Che poltroncione? Posso far quel che voglio in casa mia, e sei piedi lontan dalla porta, *de iure*²³⁸ messer sì.
- SAMBUCO Messer, no, *contra iuribus*²³⁹, o avemo a esser castigati tutti due insieme, o non l'ha da scampare né l'uno né l'altro. Oh disgratiato, che ho sentito quel maladetto fischio²⁴⁰!
- PANCRATIO Orsù, in nome del diavolo, le pignatte son rotte, e sparso ogni cosa! Raccogli quella padella, che tu sia amazzato! M'hai spaurato con quel grido.
- SAMBUCO Ve lo credo: è mala cosa pensare di stare in galera.
- PANCRATIO Chi in galera?
- SAMBUCO Per tre anni la Signoria vostra, e la mia. Non sapete la sententia?
- PANCRATIO Che sententia? *Nego, reprobo*²⁴¹, *appello, bis, tris, centum millies, toties quoties*²⁴², e *cetera*.
- SAMBUCO Non più *tris e bis*, che con quella favella diabolica²⁴³ ci allongheranno il tempo di tre anni, e saran sei.
- PANCRATIO Mettiti in ordine, che vo' che tu comparischi hor hora *coram iudice, et appresentando meam vicem*²⁴⁴ tu difenda Sambuco, e dichiara la sententia *nulla tamquam non citata parte*²⁴⁵.
- SAMBUCO Non ci vo' comparir io: più presto mi manderebbon via, che mi pigliassero²⁴⁶.
- PANCRATIO Va sopra di me²⁴⁷, che ti fo mio sostituto, e se te n'avvien mal nesuno, di che son stat'io.

²³⁸ *de iure*: 'a buon diritto' (dal linguaggio giuridico romano, per indicare un'azione compiuta in base a un diritto legittimo e riconosciuto dalle norme).

²³⁹ *contra iuribus*: 'senza riguardo ai diritti' (e alle regole grammaticali del latino, ovviamente ignorate da Sambuco).

²⁴⁰ *maladetto fischio*: Sambuco teme che questo fischio (di provenienza non precisata) annunci l'imminente arrivo delle guardie incaricate di catturarlo.

²⁴¹ *reprobo*: 'ricorro'.

²⁴² *toties... quoties*: storpiamento della formula latina classica *totiens... quotiens* 'tutte le volte che'.

²⁴³ *quella favella diabolica*: il latino. Sambuco inizia ad essere irritato dall'uso che il Procuratore fa di una lingua per lui incomprensibile e misteriosa, di cui intuisce però tutto il potere oppressivo a scapito dei più deboli. Inoltre vuole dire la sua anche a proposito del latino.

²⁴⁴ *coram iudice, et appresentando meam vicem*: 'davanti al giudice, e dichiarandoti mio vice'.

²⁴⁵ *nulla tamquam non citata parte*: 'nulla in quanto la parte non è stata convocata'.

²⁴⁶ *più presto... pigliassero*: 'mi manderebbero alle galere prima ancora di prendermi'.

- SAMBUCO È meglio che ci andiate voi, e se bisogna anco in galera, perché voi ci sarete rispettato, et io non mai.
- PANCRATIO Vien dentro, che vo' che ci andiamo insieme adesso adesso, quanto ch'io mi rivesta. Tien ben quella padella: due o tre volte me l'ho vista attaccata sul mostaccio²⁴⁸.
- SAMBUCO Importeria poco, e saria forse meglio che ne tingessimo²⁴⁹ amendue, per non esser conosciuti. Di gratia, usciamo per la stalla: non ho altra paura che di Sambuco io.

SCENA SESTA

Lelio, Gasparo.

- LELIO Non vo' più consigli, né tuoi, né d'Alessandro. Non mi dir altro che: "Perdi tempo!"
- GASPARO Io non vi chiedo altro se non che vogliate trattenervi un giorno solo, e poi fare quel che vi pare: è sì gran tempo questo?
- LELIO Alla resolutione sempre nocque l'indugio. Fa' quel ch'io t'ho detto e non cercar altro.
- GASPARO Avvertite Signor Lelio, che quando la cosa è fatta non giova più il pentirsi, e le cose ben pensate sempre riescono a buon fine; io come servitore (che vi sono) son obligato a ricordarvelo. Vogliatemene male, che io non ci penso.
- LELIO Oimè! Ascolta Gasparo: dimmi di gratia, che ragione ti muove a non farmi buona questa resolutione?
- GASPARO Perché la conosco pericolosa, pericolosissima; vi vedo in un precipitio, il maggior del mondo.
- LELIO E come?
- GASPARO Come, mi dite? Perché qui c'è l'interesse del Prencipe: non vedete la protettion c'ha presa di costei? Questa non è mica

²⁴⁷ *Va sopra di me*: 'fidati di me'.

²⁴⁸ *mostaccio*: muso.

²⁴⁹ *tingessimo*: 'ci camuffassimo'.

una cura ordinaria, onde è segno che gli preme. Se per mala sorte si scopre che voi gli siate entrato la notte per le finestre, e per forza in camera, che risentimento credete che ne faccia?

LELIO

Oh, “per forza”; non dico così io. La prima cosa presuppongo che non si possa risapere, perché vi andrò questa notte a tal hora che non sarò veduto, e salito che sarò con una scala di corda su la finestra, prima farò motto a Madonna Soffronia che ad Olinda, la quale per esser stata amicissima di mia madre (come tu sai) vedendomi in quel pericolo son sicuro che tacerà, anzi mi darà comodità che io parli ad Olinda, et intenda da lei l’animo suo; e quando si scoprisse pur (che non lo credo) chi non sa²⁵⁰ che ‘l Principe lo considererà come fallo amoroso, facile ad esser commesso da un mio pari? E me n’arà compassione, e me lo perdonarà. E presupposto che non mi volesse perdonare, che peggio potrà farmi che farmela prender per moglie? E questo non sarà appunto quello ch’io desidero?

GASPARO

Un discorso fallacissimo, un castello in aria! Credetemi, Signore, che sète in errore troppo grande: voi presupponete che la cosa non s’abbia a risapere, et io vi dico che non sarete voi così presto a farla, come saranno cento a soffiare nelle orecchie al Principe, e dirgli che sète stato voi, perché sapendosi che ne sète innamorato, e non l’avendo potuta ottenere altramente, subito si farà giudizio che con questo mezzo siate voluto venire al desiderio vostro. Se poi credete che ‘l Principe reputi questo un scherzo, e non ne faccia risentimento, lo lascio pensar a voi, anzi vi dico che in voi se lo terrà a grandissimo affronto, perché gli fate il servitore attorno, cercate la gratia sua, e fate (si può dir) professione di dipender da lui; se poi su la meza notte, con una scala di corda entrate in camera a una giovinetta di corte, e quel ch’è peggio, sua cara cosa, pensate voi che sdegno, che

²⁵⁰ *chi non sa*: chissà.

rabbia sarà la sua contra di voi, e se per castigarvi vorrà darvela per moglie! Pensatela e ripensatela, e poi risolvetevi a non ne far niente!

LELIO Eh, di gratia, non parlar più, ch'io l'ho pensata tanto che basta. Potremmo forse trattar in modo, Olinda et io, che bisognarebbe che ne restasse anco sodisfatto il Prencipe... insomma bisogna aiutarsi dove preme l'utile, e la sodisfattione.

GASPARO Il male è che in questa materia di robba, dove è il vostro principal fondamento, vi potreste ingannare.

LELIO Vo' tentar questa fortuna. Non più parole!

GASPARO Io son con voi. Eccomi a far tutto quello che mi comandarete; a me basta per scarico mio, che non vi potrete doler di me, che non ve l'abbia detto!

LELIO T'ho inteso, non più.

GASPARO Non dico altro.

LELIO Guardati di non ne mostrar segno con huomo nato, massime con Alessandro che so che ancor egli vorrebbe far delle tue. Andiamo verso casa, e sia tua cura di trovar secretamente per questa notte una scala di corda, e poi lascia fare a me.

GASPARO Questa abbiatela per trovata.

LELIO Tanto meglio! Andiamo.

SCENA SETTIMA

Valerio.

Hor ecco il Prencipe entrato in sospetto di Erminio e d'Olinda. Oh maledetta cortigiana, che tu nei sarai stata cagione, che per martello²⁵¹ ch'hai di Erminio arai scoperto qualche cosa, e detto al Prencipe, e la colpa sarà stata anco di Olinda, per non aver voluto andar hoggi da lui quando la fece

²⁵¹ *per martello*: 'a causa dell'aspra e violenta passione' (cfr. *Il Pellegrino*, atto 4, scena 6). Per il significato di *martello* 'passione amorosa' e *martellato* 'innamorato tormentato dalla passione' cfr. anche F. Ugolini, *Il perugino Mario Podiani*, op. cit., III, p. 107).

chiamare, perché questo farmi dire con tanta fretta ch'io cerchi Erminio, e che 'l Principe lo domanda in furia, e prima averne veduto uscir la Cortigiana ch'ancor fumava dalla collera, non vogliono inferir altro, et il povero Erminio, che già gliel'ho detto, se l'ha subito imaginato, ché smorto, e tremante s'è inviato alla volta del giardino, et a pena ha potuto dirmi: "Fa' che Olinda sappia". Oh sfortunato! Voglio andar (se potrò) a farlane consapevole.

SCENA OTTAVA

Almira, Concordia, Farina.

ALMIRA Va', e batti alla porta.

CONCORDIA La porta s'apre.

ALMIRA Presto ch'è egli: fagli motto.

CONCORDIA Ci ha vedute, Signora, ché eccolo che viene a noi.

ALMIRA Manco male che lo trovo a tempo.

FARINA Baciovi la mano, Signora, dove n'andate? S'è lecito, mi parrete tutta travagliata.

ALMIRA Non sei in errore. Ho bisogno dell'opra tua.

FARINA Qualche intrico alle mani, eh?

CONCORDIA Doglia vecchia!

FARINA Sì sì, t'ho inteso.

ALMIRA Vengo a te per consiglio, e per aiuto, e quando me lo negassi, mi negaresti anco la vita, perché si tratta cosa troppo importante.

FARINA Oh, sì gran pericolo? D'una cosa sola bisogna guardarsi: di non capitar male tutti tre in un istesso tempo, accioché l'uno possa soccorrer l'altro; al restante si provvederà.

CONCORDIA Salviamo la concordia²⁵², se non volemo disunirci.

ALMIRA Ascolta. Tu sai che da qualche giorno in qua son stata sempre in sospetto che quel traditor d'Erminio con qualche trama m'avesse ingannata; hoggi (come la sorte ha voluto) o per maggior mio male, o per suo castigo, ho scoperto per

²⁵² *concordia*: facile gioco di parole con il suo nome proprio.

mezo di due amici miei ch'egli è innamorato di quell'Olinda che alli mesi passati capitò in corte. Io, non potendo soffrire di esser così a torto tradita, me ne son corsa al Prencipe, e gli ho detto ch'egli ama dishonestamente questa giovine.

FARINA

Oh, che gli deve importare questo al Prencipe?

ALMIRA

Piano! Poi gli ho soggiunto che ogni notte che Sua Eccellenza resta al giardino, costoro con poco rispetto, e con maraviglia di molti che se ne possono esser avveduti, si trovano a parlamento insieme alle fenestre, e poi concludono l'hora d'aver a ritrovarsi in camera.

FARINA

Sì, eh? Oh questo nonarei creduto del Signor Erminio!

ALMIRA

Oh qui sta il punto: io non t'ho detto questo, ch'io sappia che sia la verità, ma perché essendone il Prencipe (si può dir) depositario²⁵³, gli dovesse premere sul vivo, e lo movesse a collera, come è avvenuto, ché s'alterò in tal maniera che subito diè ordine che s'avesse a certificar la cosa. Hora quello ch'io vorrei da te, è che tu pensassi qualche modo per salvar questa bugia.

CONCORDIA Così, Signora: parlate liberamente.

FARINA

Oh questo sì che mi dà da pensare, e dubito che ne mettiamo in viaggio per traboccare in qualche rompicollo²⁵⁴.

CONCORDIA Et io dubito d'aver già un piede nel trabocco²⁵⁵. Da che cominciaste, Signora, a farneticare sopra questo Erminio, m'è intrata una pazzia per la vita che non trovo luogo. Ahimè, che credete che sia trattar sempre una medesima cosa?

²⁵³ *depositario*: custode, tutore.

²⁵⁴ *traboccare... rompicollo*: 'precipitare in qualche grosso guaio'.

²⁵⁵ *trabocco*: trabocchetto, il tratto di terreno appositamente predisposto affinché chi vi passa precipiti nel vano sottostante e quindi, fuor di metafora, 'temo di essere sul punto di perdere la vita'. Ricordiamo però che *trabocchetto*, con diverso significato, compare nelle *Rime* di Cecco Angiolieri (cfr. *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956, son. 59, p. 177, vv. 12-13: «E la mia donna, secondo ch'ï odo / in ora in ora sta sul trabocchetto») dove esso viene spiegato come uno strumento di legno atto a falsificare la moneta.

- ALMIRA Pensa un poco, Farina, che a te non mancano inventioni. Aiuta chi è degna di compassione, che io quanto a me, ho perduto il discorso²⁵⁶, e son per far peggio tuttavia di quel c'ho fatto.
- FARINA In somma, così all'improvviso ci trovo difficoltà. Sète voi certa che questa notte s'abbia a scoprir la cosa?
- ALMIRA Subito ch'io l'ebbi detto al Prencipe, infuriato mandò per il mastro di casa, e venuto lo chiamò da banda, et io l'intesi che gli disse: "Manfredo, questa sera noi restaremo al giardino: vi do ordine espresso che questa notte facciate star uno ascoso nel cortile, e guatar bene se sotto le fenestre d'Olinda vi comparisce Erminio a parlar con lei, e subito subito me n'avisiate". Hor vedi se abbiamo tempo da perdere!
- CONCORDIA Senti pericolo!
- FARINA Appunto quella fenestra là, risponde alle stanze di lei, e quanto al fingere di parlarle, ci sarebbe modo, ma quell'intrarle poi in camera non so come lo potessimo adattare!
- ALMIRA Cred'io che questo importarebbe poco, pur che si facesse una comparsa lì sotto la fenestra, e mostrar di non poter intrare per qualche impedimento, e tu saresti a proposito per imitare Erminio nel modo ch'a te paresse.
- FARINA Non trattiam di me, se volem sano il nostro collegio²⁵⁷, ma consolatevi ché ho pensato meglio: il Procuratore ci sovrerà nel bisogno, perché essendo appassionato di voi (come sapete) gli darò ad intendere tutto quello che vorrò per adoperarlo al nostro proposito - detta²⁵⁸ -. Voi non vi trattenete più qui, perch'egli non può stare a comparire, che è già un pezzetto che uscirono per la stalla egli, e Sambuco, per andare in palazzo. Di qui a poco verrò a dirvi il modo che arò ritrovato.

²⁵⁶ *discorso*: senno.

²⁵⁷ *collegio*: gruppo (unito da comuni interessi).

²⁵⁸ *detta*: forse nel senso di 'prendi nota' (ammesso che non si tratti di un refuso dello stampatore).

- ALMIRA Orsù dunque, ne lascio la cura a te e t'assicuro che non t'affaticherai in danno. Mi ti raccomando, Farina, sai?
- FARINA Non occorre dir altro. Aspettatemi a casa.
- CONCORDIA Credete che gli manchino modi? L'archivio delle forfantiarie de la provincia!

SCENA NONA

Farina.

Oh io son corrivo²⁵⁹ al promettere! Se costei mi caccia in qualche intrico, me lo merito! Il passo è malagevole e ci potrebbe restar la bestia²⁶⁰. Sento non so chi dirmi all'orecchia: "Tu t'arrischi troppo, Farina! Pensa bene a' casi tuoi, ricordati di quel proverbio antico: peccato vecchio, e penitentia nuova²⁶¹". È vero, ma se io manco a costei, chi sovverrà me nelle mie occasioni, che a tutte l'hore posso incappare in qualche lacciuolo a sua posta²⁶²? Avvenga quel che vuole, qui bisogna spedizione²⁶³, perché il tempo è breve. Oh, ecco appunto il Procuratore! Oh, come è a tempo!

SCENA DECIMA

Pancratio, Farina.

PANCRATIO Chi vuol dipingere la dapocaggine in viso, in carne, e in ossa, faccia ritrar Sambuco col capo di sotto, e i piedi di sopra, e con un motto che dica: "Io e tutte le cose mie

²⁵⁹ *corrivo*: precipitoso.

²⁶⁰ *ci potrebbe restar la bestia*: 'ci potrebbe cader l'asino' (oppure, con senso malizioso, 'si corre il rischio di rimaner castrati').

²⁶¹ *peccato vecchio, e penitentia nuova*: 'prima o poi i peccati si pagano' (poiché pare poco contestualizzabile il significato più diffuso 'per eliminare i vizi radicati, è necessario un nuovo tipo di espiazione' per cui cfr. Orlando Pescetti, *Proverbi italiani*, Verona, Discepolo, 1598, p. 270, ristampa anastatica a cura della Casa editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, s.d., e *GDLI*, XII s.v. *peccato*).

²⁶² *a sua posta*: 'a sua volontà'.

²⁶³ *spedizione*: 'fare il fretta'.

così”²⁶⁴. Per un poco di ridere che s’è fatto lì dal notario nel rivocar la sententia, mi s’è perduto in quel punto, ché non l’ho visto mai più, e bisogna ch’io vada solo. Oh crepi! Oh, ecco Farina!

FARINA Signor patrone, buona sera, e buona nuova a Vostra Signoria!

PANCRATIO Nuove de la Signora, eh?

FARINA Signor sì, appunto adesso torno da lei. Il vostro Farina affezionato s’è adoperato tanto per voi, che questa notte sarete nel colmo della felicità.

PANCRATIO Non t’intendo, Farina mio.

FARINA Dico che voi questa notte v’avete a trovare con la vostra diva a solo, a solo.

PANCRATIO Burli tu, Farinuccia?

FARINA Se burlo, ch’io possa perder la gratia vostra!

PANCRATIO Non no, anzi, se dici da vero te ne vo’ fare un presente dopo morte de la Signora Almira.

FARINA L’accetto. Sentite: subito che voi usciste di casa con Sambuco, mi venne in pensiero di lasciare la compositione del balsamo, et andarmene alla volta de la Signora, e la trovai appunto com’io la voleva, sola e soletta, e dopo molti aggiramenti di parole, con bel modo la tirai a dir di voi, e poi a pregarla che, avendovi a condurre in serraglio²⁶⁵, si sollecitasse, e trovandola in buona dispositione, mi disse di non restar per altro che per non aver commodità, per la cura che tengono di lei questi altri suoi innamorati, ma ritrovandosi modo sicuro, ella da la banda sua, non mancherebbe d’ogni diligentia.

PANCRATIO Oh, cuor mio!

²⁶⁴ *Chi vuol dipingere... le cose mie così*: emblematico il ritratto che Pancratio traccia di Sambuco, lo stolto che interpreta tutto al rovescio e che dimostra di appartenere “al mondo della sovversione e della provocazione carnevalesca” (cfr. Pietro Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, Garzanti, 1993, p. 23).

²⁶⁵ *in serraglio*: analoga all’espressione *condurre in steccato*, in allusione alla discesa del cavaliere nel campo assegnatogli nelle giostre medievali, divenuta una sfruttatissima metafora amorosa (cfr. Parabosco, *Il Pellegrino*, atto 3, scena 5).

- FARINA In somma, concludemmo che questa notte...
- PANCRATIO Mi distruggo, e rido²⁶⁶!
- FARINA ...su le cinque o sei hore, io vada da lei, e la conduca qui in una di queste stanze di palazzo (ch'ella n'ha la chiave) dove spesso si rivede con questi cortigiani, et appunto questa notte tutti alloggiano col Prencipe al giardino. Basta, che senza pericolo (vestendovi così da mezo cortigiano per manco sospetto di chi vi potesse incontrar per strada) potrete per un pezzo darvi piacere, e bel tempo.
- PANCRATIO Figlia mia bella, dolce, d'oro e d'argento di settanta leghe *in solidum*²⁶⁷! Presto, Farina, va a dire al Bretto stufaruolo²⁶⁸ che metta in ordine acqua nanfa, muschio, zibetto, storace²⁶⁹, e olio di camomilla... una profumaria intera, se si può!
- FARINA L'ombra vostra le profumerà la stanza! Più presto fatele un presentino d'un par di manigli²⁷⁰, o d'una collana, che glie la farò accettare...
- PANCRATIO Non vo' far cerimonie, che l'avrebbe a male. Dentro poi non ci sarà pericolo di sciagura nessuna, eh?
- FARINA Come? Anzi, questo si è eletto per il più sicuro, e comodo luogo che sia, non pensate in altro.
- PANCRATIO È vero, ma il portar adosso un'arma, che ritenga i colpi di samorosi, non sarà se non bene!
- FARINA Orsù dunque, se ben non bisogna, vo' che ci andiate armato, e Sambuco, et io vi farem la guardia da fuora, ché i so-

²⁶⁶ *distruggo e rido*: è una sorta di coppia lirica, che anticipa l'imminente "trasfigurazione amorosa" di Pancratio.

²⁶⁷ *in solidum*: massiccio (letteralmente 'completamente, del tutto').

²⁶⁸ *stufaruolo*: l'addetto al servizio dei bagni caldi e alla preparazione dei profumi che ivi si usavano.

²⁶⁹ *acqua nanfa, muschio, zibetto, storace*: la prima è un'essenza odorosa distillata dai fiori d'arancio (chiamata anche *acqua lansfa*); il muschio e lo zibetto sono sostanze estratte dalle ghiandole di alcuni mammiferi ed usate in profumeria; lo storace è una resina ricavata dalla corteccia bollita e spremuta di una particolare pianta, la liquidamba: solitamente era usata in medicina per curare alcune malattie della pelle e come antiparassitario per scabbia e pidocchi ma, evidentemente, poteva valere anche come profumo.

²⁷⁰ *manigli*: braccialetti.

spiri de gli altri innamorati non potranno entrar dentro.
Credete che più di quattro ne restino su l'uscio?

PANCRATIO Ah, ah! Questo ho a caro io. Presto, va' a trovar Sambuco, e dilli che venga da me adesso adesso, che lo vo' mandare dal mio compare Menfido, che mi presti tutte l'armi ch'erano di suo padre, che fu imbrunitore²⁷¹ del commune.

FARINA Vi andrebbe troppo tempo: trovarò io Sambuco, e lo mandarò dal compare con l'ambasciata, poi andrò a far motto alla Signora, e la inviarò alla stanza, e quando Sambuco sarà venuto con l'armi, mettetevi in ordine, ché subito sarò da voi. Bisogna sollecitare, ché ormai è notte!

PANCRATIO Sollecito e secreto, solo, pensoso²⁷², e chètò, romperò il divieto²⁷³! Oh come m'è intrata presto la forza in tutti i nervi! Se io sentissi un chitarrino spagnuolo²⁷⁴, vorrei fare una fusaina²⁷⁵ da impazzire! Trai nà ina nà, trai nai nà nà. Bocchin mio dolce saporito, di mèle, di zucchero, di manna pugliese²⁷⁶, nato et allevato nell'odorifera Arabia, e cacato in carne e in ossa da la Fenice su i monti Sabei!

²⁷¹ *imbrunitore*: brunitore di metalli (cfr. *GDLI*, s.v. *imbrunitore* dove l'unica attestazione riportata è costituita dal passo in oggetto).

²⁷² *solo, pensoso*: quasi superfluo ricordare che viene evocato il celebre *incipit* del sonetto XXXV del Petrarca.

²⁷³ *Sollecito... divieto*: si noti come la frase sia in realtà composta da tre settenari con rima in *-eto*. Pancratio dunque, nobilitato dall'amore, inizia a fare versi e, in una sorta di *climax*, arriverà addirittura a cantare, salvo poi rivelare la sua vera natura ricadendo nella corporalità più rozza (*cacato*).

²⁷⁴ *chitarrino Spagnuolo*: probabilmente si riferisce al *chillador*, uno strumento a forma di piccola chitarra a dieci, dodici o quattordici corde in pari o triple. Più semplicemente, potrebbe però anche alludere all'odierno strumento che, nel secolo XV inizia ad essere chiamato *chitarra spagnola*, in distinzione alla chitarra moresca (o mandorla), e a possedere un numero fisso di corde (dapprima cinque).

²⁷⁵ *fusaina*: senza escludere un doppio senso osceno, potrebbe trattarsi del diminutivo di *fusa* (figura di nota medievale e rinascimentale, valente la metà o un terzo della semimini-ma), in generica allusione alla musica.

²⁷⁶ *manna pugliese*: secrezione zuccherina di gradevole sapore, solubile in acqua, formata per indurimento del succo che sgorga da incisioni trasversali praticate ad alcuni alberi, soprattutto all'orniello (spontaneo nell'Italia Meridionale).

ATTO QUARTO

SCENA PRIMA

Erminio.

Hor ecco, fortuna iniqua²⁷⁷, che sarai pur satia una volta di tormentarmi! Ecco a che ultimo stratio tu m'hai condotto! Ti dovea pur bastare, insatiabile, dopo tante, e sì diverse persecuzioni avermi dato in preda a mille passioni mortali, senza destinarmi hora di nuovo a vedere sì duro spettacolo! Et io sentirò questo dolore estremo, e potrò vivere? Olinda, anima mia, per te sopporto questo affanno eccessivo, intollerabile! Il dubbio solo, che tu mi sî tolta, e càpiti in poter altrui, mi prepara certissima morte. Ahi, che più tosto il Prencipe aprì le labbra per parlarmi, ch'io vidi formate nella sua bocca parole per me piene d'assentio! "Erminio" mi disse "ho saputo che tu ardi d'Olinda, né di ciò mi dorrei se non perché tu sei cagione ch'ella m'usi il rigore che tu sai, né potea immaginarmi ch'ella da se stessa mi fosse sì contraria, se non perché tu, essendone acceso, hai operato che così mi tratti; e di questo" soggiungea "son stato cagione io stesso, che per scoprirti i segreti miei, troppo audace, et arrogante t'ho fatto, e così avviene a chi d'ingrato si fida, ma ti dico che se tu non farai sì ch'io sia disingannato, e che il contrario apparisca, te ne darò quel castigo che meriti. Va' da Olinda e fa' in tutti i modi che venga qua hora alla presentia mia". Misero Erminio, come restasti allhora! Come fu possibile che l'odioso suono di quell'ultime parole non m'infettassero in tal modo l'aere d'intorno, che fra mille e mille sospiri respirando, io non gli sorbissi il veleno, e gli cadessi morto innanzi? Eccomi vivo, e qua condotto, ma che farò? Se procuro ch'ella vada, non vengo da me stesso a scoprirmi per colpevole, mostrando di poter dispor di lei? S'ella non va, a che rischio corr'io? Se poi la prego che voglia obedire al Prencipe, non procuro a me un'evidentissima morte? Non fo a quella fede sincera grandissimo torto? Se da questo la dissuado, non son io ingrato al mio Si-

²⁷⁷ *fortuna iniqua*: cfr. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, I, XXI, 46, v. 1: «Fortuna dispiciata, iniqua e strana», ma si tratta di un *tòpos* molto frequentato anche nella commedia.

gnore, a cui tant'obbligo tengo? Non ne sarò io crudelmente punito? E quello ch'è peggio, sfortunato, non son sicurissimo di perder lei?

SCENA SECONDA
Soffronia, Erminio, Olinda.

SOFFRONIA Aspettami, figliuola! Che pensiero è il tuo, voler a quest'ora andare al giardino?

ERMINIO Oimè, ecco Olinda! Che sarà?

OLINDA Voglio andare per sapere quel ch'è di Erminio mio. Oimè, se 'l Principe ha scoperto quel che Valerio ha detto, come credete che lo tratti?

ERMINIO Mira amore, mira passione²⁷⁸!

SOFFRONIA L'andar tuo, figliuola, credimi, o non bisogna, o non basta. Per mio consiglio, resta fino a domattina, et hora manda Valerio a sapere qualche cosa.

OLINDA Non, cara madre: se io non vedo Erminio, o non son certa ch'egli sia libero, domattina non son viva!

SOFFRONIA Tu cerchi mòver collera a Sua Eccellenza e che cada poi sopra di Erminio. Saliamo in camera, e lasciati governar da me, che ho maggior compassione, che tu forse non hai dolore.

ERMINIO Io son qua, Olinda, e vengo per trovarvi, ma non nuntio d'allegrezza!

OLINDA Oimè, in un punto mi date la vita, e la morte!

ERMINIO Il Principe mi manda a voi, ch'io faccia in tutti i modi che hora siate alla presenza sua, se no s'arma contra di me di sì potente sdegno, che il minor male ch'egli pensa di farmi è di privarmi di voi, e così togliermi la vita.

OLINDA A che tanto sdegno? A che tanta furia? Andrò, su, e che sarà poi?

²⁷⁸ *Mira... passione*: straordinario amore, sconfinata passione.

- SOFFRONIA Sète troppo sospettosi: ogni cosa vi fa ombra! E che potrà mai voler da te Sua Eccellenza, Olinda? Vorrà forse sapere s'egli è vero che fra voi vi amiate: questa non è occasione da scoprirle tutta l'istoria? Voi repute danno quel che potrebbe essere vostra ventura!
- ERMINIO Di due gran mali, quello è il men cattivo dove può nascere qualche speranza di salute. Chi sa che appresentandovi innanzi a lui, mostrando di dubitare, e piangendo, voi non mòviate quell'animo, forse risoluto, a compassione?
- SOFFRONIA Non tante provisioni, che non occorrono! Andiamo, su, che vo' venire anch'io; hora fo portare il lume. Aspettami, che vengo a basso.
- OLINDA Se m'appresento al Prencipe nella maniera che voi dite, potrete darli maggior indicio d'intelligentia²⁷⁹ fra noi, et alterarlo a qualche sdegno precipitoso.
- ERMINIO Vero, e meglio sarà di non andare, perché avendomi data rigorosa commissione ch'io ve gli mandi, e non l'avendo eseguita, potrà pensare ch'io non abbia potuto disporre di voi nel maggior bisogno mio.
- OLINDA Ah, che chi ha l'animo infettato dal sospetto, dura nell'ostinata imaginatione che si ha presa! Vorrà credere il Prencipe che se io non vo hora da lui, voi solo ne siate stato cagione.
- ERMINIO Andate dunque, e quando vi troverete innanzi a lui, o gridi, o comandi, o minacci... ma che dico? Che fareste voi per questo? Non è meglio starli lontana, e poi... ma che? S'egli vi vorrà nelle mani, chi gli vietarà? Che di voi, oimè se restate, se andate, sarà: bene o male?
- OLINDA Se vo, che gli ho da dire? Che vorrà sapere? Che gli ho da rispondere? Ho da negare, ho d'affermare? Come, dove?
- ERMINIO Non so. Ah, che vaneggio se penso in sì poc'hora, in sì gran confusione, in tanto pericolo, trovar sorte alcuna di

²⁷⁹ *intelligentia*: accordo, relazione.

scampo, se non prendessimo partito di fuggirne insieme da questa corte!

OLINDA Che meglio? Perché non partiamo adesso?

ERMINIO Tornate su in camera, innanzi che Soffronia venga a basso e ditele che, per essere hora di notte, avete risoluto di non andare fino a domattina, intanto io andrò presentendo²⁸⁰ come l'intenda il Precipe contro di me, per non esser voi a quest' hora andata da lui, e se vedrò che voglia perseverare in questa ostinatione, o contro di noi far qualche risentimento, allhora subito risolveremo di partire questa notte insieme, e per²⁸¹ Valerio vi farò sapere ch'arete da fare, perché egli ancora sarà con esso noi.

OLINDA Di qui a poco le nostre porte saranno serrate, e Valerio non potrà parlarmi, ma peggio: come ingannaremo Soffronia?

ERMINIO Non mancaranno modi: scriverò una polizza²⁸², e la farò metter da Valerio nell'anticamera vostra per la fessura dell'uscio; voi state avvertita di prenderla, e far tutto quello che in essa vi dirò.

OLINDA Orsù dunque, torno su, e starò aspettando.

ERMINIO Questa sarà la miglior resolutione che si possa fare. Voglio andar di qua.

SCENA TERZA

Manfredo, Alessandro.

MANFREDO Bástavi saper questo, che Sua Eccellenza ha saputo di Erminio e di Olinda ogni cosa, e ne sta in tanta collera, che mi manda hora a posta per scoprirli in fatto.

ALESSANDRO Oh, perché in sì gran collera? Che pregiudica al Signor Precipe se costoro s'amano insieme?

²⁸⁰ *presentendo*: in senso generico di 'cercherò di sapere'.

²⁸¹ *per*: mediante.

²⁸² *polizza*: lettera, biglietto.

MANFREDO Non vi posso dir più innanzi. Insomma, spesso ad una voglia ingorda ottenuta, succede il pentimento. Gran fallo è stato quel di Erminio a voler coprirsi con chi non dovea! Forse che se altramente avesse fatto, non sarebb'ora in sì gran pericolo.

ALESSANDRO Signore, credete pure che chi si trova oppresso d'amorosa frenesia, non dà luogo a consiglio, e non stima pericolo.

MANFREDO Io lo scuso pur troppo, e duolmi che sia data a me questa cura di farlo guatare, perché subito devo farlo sapere a sua Eccellenza. Ma voi tacete, e non ne fate segno con huomo che viva.

ALESSANDRO Di me non dubitate; attendete pure a' fatti vostri.

MANFREDO Orsù, vi lascio, c'ho negotî.

ALESSANDRO Poca sorte è la tua, Erminio, et io ho pietà de' casi tuoi perché so quanto possa esser grande il tuo dolore, e la tua passione! Che dirà Lelio quando saprà questo fatto?

SCENA QUARTA

Gasparo con la scala di corda, Sambuco con l'armi²⁸³.

GASPARO (Chi - corpo di me! - può esser costui, che m'è venuto dietro un pezzo? Più lo guardo, manco so discernere s'egli è bestia, o huomo carico di robba...: è huomo certo, perché se io mi fermo, egli si ferma, se io camino, egli mi segue... Non vorrei da dovero che questa scala c'ho sotto mi mandasse in una galera: potrebbe costui avermela veduta in qualche modo, e vien così travestito per guatarmi! Gusta principio²⁸⁴, voglio fermarmi là su in quel canto, e lasciarlo passare.)

²⁸³ *armi*: si tratta delle armi che Pancratio gli aveva ordinato di recuperare dal compare Menfido (cfr. atto 3, scena 10).

²⁸⁴ *Gusta principio*: il senso dell'espressione, forse proverbiale, resta incomprensibile.

- SAMBUCO (Bisogna che sia una spia –dico- perché camina innanzi co' i piedi, e 'l capo, e gli occhi tien volti verso me. Ah, ti conosco ben sì, mal herba spinace²⁸⁵! Se bene il Procuratore m'ha detto che vo sicuro per tutto, ad ogni modo ho paura di qualche tradimento. Oh, almeno si pensasse che io fossi un capo de' banditi che volesse far homicidio, et avesse paura ch'io l'amazzassi!)
- GASPARO (Eccolo fermato un'altra volta! Questa sì ch'è bella! Se io avessi un pezzo d'arme in mano, vorrei chiarirmi un tratto chi è costui!)
- SAMBUCO (Se non ha paura egli, l'ho io, ch'è tutt'uno. Penso ch'egli sia qualche bandito, et io vorrei dar a gambe, ma ho questi imbrogli adosso, e non posso correr con essi.)
- GASPARO (Da l'altra banda non vorrei che fosse qualche sciagurato, che con questa inventione mi volesse far rompere il collo.)
- SAMBUCO (Non è per partirsi in tutta questa notte: s'è attaccato su quel canto com'un bando²⁸⁶... ah ah, non ti verrò a legger, no! Ma come entrarò in casa, ché Farina mi deve aspettare? Oimè, peggio, il sereno m'inumidisce quest'armi, che ogni volta pesano più.)
- GASPARO (Sia chi vuol, lo vo' conoscere! Se posso, pigliarò due sassi, poiché non ho altro: un huom da bene non può essere...)
- SAMBUCO (Orsù eccolo che viene per assaltarmi forse! Dicono che lo statuto²⁸⁷ non vuole ch'un armato dia fastidio a un disarmato... Oh, m'è passato dinanzi: è un travestito con la fronte posticcia. Se posso vo' far buon animo per un poco, e non mi lasciar conoscere. Oh, eccolo che torna!)
- GASPARO (Che ho detto io? Un carico di robba!) Chi è là? Chi è là, dic'io?
- SAMBUCO Son io, e non ti vo' rispondere, su.
- GASPARO Chi sei tu?

²⁸⁵ *spinace*: gergale per 'traditore, spia' (cfr. *GDLI*, XIX s.v. *spinace* dove l'unica attestazione riportata è quella del Podiani).

²⁸⁶ *bando*: in questo caso allude al manifesto che conteneva il bando.

²⁸⁷ *statuto*: qui in senso generico di 'legge'.

- SAMBUCO Un nipote di Marco Sciarra²⁸⁸, per dirtela.
- GASPARO (Qualche ladro, sta a vederel!) Dove porti quell'armi?
- SAMBUCO Son huom da bene, io!
- GASPARO Fèrmati! Che vai facendo?
- SAMBUCO Se tu sei uno sbirro dillo, che ti portarò rispetto, altrimenti guardati da qualche palla ramata²⁸⁹!
- GASPARO Che birro? Che palle ramate? Volta qua!
- SAMBUCO Ci correrà qualche mentita²⁹⁰, fratello! Di gratia, non ne diam fastidio l'un l'altro!
- GASPARO Io mi scopro il viso e mi vo' far conoscere, e vo' conoscer ancor te: mostra qua.
- SAMBUCO Signor Gasparo, sète diventato essecutor²⁹¹, eh?
- GASPARO Sambuco, sei tu esso? Ah, Ah! L'asino nella pelle del leone! Oh, che sî frustato, se voglio!
- SAMBUCO Oh alla prima sul frustare, non tel diss'io? Ti sei dato in un bello essercitio!
- GASPARO Guarda, anzi, son qua per aiutarti: con chi l'hai?
- SAMBUCO Sei sicuro tu, ma per dirtela, hai campato²⁹² una gran furia: se adesso n'eravamo nemici, era finita per te!
- GASPARO Forza del mondo! Tant'arme a quest'hora? Che romor c'è?
- SAMBUCO Conosci le balene tu?
- GASPARO Sì, perché?

²⁸⁸ *Marco Sciarra*: è considerato uno dei primi briganti dell'epoca moderna. Di origine abruzzese, intraprese la sua attività nel 1584 e fin da subito si pose a capo di una banda composta da un migliaio di uomini con cui, dall'Abruzzo, sconfinava di frequente nel territorio dello Stato Pontificio, diventando famosissimo per la sua inafferrabilità e per le varie imprese compiute. Dopo essere passato al servizio della Repubblica di Venezia, scatenando l'ira di Clemente VIII che ne intimava la consegna, finì per essere ucciso a tradimento nel 1593, nei pressi di Ascoli, da uno dei suoi compagni.

²⁸⁹ *palla ramata*: proiettile sferico di metallo usato in artiglieria.

²⁹⁰ *mentita*: atto con il quale si accusava formalmente qualcuno di mendacio o slealtà, al quale atto di solito, secondo il codice cavalleresco, doveva seguire un duello.

²⁹¹ *essecutor*: esecutore di giustizia (cfr. Rezasco, p. 392, s.v. *esecutor* IV).

²⁹² *campato*: 'scampato'.

- SAMBUCO M'ha detto Farina ch'io porti quest'arme al Procuratore, perché si vuol armare per gir questa notte a pescare delle balene a lume di luna.
- GASPARO Bella pesca, per mia vita! Son arme antiche queste, ma la ruggine l'ha assassinate²⁹³.
- SAMBUCO Bisogna d'ungerle prima, e poi mettersele.
- GASPARO Volta in là l'archibugio, che non sparasse a caso!
- SAMBUCO Non no: dice colui che me l'ha dato che non può sparare se non tira sirocco o tramontana, perché è carico a vento²⁹⁴. Orsù, vuoi altro tu da me?
- GASPARO C'è fretta, eh?
- SAMBUCO Sento caldo. Ne rivederemo al fresco. Buona notte, senza peso²⁹⁵.
- GASPARO A rivederci, Sambuco! Ah, ah, ah! A chi non passasse l'humore? Come si sono bene accompagnati costoro: il Procuratore sciocco, e 'l clientolo matto! Qualche trama hanno alle mani... s'io fossi senza pensieri vorrei vedere quel che vogliono fare! Ma vedo venir gente col lume: meglio è ch'io vada, che 'l Signor Lelio mi deve aspettare.

SCENA, QUINTA

Farina Concordia.

- FARINA Orsù, Concordia, non mi far più lume. A rivederci.
- CONCORDIA Ascolta Farina! Farina vedi, se non te ne fo pentire mi si secchi la vena del pozzo di casa!

²⁹³ *assassinate*: guastate.

²⁹⁴ *carico a vento*: qui è probabilmente da intendersi come 'inutilmente caricato' o addirittura 'non caricato', ma ricordiamo che il *TB* registra un *archibuso a vento* (arma che compare anche nel *GDLI*, I, s.v. *archibugio* con attestazione da Pietro della Valle, *Viaggio in levante*, 44).

²⁹⁵ *Buona notte, senza peso*: in mancanza di attestazioni precise mi limito ad interpretare 'buona notte (scherzosamente per indicare la conclusione risolutiva della faccenda), senza provare rimorsi o preoccupazioni'.

- FARINA Che dici? Non posso trattenermi , ti dico!
- CONCORDIA M'hai stuzzicata la lanterna, e 'l lucignolo non arde²⁹⁶, vedi.
- FARINA Smorzala e torna a casa: io non ti posso far compagnia, ché ho fretta.
- CONCORDIA E però bisogna riposarsi un poco, per non alterar tanto i polsi: senti il mio come batte confuso!
- FARINA Batta come vuole, bisogna ch'io vada a vedere s'è venuto Sambuco.
- CONCORDIA E se non fosse venuto?
- FARINA Bisognerà ch'io vada a trovarlo.
- CONCORDIA Non sarebbe meglio aspettarlo là giù nella tua camera, et intanto discorrere un poco quel che s'ha da fare? Per dirtela: son tanto gelosa della tua salute, che par che l'aere mi ti tolga.
- FARINA Non mi toglierà l'aere, se potrò.
- CONCORDIA Deh andiam, Farinuccia fina, pasta di Genova²⁹⁷, che io col mio comprensivo, e tu con la tua introduttiva verremo a buona conclusione²⁹⁸.
- FARINA Non c'è tempo, dico! Devon esser più di quattr'hore, et homai bisogna d'esser in ordine²⁹⁹.
- CONCORDIA Che importa che ci andiate armati?
- FARINA Non hai sentito che l'ho discorso con la Signora? Perché altrimenti il Procuratore non ci avrebbe forse acconsentito, per la paura che ha de i rivali.
- CONCORDIA E se per mala sorte v'affrontaste nella corte?

²⁹⁶ *M'hai stuzzicata... arde*: allusione maliziosa.

²⁹⁷ *pasta di Genova*: dal Duecento Genova si era imposta nella penisola come uno dei principali centri di produzione ed esportazione di paste alimentari. La pasta genovese, prodotta con semola, in formati generalmente lunghi e confezionata in matasse, nel Cinquecento è molto apprezzata anche dagli spagnoli ed arriva alle tavole di Parigi, dove si mangiano *potages* di pasta di Genova.

²⁹⁸ *comprensivo... conclusione*: il senso è ovviamente allusivo al rapporto sessuale e, data la mancanza di riferimenti precisi, si può ritenere che il Podiani stesso abbia inventato il licenzioso riecheggiamento.

²⁹⁹ *essere in ordine*: 'debitamente armati', come viene immediatamente precisato da Concordia.

- FARINA Per questo ho mandato Sambuco per quell'arme vecchie, perché se niente n'avvenisse, quei giudici che conoscono il Procuratore per sciocco, se n'abbiano a ridere, e così contento il Procuratore, sodisfò la tua padrona et io gioco sul sicuro, perché sempre arò questa coperta³⁰⁰ d'aver voluto far una burla al Procuratore.
- CONCORDIA Tutti contenti e sodisfatti, eccetto questa poverella, che sul suo frangente, non può aver gratia che tu l'ascolti due parole sole sole!
- FARINA Orsù, hai il lume in mano: torna, ché la padrona non pensi che tu gli sia stata rubbata!
- CONCORDIA E che farò io se per mala sorte m'urtasi³⁰¹ in qualche truppa di sgavezzadonne³⁰²?
- FARINA Non dubitare, che ti darà il passo, e 'l tributo ancora³⁰³!
- CONCORDIA Il passo sì, ma no 'l tributo³⁰⁴! Orsù patientia! Domattina ne rivereremo, eh?
- FARINA Sì, dico, buonanotte.
- CONCORDIA Uh come mi lascia! Che ruina ch'io minaccio: mi par sentir venir dietro non so chi. Uhimè, andrò di qua, ch'è più coperta!

SCENA SESTA

Erminio, Valerio.

- ERMINIO Orsù, dunque ancor vive qualche speranza: non manchiam noi dalla banda nostra.
- VALERIO Sudo tutto da capo a piedi: se vi risolvevate da hoggi in qua, non occorreva tanta fretta.

³⁰⁰ *coperta*: 'scusa'.³⁰¹ *m'urtasi*: 'm'imbattessi'.³⁰² *sgavezzadonne*: insidiatori delle donne.³⁰³ *Passo... ancora*: dovrebbe trattarsi di un'altra allusione con doppio senso osceno.³⁰⁴ *tributo*: in questo caso ha il significato di 'mestruazione' (cfr. *Dizionario del lessico amoro*, op. cit., p. 593).

- ERMINIO Parla piano, che qualche uno non sentisse qui attorno; tanto faremo a tempo, se Olinda sarà diligente a dar la bevanda a Soffronia.
- VALERIO M'ha detto che l'occasione è in pronto, ma è ben stata ventura poter parlarle a quest'hora, e più a darle l'acqua³⁰⁵! Appunto quando io andai per mettere la polizza dove mi diceste, trovai ch'ella aspettava dentro, e tanto agitai e spinsi quell'uscio, che bastò per metter dentro l'ampolla e darle la lettera.
- ERMINIO Lesse ella la lettera?
- VALERIO Signor sì, perché dentro avea un lumicino, e poi mi disse che subito che Soffronia sarà addormentata, pigliarà la chiave di quella stanza che riesce qui nella strada, e ci starà aspettando alla fenestra, per sapere la risoluzione che piglieremo, senza aver da entrare, e uscir tante volte di palazzo, e credo che non indugierà molto a venire, perché a quest'hora deve aver data l'acqua a Soffronia, e secondo che 'l semplicista³⁰⁶ m'ha detto in un'hora e meza fa l'operatione di far dormire, e quattr'hore sicure tien il sonno: intanto potrem fare quel che volemo, senza che Soffronia si risenta.
- ERMINIO Le cose sin qui stanno bene; io ho voluto far questo per abbondare in cautela, perché ho presentito che 'l Signor Manfredo mi cerca per ordine di Sua Eccellenza e dubito di qualche rigorosa commissione contra di me: non vorrei poi non aver tempo di poter andar via.
- VALERIO La cosa è pericolosa, perché se il Signor Prencipe vi comandò che mandaste Olinda da lui, e non l'avete obedito, bisogna che ne stia in collera.
- ERMINIO Quando m'incontrarò nel Signor Manfredo, saprò quel c'ho da fare.

³⁰⁵ *l'acqua*: la pozione soporifera destinata a Soffronia.

³⁰⁶ *simplicista*: farmacista (letteralmente 'raccoglitore di erbe medicinali, i *semplici*, e conoscitore delle loro virtù terapeutiche).

- VALERIO A quest'ora egli deve esser in letto.
 ERMINIO Più presto deve aspettare per parlarmi, perché non suole andare a letto se non passata meza notte. Andiamo di qua, su, che io entrerò per la porta grande, e tu andrai dove t'ho detto che m'aspetti.
- VALERIO E forse che non bisogneranno tante provisioni³⁰⁷?

SCENA SETTIMA

Pancratio, Sambuco, Farina.

- PANCRATIO M'hai inteso, Sambuco? Stirati, storciti, e grattati adesso quanto tu puoi, e sai, ma finiscila, perché quando siam per strada non vo' pur che tu respiri!
- SAMBUCO Per un bisogno posso respirar di sotto, e star chètto di sopra?
 FARINA Piano un poco! Oh, voi avete la gran fretta: vi par mill'anni³⁰⁸ d'essere alle strette con la Signora, eh?
- PANCRATIO Dubito ch'ella s'addormenti, perché la stella Diana è vicina alla coda d'Appollo³⁰⁹ un palmo, e son poc'hore di notte verso l'alba.
- FARINA Non vi bastano due hore di star con lei?
 SAMBUCO E se noi che farem la sentinella di fuori con l'arme, scovassimo il barigello?
- PANCRATIO Non t'ho detto io mille volte la patente³¹⁰ che m'ha fatta a bocca³¹¹ il Prencipe?
- SAMBUCO Sì sì, me ne ricordo: che possiate portar sì di giorno come di notte ogni sorte di grancia³¹², offensiva e diffensiva.

³⁰⁷ *provisioni*: decisioni oppure rimedi, precauzioni.³⁰⁸ *vi par mill'anni*: 'non vedete l'ora' (cfr. ad esempio Pulci, *Morgante*, II, 11, v. 5: «Parmi mill'anni or d'essere al berzaglio»; IX, 57, v. 7: «Parmi mill'anni riveder il conte»...).³⁰⁹ *la stella Diana... Appollo*: la prima è Venere, la stella mattutina situata ad oriente, e *tópos* della poesia amorosa (cfr. Guinizzelli, *V'edut'ho la lucente stella Diana*, vv. 1-2). Per *coda d'Appollo* si riferisce probabilmente ai primi albori, ai primi raggi del Sole.³¹⁰ *patente*: permesso.³¹¹ *a bocca*: verbalmente.

- FARINA Taci un poco Sambuco! Orsù, avete inteso: ha bisognato imitar nel vestire un cortigiano, perché se qualcuno vi vedesse, si creda che siate huomo di corte.
- PANCRATIO Dubito che mi conosceranno alla presenza³¹³, perché ad ogni passo par che mi scappi un *coram vobis*³¹⁴.
- FARINA Sequestrateli³¹⁵, ché non escano fuor de i confini, e la presenza cacciatela sotto il corsaletto³¹⁶, e nessuno dirà mai fra l'armi e 'l vestire che voi siate Misier Pancratio.
- SAMBUCO Se ci pensavamo, ne potevamo rader le barbe per questa notte!
- FARINA Sopra 'l tutto avvertite, quando parlate alla fenestra a la Signora di non chiamarla mai per Almira, né voi per Misier Pancratio; in camera poi trattate come volete.
- PANCRATIO T'ho inteso: sète restati d'accordo ch'io chiami lei per Olanda, et io mi nomini per Erminio, non me lo dir più!
- FARINA Insomma, troverete ch'ella vi aspetterà dentro alla fenestra, e se non sarà impedita, vi farà motto ch'entriate, ma se sarà impedita, non vi potrà rispondere, ma sentirà tutto quello che direte.
- PANCRATIO Mi sentirà fare a quella fenestra una oratione supplicativa³¹⁷ da stupire. Orsù, siamo vicini. Sambuco, camina piano!
- SAMBUCO Non ci vedo lume: ho paura di non vi cadere adosso.
- PANCRATIO Bada bene dove fermi i piedi.
- SAMBUCO Mi par di sentire un gran romore a me!

³¹² *grancia*: sta per *granchio*, che letteralmente è lo strumento di ferro ricurvo e dentato, conficcato nel bastone del falegname, che se ne serve per tener fermi gli oggetti da piallare. Qui sta per 'arnese militare'.

³¹³ *presenza*: aspetto fisico, atteggiamento.

³¹⁴ *coram vobis*: il sintagma, tratto dal latino evangelico (*Lc*, 23 b 14) può assumere svariati significati; qui la locuzione serve a ricordare che Pancratio non solo è una persona che mastica il latino, ma soprattutto che è pieno di boria e che ostenta, proprio grazie ad esso, importanza ed autorevolezza (cfr. *GDLI*, III s.v. *coramvobis*, *Dieci tavole*, 262: «Che bel *coram vobis!*»; Mario Podiani, *I Megliacci*, op. cit., p. 43, r. 10: «Et vassene sul *coram vobis*»).

³¹⁵ *Sequestrateli*: riferito ai *coram vobis*, ovvero alle parole in latino, che smaschererebbero facilmente il procuratore.

³¹⁶ *corsaletto*: corazza che protegge il torace.

³¹⁷ *oratione supplicativa*: una perorazione, un'arringa giudiziaria.

- PANCRATIO Oimè!
- FARINA Dove?
- SAMBUCO Verso casa vostra.
- PANCRATIO Senti un poco, Farina.
- FARINA Non sento niente io!
- SAMBUCO Fan questione³¹⁸: non sentite che s'amazzano?
- PANCRATIO Di gratia, cacciamoci in qualche luogo!
- FARINA Ah ah ah! Una battaglia amorosa di cani!
- SAMBUCO E se poi, in quella rabbia, venissero alla volta nostra?
- PANCRATIO Chi è dotto non è sciocco. Di gratia, abbiate l'orecchie, e le bocche per tutto.
- FARINA Non passiam più innanzi: Sambuco, fermati qui, e guarda in capo a quella strada, e se qualcuno comparisce, fa' motto.
- SAMBUCO Era meglio aver portato quattro torce da vento³¹⁹.
- FARINA E voi accostatevi sotto la fenestra, e prima salutatela, e poi ditele il fatto vostro.
- PANCRATIO Per dirtela, mi sono scordato d'ogni cosa. Era meglio averlo messo *in scriptis*³²⁰: dirò qualche cosa che non avrà garbo!
- FARINA Dite, via, a l'improvviso, e chiamatela per Olinda!
- SAMBUCO Mi par di sentir quei cani: se mi vengono a musare³²¹ son spedito! Conosceran che si fa l'amore, e non aran discrezione che non si tocca la lor cagna... sederò sul cantone: mi pisceranno adosso e basterà.
- PANCRATIO Olinda, Signora, cuor mio! Io... il mio servitore, et io, figliuoli di un semplice montone, lasciato l'ovile, e nostro padre (che il misero va belando disperato), venimo per vestirne della fina e bella lana vostra, morbidityssima capra nostra!
- FARINA Oibò! Non fa a proposito: ditele che sète Erminio!

³¹⁸ *Fan questione*: discutono, litigano.

³¹⁹ *torce da vento*: impregnate di sostanze che producono una fiamma resistente al vento.

³²⁰ *in scriptis*: per iscritto.

³²¹ *musare*: alzare il muso per guardare o percepire un odore.

PANCRATIO Son Erminio! Erminio che *peto copiam* di quella faccia che *coram iudice* compete con la luna *iure naturali*³²². Faccia gioconda, pigliate quei sospiri che m'escono dalle secrete, e basse parti di questa vita! Pigliateli, anima mia, e nascondeteli in seno e acciocché nessuno ve li tocca, cavate al mondo un braccio secolare³²³.

FARINA Seguite, che vi sente!

PANCRATIO Non ha tante stelle il mare, né pesci il Cielo, quant'io piango e sospiro per voi: pianto crudele, che una notte pioverai tanto, ch'innonderai il mio studio, affogherai me, gli scritti, la toga, gl'occhiali, e 'l lume! Apritemi la porta, ch'io entri in camera, che ne vedrete la metamorfosi c'ha fatto Cupido: la sapientia è armata di petto a botta³²⁴, la dottrina di morione³²⁵, la procura di spadone, e un gambaruolo³²⁶ per protesto³²⁷.

SAMBUCO (Scongiora l'armi, che gli vadano ad aprire la porta: dev'esser di ferro.)

FARINA Non vi dovevate mai dichiarare per armato: se siete stato sentito, siamo in un fatto d'arme! Oh che errore!

PANCRATIO Me lo dovevate dir prima! Ècci pericolo?

FARINA Così non ci fosse! Sentite calpestio?

³²² *peto copiam... iure naturali*: 'chiedo la possibilità di vedere quel viso che in giudizio contende con la luna per diritto naturale'.

³²³ *acciocché... secolare*: l'espressione, piuttosto complessa, potrebbe semplicemente significare 'affinché nessuno ve li tocchi prendetevi una difesa, una guardia' (per *braccio secolare* come 'forza materiale degli eserciti' cfr. Rezasco, p. 118). Potrebbe però anche essere un *calembuor*, una freddura: 'affinché nessuno ve li tocchi (in seno), tagliate al mondo un braccio secolare', cioè Almira deve tagliare ogni mano e braccio che si avvicini al suo petto per rubarle i sospiri; solo che per Pancratio il *braccio* diviene automaticamente *secolare*, per deformazione professionale.

³²⁴ *petto a botta*: elemento metallico che protegge il petto, a prova di botta (ovvero di colpi d'arma bianca, di stoccate).

³²⁵ *morione*: elmo leggero con cresta alta e tesa che termina con due alte punte sul davanti e sul dietro, usato specialmente dagli archibugieri nel XVI e XVII secolo (e oggi visibile, in certe occasioni, sulle Guardie Svizzere del Vaticano).

³²⁶ *un gambaruolo*: parte dell'armatura a difesa della gamba.

³²⁷ *protesto*: letteralmente sarebbe la minaccia di muovere guerra, ma in questo caso può valere come generico documento giuridico.

- PANCRATIO Saran forse le pianelle³²⁸ de la Signora che vien a chiamarmi.
- FARINA Altro che pianelle, sento romor d'arme, io!
- PANCRATIO Oimè, che vogliam fare?
- FARINA Dar a gambe (se sarem a tempo)! Che v'ho detto io? Ecco gente a basso con archibugi alla volta nostra. Siam morti! Via, via, con destrezza se si può! Presto presto, Sambuco, fuga storta, fuga a biscia³²⁹, che non appostino di mira³³⁰, a salti, a lanci... Scampa, salva!
- SAMBUCO Oimè che son caduto, e m'amazzeranno in terra, e morirò senza lume! Oimè, un pagliericcio, e un tizzone almanco!
- FARINA Piano, non dubitare, via via!
(Ah Ah! Crepo se non rido! Che urtone, che cascate c'han fatto! Il Procuratore ha lasciato lo spadone, e 'l morione, Sambuco l'archibugio, e lo scudo... lasciameli raccòrre, so che devono correre. La cosa sarà passata bene, se quei di dentro saranno stati all'erta per guatar Erminio. Col Procuratore poi, in qualche modo la coprirò. Lasciami partir di qui: rientrerò in casa a repor quest'arme.)

SCENA OTTAVA

Erminio.

Non so che di romore m'è paruto sentir vicino, ma qui non è nessuno ch'io veda, se forse questo mio star sospeso non mi manda il cervello in poste³³¹! Io non trovo Manfredo, e la porta grande del palazzo è serrata, né si sente o vede alcuno, perché ogn'un dorme, e se bene potrei entrar da questa banda, e andar a battere alle stanze di Manfredo, il voler parlargli a quest'hora par ch'abbia dell'affettato³³², e che da me stesso mi scopra per

³²⁸ *pianelle*: calzature da casa a suola piatta e flessibile.

³²⁹ *fuga... biscia*: 'scappiamo a zigzag, serpeggiando'.

³³⁰ *appostino di mira*: 'non ci prendano di mira (con i loro archibugi)'.

³³¹ *non mi manda il cervello in poste*: 'non mi fa impazzire' (cfr. *GDLI*, XIII s.v. *posta* in cui si attestano, oltre al passo in oggetto, esempi dall'Aretino e dal Doni).

³³² *affettato*: studiato, ricercato.

interessato, et aspettare fino a domattina è troppo lungo tempo, e forse mi potrebbe avvenir cosa, che non potrei aiutarvi. Che farò? Il tempo passa, l'indugio nuoce, et io sempre più resto confuso, e smarrito. Oh Olinda mia, e pur per te ogni passione m'è cara, ma finalmente che sarà di noi? Tanta fede, tanto amore, avrà premio o castigo? Ma perché castigo? Meritano esser puniti gl'ingrati, i finti, i disleali, ma non I FIDI AMANTI³³³, esempio di costanza, e di fermezza!

SCENA NONA

Manfredo con servitor che tace, Erminio.

MANFREDO Fermati qui su la porta: se tu dici c'hai sentito nominare Erminio, non può essere altri che egli. Ecco che, chi si sia, non è ancor partito: hora me ne chiarirò.

ERMINIO (Mi pare aver sentito la voce di Manfredo... oh sarà questo, oh buono!) Signor Manfredo!

MANFREDO Chi è qua?

ERMINIO Son io. E voi, dove andate a quest' hora?

MANFREDO E voi che fate qui attorno a queste mura? Deh poverino, come amico che vi sono, ho da dolermi della vostra cattiva sorte...

ERMINIO (Oimè, male nuove!)

MANFREDO ... ché con tanto ardimento, senza guardare al dishonore del Prencipe, vi mettete a quest' hora a parlar con Olinda alla fenestra, et a pregarla, che v'apra la porta. Se voi...

ERMINIO Piano un poco: io non v'intendo! Chi ha parlato con Olinda alla fenestra?

MANFREDO Voi medesimo in persona.

ERMINIO Dove? Quando?

MANFREDO Qui, adesso.

ERMINIO Io ho parlato adesso con Olinda? Io l'ho pregata che m'apra la porta?

³³³ Così nella stampa.

MANFREDO Eh, Signor Erminio, lo star con esso me su la negativa³³⁴, poco vi può giovare! Sète stato sentito adesso qui in strada parlar con Olinda su la fenestra. Domattina Sua Eccellenza ha saputo ogni cosa.

ERMINIO Ah, Signor Manfredo, che modi, che inventioni son queste? Non occorre trattar così meco: venite, venite alla libera, e scopritevi apertamente, senza trovare altre girande³³⁵! Son ben io il vostro disegno, e la vostra mira³³⁶, ma forse andarà vano il colpo.

MANFREDO Più presto il vostro, Signor mio! Orsù, come a me rincresce ogni vostro travaglio, così compatite voi la disgratia vostra. Quel c'ho detto io è l'istessa verità. Buona notte.

ERMINIO O patientia, tiemmi al segno! “È l'istessa verità”, dice! Ah Prencipe! Chi non sa che per togliermi Olinda, questa è la tua propria inventione, nata da pensiero il più malvagio, il più iniquo che viva in animo barbaro, in còre spietato? Ah, ma tu vorresti pagarti de l'obbligo c'ho teco con troppo caro, e raro prezzo! Non lo posso patire: hora sì che son risoluto!

SCENA DECIMA

Lelio, Gasparo, Olinda.

LELIO Dove è la scala?

GASPARO Eccola qui sotto.

LELIO Hai accommodato bene il filetto³³⁷?

GASPARO Signor sì, non avete se non a gittarlo dove la volete attaccare.

³³⁴ *star... su la negativa*: negare ogni cosa con decisione.

³³⁵ *girande*: mistificazioni, raggiri.

³³⁶ *la vostra mira*: ‘il vostro bersaglio’.

³³⁷ *filetto*: era la funicella che si legava all'estremità della fune principale per tenerla ben tesa (cfr. *Crusca*, s.v. *ragna*).

- LELIO Se t'ho da dir il vero, il corpo è qui, e la mente in mille parti: se io avessi a trattar qual si voglia altra impresa, non mi farebbe così gran mutatione³³⁸.
- GASPARO Ve lo credo! Ma ancor avete tempo a pentirvi.
- LELIO Orsù, qui nessun si vede né sente. Risoluzione e cuore! Da' qua la scala.
- GASPARO Pigliate, ma dove l'attaccarete?
- LELIO A quel ferro vicino a la fenestra, se ben lo vedo, quando poi sarò dentro, potrò forse andar per tutto. Tu fermati là a quella banda, e se qualcuno comparisce, fa cenno col fischio.
- GASPARO Gittate questo sassolino attaccato al filetto, e sopra 'l tutto fermate ben la scala.
- LELIO Non vedo ben il ferro: gitto il sasso, ma non arrivo.
- OLINDA Zi, zi, eccomi, appunto adesso son qui. Che abbiamo a fare?
- LELIO Oh, Signora Olinda!
- OLINDA Piano, di gratia, che ho paura che queste mura non ci scoprano!
- LELIO Oh infelice! Non dubitate, cuor mio, che ogni cosa passerà secretissimamente.
- GASPARO Oh questa sì, che sarà l'altra³³⁹.
- OLINDA Io son in ordine, et ho la chiave da poter uscire: vengo a basso?
- LELIO Venite, ma non vorrei che incorressimo in qualche errore.
- OLINDA Non è pericolo, ché Soffronia dorme profondamente. Eccomi a voi.
- LELIO Ascoltate: almeno per più sicurezza contentatevi (vita mia) prima che veniate meco, che sia stabilita la fede fra noi, io d'esser sempre vostro, e voi, sì appunto. (Ella non vuol sentir altro!).
- GASPARO Gran caso sarà questo, io stupisco, io rinasco!
- LELIO Gasparo dove sei? Io non ti vedo.

³³⁸ *non mi farebbe... mutatione*: 'non mi causerebbe una tale ansia, un simile sconvolgimento nel cuore'.

³³⁹ *sarà l'altra*: 'sarà bella' (cfr. pp. 195, 215, 259).

- GASPARO Son qui, et ho sentito ogni cosa, ma avvertite³⁴⁰ che sia stata Olinda.
- LELIO Come? Non conosco io Olinda fra mille donne? Oh felice risoluzione! Ma che faremo? La vogliam menar via, o no?
- GASPARO Chiaritevi s'ella è essa: mi par impossibile una cosa tale, dubito di qualche contramina³⁴¹.
- LELIO Non occorre dubitare, perch'altri che tu, et io non è stato consapevole.
- GASPARO Et ella, come lo sa?
- LELIO Che so io? Piano che la sento, eccola a noi.
- GASPARO Oh, come è volata!
- OLINDA Dove sète? Non avete Valerio con voi?
- LELIO Signora sì, Gasparo, mio servitore fedelissimo.
- OLINDA Che è Gasparo? Chi sète voi?
- LELIO Io, Signora!
- OLINDA Erminio, oimè, Erminio!
- GASPARO Che diss'io?
- LELIO Io son Lelio, Signora, e non men di Erminio servo visceratissimo di Vostra Signoria.
- OLINDA Tirati indietro! Ah Erminio, da te son tradita! Misera la vita mia, Erminio crudele!
- LELIO Signora Olinda! Gasparo, aiutami, che vien meno!
- GASPARO Oimè, che sarà?
- LELIO Che accidente, che caso sarà questo? Gasparo, costei si mòre!
- GASPARO Ah, che sarò stato presago di qualche gran male!
- LELIO Oh infelice me, che vedo? Che provo? Ah fortuna, che scherzo orribile m'appresenti!

³⁴⁰ *avvertite*: 'assicuratevi'.

³⁴¹ *contramina*: idea o progetto che si contrappone a quello d'altri per impedirne la realizzazione (sul precoce passaggio della voce, in origine militare, all'uso figurato, cfr. *GDLI*, III, s.v. *contromina* con esempi dal Caro, Bandello...).

- GASPARO Oh quanto era meglio d'appigliarsi al mio consiglio! Oimè, mi par sentire venir non so chi a questa volta: Dio voglia che non sia la corte. Se questo è, siamo spediti!
- LELIO Olinda? Portianla via!
- GASPARO Oh questo no, andianne con Dio!
- LELIO Oimè, vogliam dunque lasciarla così, e non l'aiutare?
- GASPARO E che aiuto le volete dare s'ella è spedita³⁴²?
- LELIO È vero ma..
- GASPARO Ma a vostra posta³⁴³, eccoli che ci sono addosso. Trattar in dishonore del Prencipe, eh? Presto, ritiriamoci in casa de la Signora Almira!
- LELIO Presto, sollecita i passi. Oh!
- GASPARO Il tutto ho previsto.

SCENA UNDICESIMA

Erminio, Valerio, Olinda.

- ERMINIO E per quella strada andremo in poste³⁴⁴ alla volta di Napoli, e poi a Roma.
- VALERIO Ma come uscirem hora di Salerno, se le porte saran serrate?
- ERMINIO Lascia la cura a me col portinano; quel che più importa è che i cavalli sieno hora in ordine.
- VALERIO Avete sentito se ho messo fretta al vetturino, ma vogliam partir così, senza far altra provisione di dinari, e di panni?
- ERMINIO Dinari non mancheranno, de i panni per hora farem con questi.
- VALERIO Come vi pare. Orsù, io farò motto ad Olinda, che ci deve aspettare. Ma chi è qui disteso in terra?
- ERMINIO Qualc'uno che dorme, forse; non gli dar fastidio, che non c'impedisser!

³⁴² *spedita*: spacciata (lett. 'prossima alla morte').

³⁴³ *a vostra posta*: 'per colpa vostra'.

³⁴⁴ *in poste*: in fretta, speditamente.

- VALERIO È una donna questa!
- ERMINIO Come una donna?
- VALERIO Vedete un poco... Dio m'aiuti!
- ERMINIO È una donna, certo... oimè! Oh, che è Olinda!
- VALERIO Piano, animo, Signore! Oh, quel ch'io vedo!
- ERMINIO Olinda! Olinda, anima mia!
- VALERIO Oh doloroso caso sarà questo!
- ERMINIO Luce de gli occhi miei, come ti trovo? Che spettacolo fiero m'appresenti? Sventurato, ché io solo sarò stato cagione di sì gran male!
- VALERIO Oh sventura mia!
- ERMINIO Io solo, per volerti levare dell'altrui rapaci mani, a quest'estremo t'ho ridotta. Io dunque t'ho così trattato, dolcissim'anima mia? Che per soccorrerti arei fatto scudo di questa vita a tutti i colpi d'ogni tua sinistra fortuna, avrei a tutte l'hore sparso da tutte queste vene il mio sangue, dove bolliva di ardentissimo desiderio d'eseguire l'honestissime voglie tue. Ma ecco, sfortunata, come l'hai adempite, ecco come hai ottenuto il desiderio tuo, il tuo contento! Su su partiamo, Olinda, partiamo! Non no: restiamo, Olinda, restiamo!
- VALERIO Non morirà, no: i polsi battono gagliardamente!
- ERMINIO Spirito del cuor mio, questo, questo ristoro t'è dato a tanto amore, a tanto ardore? Questo premio riceve sì candida e rara fede? Mano crudele, mano infame (se mano t'ha offesa), come avesti ardimento d'incrudelire contra l'amore, contra la fede istessa? E voi, occhi miei più infelici, che ferì quella mano, e quel cuore, perché mirando caso sì funesto, non date il passo a un largo fiume di lagrime, che dia tributo alla pena, al dolore? Io, che non so con che altro dar segno della mia sì gran perdita, morirò qui teco, e poi che in vita non avrò potuto esser tuo, ti seguirò in morte, anima cara!
- VALERIO Non gridate, ché non accresciam male sopra male!

- ERMINIO Vo' gridar tanto fin che fo palese alla corte, al Prencipe istesso, a tutto il mondo, l'error grande c'ho fatto, il misfatto crudele c'ho commesso, che merita crudel pena. Ahi, discorso mal inteso! Ahi, risoluzione troppo pessima! Ahi fortuna adirata! Ecco a che termine l'una avete già ridotta, e l'altro sète per ridurre hor hora.
- VALERIO Di gratia, non levate il pianto! Non vedete che torna in sé?
- ERMINIO Chi t'ha offeso? Chi t'ha offeso? Parla, rispondi! Io non veggio già sangue, né percossa alcuna: che può esser stato questo, Valerio?
- VALERIO Qualche svenimento per la grand'allegrezza d'aver a trovarsi con voi, ma non è niente.
- ERMINIO Ma perché qui in strada? Oimè, io non so immaginarlo.
- VALERIO Drizzamola in piedi, e pigliam partito³⁴⁵.
- ERMINIO Pur ch'ella possa reggersi. Prendila per l'altro braccio, e sostienla da l'altro lato.
- VALERIO Così, pian piano. Oh, non v'ho detto io che sarà stato un accidente? Eccola libera. Come suda!
- ERMINIO Olinda, voltatevi a me, ben mio: non mi conoscete?
- VALERIO Siam qui noi, non dubitate allegramente.
- OLINDA Erminio? Oimè, dove son'io?
- ERMINIO In luogo sicuro, in libertà. Non vogliam partire?
- OLINDA E come sète qui capitati? Dianzi io non vi vidi!
- ERMINIO Non vi ricordate che dovevamo venir per voi? Ma che accidente è stato il vostro? Come sète qui fuora? Che vi è occorso di nuovo? Io non lo so.
- VALERIO Non è tempo adesso da far ragionamenti. Partiamoci di qui, se potete, Olinda.
- OLINDA Posso, andiamo.
- ERMINIO Voi sète molto svenuta: non è possibile per un poco poter mettersi in viaggio.
- VALERIO Cattivo principio.

³⁴⁵ *pigliam partito*: 'prendiamo una decisione'.

- ERMINIO Hora che siamo in ballo, seguir bisogna. Andiamo per hora in casa di mastro Giulio orefice, dove ne tratteremo³⁴⁶ secretamente per tutto domani, poi³⁴⁷ l'oscurar del giorno monteremo a cavallo, e voi intanto riavrete le vostre forze.
- VALERIO Di altri che di mastro Giulio, che vi è sì caro amico, non sarebbe da fidarsi in sì gran pericolo.

IL FINE DEL QUARTO ATTO.

³⁴⁶ *ne tratteremo*: 'ci tratterremo'.

³⁴⁷ *poi*: dopo.

ATTO QUINTO

SCENA PRIMA

Almira, Concordia, Manfredo.

ALMIRA Trovisi chi vuole, qui siam poco lontane da casa: voglio chiarirmi un tratto, s'egli è vero quel che Lelio e Gasparo m'han detto.

CONCORDIA Sète troppo arrischiata: andar per la città a lume di luna eh? Uh, vedete l'ombre de i camini, se non paiono huomini!

ALMIRA Qui non si vede Olinda né morta né viva. Vedrai, Concordia, che io sarò stata indovina: costei avrà data la posta³⁴⁸ ad Erminio, e si sarà ingannata in Lelio, et avrà finto d'esser morta, fin tanto che Lelio si sarà partito, e poi subito sarà andata a trovare Erminio.

CONCORDIA Lasciateli fare. Non vedete che par ch'abbiate sotto la miniera de l'argento vivo³⁴⁹?

ALMIRA Taci, che vedo non so chi uscir del cortile! Ritiriamoci da banda.

CONCORDIA Bel risvegliar di can che dorme!

MANFREDO Ah scelerata, pessima Olinda! Questa è la bontà, questo è lo stare ritirata, questo è l'esser indisposta? Ah, malvagia femina, che tutto hai fatto per poter meglio celar il mal pensiero ch'avevi di fuggirtene via, ma troppo mal consigliata fosti, et in mal punto ti sarai partita!

ALMIRA Che sarà?

CONCORDIA Sentite, che non parla di Erminio?

MANFREDO Perfido Erminio...

ALMIRA Oimè!

CONCORDIA Tenete fermo.

³⁴⁸ *posta*: appuntamento convenuto tra due innamorati.

³⁴⁹ *argento vivo*: denominazione popolare del mercurio, simbolo di eccessiva vivacità ed irrequietezza.

MANFREDO ...troppo ardire è stato il tuo, ché solo per satiar la tua voglia dishonesta, ingorda, hai offeso il Prencipe sul vivo! Ma te stesso avrai offeso, meschino! Perché sopra chi lo fa torna l'inganno. Questa è pur tua lettera, scritta di tua mano ad Olinda: qui pur gl'insegni, accioché Soffronia non se n'avveda, come la debba far dormire, se ben hora è svegliata, et apparecchiata per andare da Sua Eccellenza e raggualiarla di questo caso, e di non so che altra intelligentia ch'era prima fra di loro.

ALMIRA Fatta è, o Erminio assassino!

CONCORDIA Oh, impacciatevi con cortigiani, che tante volte ve n'ho avvertito!

MANFREDO Manigoldo Valerio, ancor tu d'accordo, eh? Hor hora, se bene non è giorno, andrò anch'io a dirlo al Prencipe.

ALMIRA Perdonatemi, Signore, se son presontuosa: so che voi sète il mastro di casa del Signor Prencipe.

MANFREDO Sono, perché?

ALMIRA Vi dirò: ho saputo hor hora da un gentilhuomo mio amico, che passand'egli due hore sono per questa piazza per suoi negocî, uscì di palazzo quella giovine Genovese, la quale si pensò che costui fosse Erminio che l'aspettasse per fuggirsene insieme, ma visto che non era esso, o che dal dolore cascasse tramortita, o pur fingesse, io non so. Basta, ché Erminio, povera me, ha in mano del mio un vezzo³⁵⁰ di perle, e dubito che si sarà partito, e rubbatomelo, e però son venuta per intendere s'è vero, accoché vogliate per gran carità dirlo al Signor Prencipe, e farlo giugnere, se sarà partito di Salerno.

MANFREDO Madonna, la partita di Erminio sarà certa, perché io ho trovata questa poliza, scritta da lui, e mandata per Valerio a quella giovine, che in qualche modo o a lei, o a lui debbe esser cascata, e per mezzo di questa ho scoperto che già se ne sono fuggiti insieme.

³⁵⁰ *vezzo*: collana o braccialetto.

- ALMIRA Col mio vezzo! Ah, ladro!
- MANFREDO Circa a questo, io non so che dirmi. Ma il gentilhuomo che voi dite, che s'è incontrato al fatto, sarà necessario che lo dica.
- ALMIRA Sono stata indovina io, Concordia?
- CONCORDIA Sempre il papagallo vi canta nell'orto³⁵¹.
- ALMIRA Oimè che il Prencipe non lo farà seguitare altramente, et egli intanto sarà venuto alla sua, traditore!
- CONCORDIA Signora, abbiate patientia! È perduto il modello de la concupiscentia! Oh se questo ch'esce di casa fosse Farina! Se vedo bene, è esso.

SCENA SECONDA

Farina, Almira, Concordia.

- FARINA Il Procuratore non torna: Dio voglia che da dovero non gli sia occorsa qualche disgratia. Oh sète voi Signora! Non avete potuto aspettarmi a casa, eh?
- ALMIRA Oh Farina, che disgratia è la mia!
- FARINA Ché? La cosa è passata benissimo, il Procuratore vi ha servito d'amico, ma credo che ancora corra, per una paura che egli ha avuta.
- ALMIRA Questo non mi giova più; ci sono malissime nuove: quel perfido, scelerato, traditor di Erminio...
- FARINA Su, ditelo: che ha fatto?
- ALMIRA S'è andato con Dio³⁵² con quella sua Olinda.
- CONCORDIA Il resto pensalo tu.
- FARINA (Può far mia sorte³⁵³). E quando?

³⁵¹ *Sempre... orto*: probabilmente nel senso di 'sapete sempre tutto' o 'c'è qualcuno che vi dice sempre tutto', anche se mancano riferimenti precisi.

³⁵² *S'è andato con Dio*: 'è andato in pace'.

³⁵³ *far mia sorte*: 'può fare al caso mio, la mia fortuna'.

- ALMIRA Ha poco più di due hore³⁵⁴, et adesso ho lasciato il Mastro di casa, che credo che lo vada a dire a Sua Eccellenza. Che ne credi tu, Farina, che ci sia più rimedio per me?
- FARINA Che 'l Signor Prencipe gli faccia giugnere tenetelo per certo, perché l'affronto l'hanno fatto a lui, ma mi dà ben fastidio che 'l Procuratore non torni: dubito ch'egli vada dicendo il seguito di questa notte, e perciò si creda che noi abbiam dato aiuto a costoro con tal inventione. Se ciò fosse, guai a noi!
- ALMIRA La partita di Erminio, Farina?
- FARINA La trama di questa notte, Signora! Se 'l procuratore ci scopre, siam cacciati tutti in prigione. Io, quanto a me, netto il paese³⁵⁵ io!
- CONCORDIA E noi altre poi? Orsù, che me la sono imaginata! Deh buona, e santa intentione, scampami dalle mani che stringono, che appendo la scatolone da i lisci al tempio de la purità³⁵⁶!
- ALMIRA Che possiam fare? Dove può esser hora il Procuratore?
- FARINA Che ne so io? Tornate a casa, e farò in tutti i modi ch'egli venga a parlarvi. Voi doletevi di non aver potuto questa notte chiamarlo dentro in camera, e prometteteli per un'altra volta, e poi pregatelo che non faccia parola di quel ch'è passato fra voi, ché so che v'obedirà, se faremo a tempo.
- ALMIRA E come si fiderà più di noi?
- CONCORDIA Oimè, Farina, ecco il furiero³⁵⁷ de la paura!
- FARINA Per mia fe', ch'è il Procuratore! Fingiamo di non vederlo.

³⁵⁴ *Ha... hore*: 'è da poco più di due ore'. Per la costruzione impersonale con *avere*, tipica dell'umbro cfr. Mario Podiani, *I Megliacci*, Prologo: «ha quasi un mese», in F. Ugolini, *Il perugino Mario Podiani*, op. cit., II, p. 15 e relativa nota, III, p. 25.

³⁵⁵ *netto il paese*: 'abbandono la città in fretta'.

³⁵⁶ *Concordia*, in altre parole, fa voto di abbandonare il mestiere di cortigiana, pur di uscirne indenne.

³⁵⁷ *furiero*: messaggero (letteralmente 'cavaliere foraggiere' dal fr. ant. *fourrier*, il soldato che precedeva l'esercito cercando foraggio ed annunciando in tal modo alla popolazione il temuto passaggio delle truppe).

SCENA TERZA

Pancratio, Farina, Almira, Concordia.

PANCRATIO Oh *Imperatoriam Maiestatem*³⁵⁸, se questa volta te salvo, mai più donne non mi t'usurpano!

FARINA Signora, vi sète messa a gran rischio a venir in persona a quest'hora per trovare il Signor Procuratore!

PANCRATIO Donne con Farina... Almira non può essere, perché so dove ell'è intrata.

ALMIRA Ditemi, di gratia, se sua Signoria Eccellentissima è in casa, perché smanio se non le mostro il dolore ch'io sento di non gli aver potuto questa notte aprir la porta, sfortunata Almira!

PANCRATIO Un miracol vivo: costei per martello³⁵⁹ è saltata dalle fenestre e non s'è fatta male!

CONCORDIA Sua astinenza deve studiare.

FARINA Signora Almira, quietatevi, ché sua Signoria saprà che non è stato per colpa vostra. Adesso non è in casa, e credo che a quest'hora sarà cavalcata alla volta di Napoli, perché ha lettere dal Principe dell'Oca, che 'l marchese del Bufalo è prigione della vicaria³⁶⁰, e che volendolo difendere, subito vista la presente, monti a cavallo.

PANCRATIO Oh servitor raro, sia benedett'io, che te tengo!

ALMIRA Se quest'è, son impacciata. Che faremo, Concordia?

CONCORDIA Che so io? Troviam uno, che in questo bisogno ce cavalchi fino a Napoli, a scusarvi con sua reverentia.

PANCRATIO Figlia, che voglio passarti la supplica gratis³⁶¹! In somma, m'ha detto il vero Farina!

³⁵⁸ *Imperatoriam Maiestatem*: Maestà Imperiale.

³⁵⁹ *per martello*: per la preoccupazione, per l'ansia.

³⁶⁰ *vicaria*: nel Regno di Napoli, era il tribunale cui spettava la giurisdizione in ambito civile e penale, e l'edificio sede del tribunale e delle carceri.

³⁶¹ Pancratio resta fedele alla sua natura di leguleio ed avaro.

- ALMIRA Poi che la disgratia mia vuol ch'io perda ogni speranza di mai più forse potermelo godere, almeno fateli fede voi, quanto per cagion sua io resti malcontenta. Mi parto, a Dio.
- PANCRATIO Oimè, che costei non s'impiccasse!
- FARINA Piano, Signora, che 'l soccorso è vicino: ecco Sua Signoria!
- PANCRATIO *Comparvit coram vobis, o sexu mi iocundissime, prafatus ille dominus...*³⁶² scostati Farina, non vedi che mi calpesti l'ombra, e guasti Paolo de Castro³⁶³ in giubbone?
- ALMIRA Ben venga il mio Signore, ben venga l'Idolo mio! Oh virtù di bella, e potente imagine, come al suo primo apparire ha discacciato dal cuor mio ogni tristezza, et ogn' affanno convertito in dolcissimo riposo!
- CONCORDIA Vedete vago fiore di Narciso. Uh, che 'l ciel vi tiri al fonte, e al fondo³⁶⁴!
- FARINA Gran ventura certo, poiché se Vostra Signoria non compariva, la Signora veniva meno. Ma del Marchese che nuova c'è?
- PANCRATIO Che Marchese, che Prencipe, o Imperatore? Dall'honore in poi vada a sacco³⁶⁵ ogni cosa, ho avuto a dir peggio: non sai tu quel che fece Giove, che per star con la sua innamorata, diventò quando un bue, e quando un'oca³⁶⁶?

³⁶² *Comparvit...dominus*: 'È comparso davanti a voi, donna mia carissima, quello stesso Signore invocato'.

³⁶³ *Paolo da Castro*: giureconsulto nato a Castro e vissuto tra il XIV e XV secolo. Autore di commentari (tra i quali quello al *Corpus Iuris Civilis*, impresso tra il 1544 e il 1548) e di *consilia*, fu uno dei più famosi giuristi della scuola del commento.

³⁶⁴ *Narciso... fondo*: 'vi faccia annegare come Narciso che, innamoratosi della propria immagine rispecchiata dall'acqua di una fonte, vi cadde dentro'. Il riferimento è al mito narrato da Ovidio, *Metamorfosi*, III, 353-355.

³⁶⁵ *vada a sacco*: 'sia messo a repentaglio' (per *essere in sacco* 'trovarsi un gran pericolo', cfr. TB s.v. *sacco*).

³⁶⁶ *un bue... un'oca*: Pancratio storpia a suo modo i notissimi episodi mitologici nei quali Zeus, invaghito di donne mortali, si unì a loro sotto forma di animali. Il bue allude infatti alle sembianze di toro che il re degli dei assunse per il ratto di Europa (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, II, 843-75; VI, 103-7) L'oca invece fa riferimento alla trasformazione in cigno assunta per unirsi a Leda, moglie del re di Sparta Tindaro, dalla quale vennero generati i gemelli Castore e Polluce (cfr. Ovidio, *Heroides*, XVII, 55 e segg.). Per l'evocazione delle diverse sembianze assunte da Giove nelle sue imprese amorose cfr. anche Calmo, *Il Saltuzza*, atto 2, scena 7.

- ALMIRA E perché vedo l'amor vostro non men ardente del suo, vorrei poter esser Leda e, dolcemente ingannata, accoglier vi in seno, bellissimo cigno mio.
- FARINA E quest'anco si potrà, pur che l'ingegno s'adopri, e le cose passino secretamente.
- PANCRATIO Proregina, e Principessa mia, lucono più gli occhi di Vostra Signoria rara illustre, che non fa questo de la povera luna, hora che splende in Ponente, e dubito che 'l contrasto loro non faccia eclisse, e che ogn'uno corra allo spavento de i suoi raggi, per veder voi.
- CONCORDIA Sentisti mai, Farina, più bella unione di spropositi?
- FARINA Lasciam andare. Signor Patrone, sète voi stato veduto questa notte andar a torno così vestito?
- PANCRATIO Non so se quei due ch'erano poco fa qui con la Signora Almira, per martello, m'avranno veduto.
- ALMIRA Quando, ben mio?
- PANCRATIO Dianzi, quand'io per un degno rispetto m'era nascosto sotto un uscio (m'intende il mio servitore), vidi venir Vostra Signoria con due altri, e nell'intrare che faceste in casa di mastro Giulio orefice, io conobbi il Signor Erminio, quando vi disse: "Entra, cuor mio, che mi consumo!".
- ALMIRA Che, il Signor Erminio Salidori di corte?
- PANCRATIO Quello Signora sì, non lo sa Vostra Signoria che s'appoggiava a lui?
- FARINA Come sta questa cosa, Signora Almira?
- ALMIRA Va Erminio con la diva in casa di mastro Giulio, eh? L'uccello ha dato nella rete³⁶⁷! A rivederci, Farina. Vienni, Concordia, presto!
- CONCORDIA Uh poverina, che v'ha pizzicato, la tarantola?
- FARINA Guarda caso, o povero Erminio, a gran pericolo sei.
- PANCRATIO S'è partita costei, Farina!
- FARINA Lasciatela andare, in nome di Dio, ché va per castigare Erminio vostro rivale.

³⁶⁷ *ha dato nella rete*: 'è caduto in trappola'.

PANCRATIO Questi cortigiani mi vogliono far giocare³⁶⁸ i libri, e la professione. Hor ora voglio andare a mettermi su l'uscio de la Signora Almira, e cacciarci dentro il capo, a posta per contendere con uno di loro. Sèguita costei tu, ch'io vo a rivestirmi.

FARINA Di gratia, non andate più vacillando³⁶⁹ questa notte: sarete veduto tante volte entrar, e uscire di casa, e pigliarete nome di vagabondo.

PANCRATIO Uscirò per la stalla. Va' dove t'ho detto.

FARINA Io vo.

PANCRATIO Non voglio che su la mia dignità ci cachino pur le mosche.

SCENA QUARTA

Lelio, Alessandro.

LELIO Perdonami, Alessandro, non ho mai veduto a' di miei un huomo più cauto, e più sospettoso di te.

ALESSANDRO Vuoi la burla tu; si tratta con Precipi qua, e che sorte di trattati poi! Io ti dico che tu corri una delle maggior fortune che huomo possa immaginarsi.

LELIO Olinda non è morta, non è più dove la lasciammo!

ALESSANDRO Oh, non la potrebbero aver portata via morta dove era?

LELIO Oh Erminio, se questo caso ti riesce, voglio ben dire che 'l mal operare non nuoce.

ALESSANDRO Oh tu t'inganni, se pensi che non ne faccia risentimento³⁷⁰; un cortigiano toglier su gli occhi al Precipe una donna a lui così cara? Oimè io tremo solo a pensarlo! Di gratia, non stiamo più qui.

LELIO Perché?

ALESSANDRO Dubito di te.

³⁶⁸ *far giocare*: far rischiare.

³⁶⁹ *non... vacillando*: 'non muovetevi più in continuazione'.

³⁷⁰ Il soggetto è il Precipe.

LELIO Oh questa sarà l'altra³⁷¹! E che colpa n'ho io?

ALESSANDRO Se tu sei stato veduto questa notte con Olinda in strada, come tu racconti, e pur sentito parlarle alla fenestra, sarebbe gran cosa che tu non avessi a giustificarti con pericolo della vita. Chi è questo che spunta di qua?

LELIO A l'habito, par forestiero.

SCENA QUINTA

Alidoro, Alessandro, Lelio.

ALIDORO Questo dev'essere il palazzo del Prencipe. Per un pezzo non occorre pensare di poter avere audientia, né informatione di cosa ch'io desidero. Avrò almeno imparata la strada... Ma ecco qua gente.

ALESSANDRO Costui viene alla volta nostra.

LELIO Lascialo venire.

ALIDORO Dio vi salvi, gentilhuomini. Non è questo il palazzo dove risiede il Signor Prencipe?

LELIO Questo è.

ALIDORO Io son forestiero e vengo a posta per trattar con sua Eccellenza cosa a me molto importante. A che hora se li potrà parlare?

LELIO Nell'ora della sua udientia solita, se ben credo che per questo giorno che viene, avrete fatica di poterla avere.

ALIDORO Perché, s'è lecito?

LELIO Perché, oltre che non è a palazzo, credo anco che non sia...

ALESSANDRO Gentilhuomo, il Signor Prencipe è al suo giardino. Se avete necessità di trattare con sua Eccellenza andate, ché facilmente hoggi a qualche hora gli potrete parlare.

ALIDORO Signore, se la mia non è importunità, mi sapreste dire se in questa corte si ritrova un Valerio genovese?

ALESSANDRO Perché ne domandate?

³⁷¹ *questa... l'altra*: 'questa è bella' (cfr. pp. 195, 215, 245).

- ALIDORO Per saperne nuova, perché ancor io son genovese.
- LELIO Di un Valerio, huomo per quanto si vede, di bassa fortuna, che non è molto che venne in questa corte, ve ne potremo dar nuova particolare.
- ALIDORO Appunto questo desidero. Quanto tempo è che venne in corte, e a che officio serve?
- LELIO Non molti mesi sono, e non so che serva a officio nessuno particolare.
- ALIDORO Egli venne solo o accompagnato?
- ALESSANDRO (Che sarà?)
- LELIO Dicono che menò seco una giovine che avea salvata da una fortuna in mare.
- ALIDORO Traditore! Come si chiama questa giovine?
- LELIO Si chiamava Olinda.
- ALIDORO Si chiamava, ma hora non si chiama più Olinda? Oimè!
- LELIO Vi dirò: dubito che se questa notte notte non è morta, a quest' hora sia a mal termine, per un caso che l'è occorso.
- ALESSANDRO (Costui s'è molto turbato.)
- ALIDORO (Oimè, che sento? Non mi voglio scoprir per padre...). Per gratia, ditemi quel che l'è avvenuto, accioché se sarà possibile, io possa rimediare.
- ALESSANDRO Voi dovete esser venuto a posta di Genova in qua per intendere d'Olinda, e forse ne siete parente...
- ALIDORO Signor sì, e hiersera appunto al tardi arrivai qua, e questa notte ch'io pensai quietarmi per esser giunto dove io voleva, potendo aver nuova di quello ch'io cercava, non ho mai potuto chiuder occhi, ché un non so che nell'animo mi ha sempre travagliato, onde son stato forzato a quest' hora levarmi, et escire da l'hostaria, e venir così solo innanzi tempo dove mi vedete, ma forse non sarà stato indarno, ché voi Signori, per cortesia, mi potrete giovare a qualche cosa.
- LELIO Noi non potemo se non consigliarvi che ve n'andiate in corte, e come parente dimandiate d'Olinda, ché n'arete informatione.

- ALIDORO Così avea pensato ancor io; ma dove ho da inviarmi, ché non so dove risieda il Signor Prencipe?
- ALESSANDRO Venite, che io vi mostrerò il luogo, ma per buon pezzo saranno serrate le porte.
- ALIDORO Aspettarò finchè s'apriranno, e perdonatemi se v'incomodo.
- ALESSANDRO Lelio, poi ch'io sarò tant'oltra, arrivarò fino a casa mia; di qui a poco ne rivederemo.
- LELIO Va' pure. Appunto questo povero gentilhuomo potrebbe esser venuto a tempo per veder d'Olinda, e d'Erminio qualche spettacolo!

SCENA SESTA
Sambuco, Lelio.

- SAMBUCO Ah traditori, senza calzoni, e senza cappa! Affrontar i pover huomini con gli spiedi³⁷² come gli asini salvatichi, eh?
- LELIO (Chi grida qua?)
- SAMBUCO Oh Farina rompicollo! Oh Procurator ruffiano! Oh sieno maledette quante femine si trovano fuor del mondo!
- LELIO (Questo è Sambuco, se non erro.)
- SAMBUCO Non so più dove nascondermi per star sicuro: se mi caccio in qualche buco oscuro, mi scarcheranno il muro sul capo, se entro in una botte, vi attaccheranno fuoco...
- LELIO (Che ha costui?)
- SAMBUCO Potessi almeno riavere i miei panni su in casa del Procuratore, ché mi vorrei rivestire, e per compassione mettermi sul nicchio³⁷³ d'un sepolcro, e pianger il vivo.
- LELIO (Gran paura ha egli, e non so di che.)
- SAMBUCO Ah, che con l'occhio di dietro me li vedo venir addosso! Fratelli, è vero che sono un asino, su, ma domestico: ammazzate il Procuratore che è salvatico! Egli m'ha fatto far

³⁷² *spiedo*: arma medievale da punta.

³⁷³ *nicchio*: nicchia, teca.

la sentinella; egli va con le donne di palazzo, e favella con loro alle fenestre.

LELIO (Romore ci deve essere. Me ne voglio chiarire). Olà!

SAMBUCO Oimè, eccone uno che m'ha trovato! Oh notte, sorella degli uccellacci³⁷⁴, fammi³⁷⁵ un gufo con l'ali!

LELIO Sambuco, sei tu esso?

SAMBUCO Non son Sambuco: son un rógo, un sterpo³⁷⁶, e peggio, fratello, ne ho da morire per mano del boia. Di gratia, sbriagatevi voi prestamente!

LELIO Che c'è di nuovo?

SAMBUCO Forfanterie del Procuratore.

LELIO Che ha fatto?

SAMBUCO Ha voluto aprir la fenestra a una donna.

LELIO Per far che?

SAMBUCO Per entrar dentro.

LELIO Con che? Con l'arme?

SAMBUCO Con gli occhiali, e col naso.

LELIO Accòstati.

SAMBUCO Non mi fido, perché sète uno di quei di sta notte. Mi volete metter le manette: vi conosco ben, io!

LELIO Chi son questi? Parla e non dubitare.

SAMBUCO Son più dei formiconi: chi porta archibugio, chi alabarda, e chi peggio, e gridano: "Presto a quella casa, che non saran partiti!". Il Prencipe se gli vuol mangiar vivi, et ho paura che abbiano mangiato il Procuratore: infilzato e cotto in quell'armi longhe³⁷⁷, come un porchettone. E 'l vorrei trovare, e domandargli i miei panni... orsù, ne fo un presente a

³⁷⁴ *uccellacci*: rapaci notturni.

³⁷⁵ *fammi*: 'trasformami'.

³⁷⁶ *Non... sterpo*: come si è visto in precedenza Sambuco ama giocare col suo stesso nome ed ora, in quanto prossimo alla morte, si dichiara ridotto ad un rovo (*rógo*), ad una ragnaglia secca.

³⁷⁷ *armi longhe*: gli *spiedi* prima citati.

voi di essi, accioché se avrete mai a litigare³⁷⁸, siate nato vestito³⁷⁹, e con la sententia in favore, come ho avuta io.

LELIO

Fuggi se sai! (Per quanto posso raccogliere da costui, questa è la corte che va per pigliar costoro: voglio andare per intendere qualche cosa.)

SCENA SETTIMA

Gasparo, Lelio.

GASPARO

Fis, fis. Signor Lelio!

LELIO

Chi è là? Oh, sei tu Gasparo? Che c'è di nuovo?

GASPARO

Malissime nuove per Erminio, e per Olinda.

LELIO

Olinda è viva, eh?

GASPARO

Mal [...] fuggito con essa³⁸⁰, e si trattenevano in casa d'un orefice, per partirsi forse la notte seguente.

LELIO

E sono stati ritrovati?

GASPARO

Che ne credete? Il Prencipe subito l'ha saputo e fategli pigliare, e dicono che fa fuoco, e se n'aspetta qualche gran risentimento. Basta, io non vorrei essere nella camicia di Erminio.

LELIO

Come è passato il fatto?

GASPARO

O il Signor Manfredo o madonna Soffronia hanno scoperto la fuga, e subito dettolo al Prencipe, fu mandato per la corte³⁸¹, et inviata alle porte, ma soprarrivando infuriata la Signora Almira (non so come se lo sapesse) mandò subito il barigello alla casa di questo orefice, dove stavano nascosti. In somma sono presi, et hora arrivano qua su prigioni.

³⁷⁸ *a litigare*: in una causa giudiziaria.

³⁷⁹ *nato vestito*: nato fortunato.

³⁸⁰ *Mal [...] fuggito con essa*: nella stampa la p. 63 termina anticipando, come consueto, la prima parola della battuta della pagina seguente che, tuttavia a p. 64 non viene riportata, lasciando facilmente presupporre la caduta di una porzione imprecisata di testo.

³⁸¹ *la corte*: 'le guardie' (cfr. Rezasco, p. 314 s.v. *corte* LII 'brigata di birri').

- LELIO Ti giuro Gasparo, che sento già gran dolor d'Olinda, perché credo che caderà in lei tutta la pena, e forse a torto.
- GASPARO Et io ho maggior compassione ad Erminio, perché da lei sarà stato condotto a questo passo. Oh balordo! Esser patron lui del Prencipe e della corte, e per una donnicciuola aver messo in abbandono il favore, il Prencipe, e la vita! Credete a Gasparo, che costei sarà stata cagione di tutto l'errore. Le donne, ah!
- LELIO Che dimostrazione si crede che ne faccia sua Eccellenza?
- GASPARO Grande dico, se non le giovasse che dianzi arrivò un vecchio genovese, parente de la donna, e forse per quanto dicono, il padre istesso.
- LELIO Padre non le può essere, s'è vero ch'egli affogasse in mare.
- GASPARO Chi lo sa questo?
- LELIO Andiamo, e vediamone il fine.
- GASPARO Sarebbe meglio che andassimo a' fatti nostri, et a chi tocca se la stricasse.

SCENA OTTAVA

Alidoro, Manfredo.

- ALIDORO Dunque hanno a esser serrate le porte della pietà?
- MANFREDO Vi dico, gentilhuomo, che gittate il tempo a trattar meco. Andate, e trattenetevi fin tanto che sua Eccellenza ha finito di ragionare di secreto con madonna Soffronia, e poi buttateveli a' piedi, e domandate aiuto, ché se questo non giova, altro rimedio non occorre tentare. Io adesso sarò là, e dove potrò v'aiutarò volentieri.
- ALIDORO E a che può giovare, se voi dite che 'l Prencipe gli vuol hora nelle mani, apparecchiate³⁸² a sfocar l'ira? Come credete (sventurato me) che gli tratti a quel primo affronto³⁸³?

³⁸² *apparecchiate*: pronte, preparate.³⁸³ *a quel primo affronto*: sulle prime, inizialmente.

MANFREDO Il Signor Precipe per hora vuol Erminio, e non Olinda: contra lui è tutto lo sdegno, anzi ho ordine di farla scarcerare, e che Erminio venghi hor hora.

SCENA NONA

Alidoro.

Oimè, che lo sdegno, e la rabbia si riverserà nella vita di Olinda mia, et io con questi occhi, dolente, sarò venuto a tempo per veder di te, figliuola cara, sì misero fine! Questo sarà il premio che riporterò delle fatiche, e de i disagi che nel viaggio, et in questa mia grave età ho sofferto per venire a vederti? Questo sarà il disegno ch'avea fatto di ricondurti a Genova, e trovar modo d'aver emendare il tuo fallo? Ma meglio sarebbe stato che allhora, a quella partita, tu fossi morta, e che io una volta sola mi fosse doluto, come feci, che ritrovarti hora viva, e di nuovo esser aggravato dal dolore, et offeso dal pianto; o che pure in quella soverchia pena, io avessi chiusi gli occhi per sempre, per non sentire né provare quel c'hora sento e provo, infelice, e mal contento vecchio! Ih, ih, ih! Oimè, che fo? Questi lamenti, queste lacrime non mi giovano. Aspettarò che questo Precipe deponga la furia, per gittarmeli poi a i piedi, e per muoverlo a compassione delle mie sventure, quando sarà tardi la pietà ch'io potessi impetrar da lui, se già ha mandato o per l'uno o per l'altro di loro, per ucciderli forse con le proprie mani? Posso sperare aiuto alcuno, quando il Precipe istesso non mi vuol sentire, se i suoi mi fuggono, e se tutti mi scacciano? Oh impietà grande, e non più sentita! Vedo a questi termini miserabili ridotta la sventurata mia figliuola, e non posso dir per lei una parola! Ahi, che altro mi resta a fare, se non andarmene a quel palazzo, e con le grida, e muggiti, far rimbombar d'ogni intorno quelle mura, e veder se con questa ultima prova, posso trovar pietà nel cuor ostinato de gli huomini?

SCENA DECIMA

Olinda, Barigello con due Sbirri, Erminio.

OLINDA A torto prendete Erminio che non v'ha colpa! Io ho fatto l'errore, io ho offeso il Prencipe. Eccomi, non mi lasciate, prendetemi, menatemigli innanzi, ché faccia vendetta di me sola, ché merito atroce castigo!

BARIGELLO Tornate indietro, madonna, che abbiam ordine di lasciar voi, e menare il Signor Erminio da sua Eccellenza. Ma voi sbirri fermatevi qui, che non so se devo condurr'anco quel altro in prigione.

OLINDA Voi dunque prigione, Erminio? Voi alla presentia del Prencipe adirato? Io libera? Io viva?

ERMINIO Deh, non più Olinda, che questo piangere esacerba troppo le mie pene! In quest'ultima prova che fa hora di me la fortuna, non ho altro che più mi preme che 'l soverchio vostro dolore, e se non fosse che a voi sola ho riguardo, vedreste di quanta poca cura io tenessi di questa mia vita, che per satiar la fortuna vorrei correr volontariamente a qual si voglia precipitio, e così dar fine al mio male. Ma voi se desiderate che in questo sfortunato caso si sminuisca in gran parte l'affanno mio, asciugate le lagrime, e mostratemi d'altra maniera nella qual hora vi vedo.

OLINDA Sarà mai possibile, Erminio, se voi sète di me quella parte che mi mantiene in vita, se senza voi non posso vivere, vedendovi in tanto pericolo, non mostrar segno d'estremo dolore? Vorrei esser di pietra, senz'occhi, e senza cuore per non vedere sì spietato avvenimento, sì precipitosa resolutione! Deh, almeno potess'io entrar nel vostro luogo³⁸⁴, e presentarmi come rea innanzi al Prencipe, et in me vomitasse il veleno della sua rabbia, e satiasse quell'ingordigia c'ha di farmi morire! Son donna, è vero, ma ho cuore e

³⁸⁴ *nel vostro luogo*: 'al vostro posto'.

petto anch'io³⁸⁵, da poter soffrire gli ultimi stratî, e tormenti.

ERMINIO

Non no, a me solo tocca la pena, perché io solo ho errato, e son stato sempre cagione d'ogni vostro male, e prima in Genova (pessimo punto) v'allettai a l'amor mio³⁸⁶, onde accettandomi per vostro, v'obligai a recusar ogn'altro. Voi per me avete abbandonata la patria, la casa, e le ricchezze; per cagion mia vi sète condotta in questa città, et in questa corte; per compiacer me avete disprezzato il Prencipe, e provocatolo a tanto sdegno, donde mi nasce questo stratio... dolente, e sfortunato ch'io sono³⁸⁷!

OLINDA

Deh, che fosse mio lo stratio, e non vostro; poiché errore è stato fatto, io sola l'ho commesso, perciocché dovea con più savio consiglio preveder il vostro danno, e procurarvi la salute, ma se a gli huomini, alle fiere, alle piante è permesso godere la loro cara, et amata compagnia, perché dovea io pensare che a me fosse di pena l'amare un solo, d'honesto e santo amore? Ah, che le nozze doveano esser premio di tanto amore, ma in vece di nozze, mi consolerà il pianto, il dolore, e la morte³⁸⁸!

ERMINIO

Non sarà mai così ostinato un cuore, che sentendo questo caso dolente per compassione non s'intenerisca? Non son io homicida, né traditore al Prencipe, non ho io trattato³⁸⁹ contra la vita né contra l'honor suo, non ho commesso accesso o sceleranza tale che meriti pena di morte; ho preposto l'amor vostro a quel del Prencipe, ho cercato levarvi

³⁸⁵ *ho cuore e petto anch'io*: eco delle parole di Armida (Cfr. Tasso, *G.L.*, XVI, 49, v. 7: «Animo ho bene, ho ben vigore che baste»).

³⁸⁶ *v'allettai a l'amor mio*: Tasso, *G.L.*, XVI, ott. 46, v. 3: «t'ingannai, t'allettai nel nostro amore».

³⁸⁷ L'intera battuta conserva delle tracce evidenti delle parole di Olimpia nel canto X del *Furioso* (cfr. Ariosto, *O.F.*, X, ott. 31-32).

³⁸⁸ *le nozze... la morte*: cfr. Tasso, *G.L.*, II, ott. 33-34. Tutta la scena è comunque modellata sull'episodio di Olindo e Sofronia, del resto rievocata dallo stesso Tasso nella sua commedia (cfr. *Intrichi d'Amore*, atto IV, scena 7).

³⁸⁹ *trattato*: 'tramato'.

dalle sue mani, accioché non mi vi togliesse; fu destino, fu volontà che per voi lasciassi ogn'altro, e per grand'amore troppo ardissi, è vero, lo confesso, ma chi può in tal caso porre il freno a se stesso? S'inganna chi presume in un amor ardente non devenir cieco, e privo di ragione. Però se errai, errai com'insensato, e fuori di me stesso, per questo che merito...

OLINDA

Indarno, Erminio, cercate consolarmi, perciocché consolatione non può ricevere un animo disperato. So ben io, sfortunata, che se hora da me vi partite, la partita sarà per più non rivederne. Ah Prencipe altre volte humano, e pietoso, perché hora contra di me tanto furore, e tanto sdegno? Non sai che solo l'animo villano dura, e persiste nell'ira? Se tu sentisti una minima parte del dolore, e della passione che sente il cuor mio, non so come potessi soffrir mai di non placarti, di non soccorermi. Son pur io quella che poco fa tu amavi, e tenevi cara: patirai di vedermi in tal maniera tormentata? Verrò alla presentia tua, e mostrerotti le mie pene: sentirai come mi tormento, queste lacrime solo saranno bastanti a fartene fede; forse un sospiro, un sguardo solo, avrà tanta forza che ti porterà al cuore così nuova pietà, che se non sarai di duro marmo o nato di fiera inhumana, ti sentirai tutto commosso, e intenerito. Ma, oimè, che presumo? Se è vero che tu m'ami, e che in te possano aver luogo i miei preghi, altri d'altra maniera sì, ma non questi sì moveranno già mai, anzi per esser solo in amarmi, t'accresceran voglia di toglierti dinanzi questo povero tuo rivale; ma se non m'ami, come penso io, che uno sguardo, un sospiro, mille lacrime, infinito pianto, e dolor estremo ti possano penetrar il cuore indurato, Prencipe crudele!

BARIGELLO

Presto, slegate il Signor Erminio! Buone nuove, Signore: Sua Eccellenza ha perdonato a l'uno e l'altro di voi, et anco a Valerio; andate là insieme, ché con gran desiderio sète aspettati. Trovarete chi sarà venuto a tempo per mutar i

vostrì travagli in allegrezze. Voi venite dentro, ch'io vo a far relassar³⁹⁰ Valerio.

ERMINIO Che novità è questa? Oh Olinda, io son fuor di me!

OLINDA Et io non so se sogno o se son desta. Che ha detto il Barigello? Non so se l'ho inteso bene.

ERMINIO A me è paruto ch'abbia detto di voler andare a liberar Valerio.

OLINDA Ma che ha voluto inferire, "l'esser venuto a tempo d'allegrezza"? Qualche novità ci deve essere.

ERMINIO Andiamo da Sua Eccellenza, che certo ci deve aver fatto la gratia.

OLINDA E come, se non ha quasi saputo il delitto? Dubito, e non so di che.

ERMINIO Se avesse voluto castigarci, non ci avrebbe lasciati in libertà.

OLINDA Non potrebb'essere o capriccio o fintion del Prencipe, per maggior nostro scherno?

ERMINIO Presto ne chiariremo. Vediamo quel ch'è di Valerio, e tutti tre di qua su n'andremo da Sua Eccellenza: hoggi potrebbero aver fine tante miserie.

OLINDA Così piaccia a chi può, ma temo, fin ch'altro non si vede.

SCENA UNDICEMA

Alessandro, Pancratio, Farina, Sambuco.

ALESSANDRO Di gratia, vecchio mio, andate al fatto vostro, e non tentate più la patientia.

PANCRATIO Che vecchio tuo? Tanto abbia fiato chi lo dice! Prima vorrei essere un scabellaccio³⁹¹ d'un scrittore³⁹², per aver pure un clientolo di questa razza!

FARINA Che ti dissi io? Eccoli in contrasto.

³⁹⁰ *relassar*: rilasciare.

³⁹¹ *scabellaccio*: sgabellaccio.

³⁹² *scrittore*: nel senso di 'scrivano'.

ALESSANDRO In somma, che volete da me?

PANCRATIO In somma, con che ragione voi altri cortigiani volete impedire il commercio puttanesimo, se io so che quante leggi, digesti o rubriche fèr mai Bartolo o Baldo³⁹³, non lo impediscono loro.

FARINA (Non vorrei che qualche tempesta intorbidasse il mio bel tempo).

ALESSANDRO Sète dunque innamorato, eh?

PANCRATIO Son innamorato, messer sì.

ALESSANDRO Avete altra faccia che questa che portate?

PANCRATIO N'ho un'altra, che somiglia alla tua quando fai l'amore.

ALESSANDRO Oh bel drudo, oh vago amator lascivo, or qual sarebbe quell'ingrata che vedendo lampeggiare quei begli occhi ruggiadosi, non s'invaghisse di loro, e come farfalla non ardesse in quelle fiamme vive?

FARINA (Ci vendicarò io³⁹⁴).

ALESSANDRO Deh, che vi dovrete vergognare: un huom canuto dell'età vostra andar dietro a gli amori, et alle gelosie³⁹⁵! Oh quanto fareste meglio attendere ad altro, che a dar sempre materia alla gente, che s'abbia a ridere di voi³⁹⁶.

PANCRATIO Son Procuratore perché son capace della ragione, e se son canuto, non è per vecchiezza, ma perché son simile alla carta, per troppo studiare, e se la gente ride di me, ride perché...va', e domandagliene!

³⁹³ *rubriche... Baldo*: Bartolo da Sassoferrato (1314-Perugia, 1357) e Baldo degli Ubaldi (Perugia 1320-Pavia 1400), entrambi notissimi giureconsulti, di fama proverbiale.

³⁹⁴ *Ci vendicarò io*: 'ci penso io, intervengo io' (ad appianare la disputa ed evitare fastidi).

³⁹⁵ *Deh... gelosie*: cfr. Parabosco, *La Fantesca*, atto 1, scena 2: «(...) et se ne va dietro alli amori et alle bagatelle come uno giovane di disciotto o venti anni».

³⁹⁶ *Oh quanto...voi*: cfr. Parabosco, *La Fantesca*, atto 2, scena 9: «DIONIGI Voi fareste bene a starvene a casa vostra, con vostra moglie, a leggere le lettioni a' vostri scolari. Voi non credete forse ch'io sapia che voi siate, non? TERENCE E voi fareste meglio a disputare le cause sopra il palazzo, et procurare di maritare la vostra figliuola, ché anch'io so che sète voi.».

FARINA Signor Alessandro, il Signor Lelio vi manda cercando per tutto: ci son nuove grandi. Andate al giardino adesso, che sentirete di Erminio, e di Olinda cose non mai pensate.

ALESSANDRO Questa tua allegrezza non vuol già dire che sieno morti.

FARINA Che morti! Vivono allegri e contenti quanto posson essere, et hora vanno da Sua Eccellenza. Fate presto, che stupirete. Signor Pancratio, buona nuova: il Signor Erminio ha preso moglie.

PANCRATIO E chi?

FARINA Una giovine Genovese, che sta in corte.

PANCRATIO Certo Farina?

FARINA Certissimo. Adesso la Signora Almira sarà tutta tutta per voi!

PANCRATIO Se quest'è, beato te: prima, *inter vivos*³⁹⁷, ti voglio accrescer di salario mezo ducato l'anno, ti voglio rivestire de i miei panni vecchi, ti voglio far credentiero, canavaro³⁹⁸, cuoco, e maggiordom di casa *exclusive*, e poi quel che sarà meglio, ti voglio insegnare in un mese tutto quel che so io; *post mortem*³⁹⁹ poi, ti voglio lasciar i miei libri, e le mie scritture, con le mie pretensioni⁴⁰⁰ che io potessi avere dal collegio dei savî.

FARINA Non tanto carico! A me basta solo che conosciate la mia buona fede, del restante son contento d'ogni vostra ventura, come anco di quest'altra, ché dicono che in queste nozze si darà a voi la cura delle dame.

PANCRATIO Così sia, e che stia sotto la mia cura la mia Signora, ma che n'è di lei?

FARINA L'ho lasciata adesso che aspettava il signor Erminio per far partenza da lui, perché essend' hora ammogliato non vuol più pratica sua.

PANCRATIO La vorrà egli di lei, ché non gli basterà la moglie.

³⁹⁷ *inter vivos*: in vita (letteralmente 'tra i vivi').

³⁹⁸ *credentiero, canavaro*: rispettivamente chi soprintende alla dispensa, e il cantiniere.

³⁹⁹ *post mortem*: dopo la morte.

⁴⁰⁰ *pretensioni*: prerogative, diritti, privilegi.

- SAMBUCO Ah, due mogli per uno, due mogli per il Signor Erminio!
Allegrezza, allegrezza!
- PANCRATIO Oimè, senti s'è vero!
- SAMBUCO Nozze, nozze! Oh ecco il mio padron vivo: n'ha detto il vero colui!
- FARINA Non vedete chi è? Ah, ah, che vai mettendo a bando⁴⁰¹, Sambuco?
- SAMBUCO Non ci puoi offerir⁴⁰² tu, Farina, ché sono stabilite.
- PANCRATIO Che vai gridando tu di due mogli per il Signor Erminio?
- SAMBUCO M'ha detto adesso Stracco staffiero che 'l Signor Erminio ha preso per moglie una di corte.
- PANCRATIO È vero.
- SAMBUCO E un'altra fuor di corte ha preso per marito il Signor Erminio: quante mogli son queste?
- PANCRATIO Non può star così.
- FARINA E mi maraviglio di voi, io. Dove sei stato questa notte, Sambuco, che non t'abbiam visto più?
- SAMBUCO Non praticarem più insieme di notte, no: di notte litica il gufo con la civetta⁴⁰³. Per adesso ho saputo che son libero da la mala ventura.
- FARINA Sei troppo pauroso. Quando sarai qui col nostro Signor Patrone, sarai sempre libero da ogni bene.
- SAMBUCO Non dico altramente io, ma della furia passata che te ne pare? E della sententia? Se io non renuntiava il possesso ad un altro, dove sarei adesso io?
- PANCRATIO Lasciam andar le sententie per hora. Ho pensato meglio per te, Sambuco.
- SAMBUCO Che non sia peggio!

⁴⁰¹ *mettendo a bando*: divulgando.

⁴⁰² *Non ci puoi offerir*: 'tu non ti puoi intromettere'.

⁴⁰³ *di notte... civetta*: 'durante la notte si contendono le prede i rapaci notturni' (gli uccelli veri e propri, ritenuti anche del malaugurio, o, figurativamente, quelle persone che agiscono da predatori). Per la coppia *gufi e civette*, cfr. Ariosto, *Cinque Canti*, II, CXXII, v. 5: «fuggono da' nidi lor guffi e civette»; Tassoni, *La Secchia rapita*, IX, 57: «uscirono i gufi e le civette», ecc.

- PANCRATIO Ti voglio mettere in corte...
- SAMBUCO Oh!
- PANCRATIO ...per paggio di Sua Eccellenzia.
- SAMBUCO Oh per merito della Signoria vostral!
- FARINA Sì sì, con l'occasione delle nozze. Ma voi sarete conduttiero di dame, Sambuco paggio, et io che sarò?
- PANCRATIO Non sei huomo da corte tu. Saliamo in palazzo a vedere se 'l Signor Prencipe è tornato, che daremo speditione a questi officî, e poi andremo a dare una occhiatina alla Signora Almira. Andiam, Farina.
- FARINA Seguite, Signor paggio.
- SAMBUCO Piano, che bisognerà mostrarmi prima al Signor Prencipe. Il Signor Sambuco, paggio da carriola⁴⁰⁴ di Sua Eccellenza eccellentissima.

SCENA DUODECIMA

Alidoro, Valerio, Manfredo.

- ALIDORO Ringratiamo Dio, che le cose hanno avuto felicissimo fine.
- VALERIO Così è piaciuto alla mia buona sorte, e quando Vostra Signoria intenderà meglio come è seguito il fatto, credo che non resterà di me male edificata⁴⁰⁵.
- ALIDORO Così sia per giugnere al colmo delle mie allegrezze, e non passeranno due hore che mi racconterai ogni cosa minutamente. Il mio Signor Manfredo dov'è?
- VALERIO Eccolo appunto.
- ALIDORO Signore, l'obligo che tengo a vostra Signoria e terrò sempre mentre io viverò, è grandissimo, e cercherò nel rimanente di mia vita aver occasione di poter mostrarle quest'animo svisceratissimo delle molte cortesie, e infiniti meriti suoi.

⁴⁰⁴ *paggio da carriola*: forse nel senso di 'paggio destinato ai lavori più umili'.

⁴⁰⁵ *male edificata*: 'impressionata negativamente' o, più semplicemente, 'scontenta'.

- MANFREDO Signore, l'obbligo si deve tenere a sua Eccellenza per sì nobile e generosa risoluzione, anzi di più, dopo che madonna Soffronia le ha scoperto questo caso, ho conosciuto in quell'animo generoso un non so che di tenerezza, e poco meno ch'io ce l'ho veduta lagrimare; non so se voi l'avete osservato.
- ALIDORO E con che dolcezza poi, ha voluto che alla presentia sua si abbracciano, si baciano, e di nuovo si diano la fede di marito e moglie. Insomma, dov'è la nobiltà è anco perdono, e l'ira in quei cuori suol esser sempre breve⁴⁰⁶.
- VALERIO Signore, saliamo in palazzo, ché ho lunga istoria da raccontarvi, e grandissimo desiderio di spedirmi⁴⁰⁷, per evacuar l'animo mio d'ogni amarezza passata, e far in tutto luogo alle presenti dolcezze.
- ALIDORO Et io voglio godermi meglio la presenza di Olinda mia. Oh figliuola cara!
- VALERIO Andiamo ché 'l Signor Principe tornerà a palazzo, e vorrà di nuovo parlare con Vostra Signoria et io non avrò poi tempo.
- MANFREDO Trattiam di nozze adesso, e non d'altro. Entriamo.
- ALIDORO Come pare a Vostra Signoria.
- VALERIO Ha ragione il Signor Manfredo. A nozze, a nozze!

SCENA DECIMATERZA

Erminio, Lelio, Almira, Concordia.

- ERMINIO Gioisco per certo, e resto tanto sodisfatto della sincerità del bell'animo vostro, che questo è il compimento della mia felicità, et assicuratevi pure che il simile avrei fatt'io con Lelio, che Lelio fa hora con Erminio.

⁴⁰⁶ Cfr. Gonzaga, *Fidamante*, XXIX, 116.

⁴⁰⁷ *spedirmi*: 'liberarmi'.

- LELIO Non niego di non avere con qualche passione amato Olin-
da, solo per desiderio che mi fosse moglie, e questo per
non saper io che prima fosse vostra, ma hora che sono in-
formato del tutto, vorrei potere né pur col pensiero avervi
dato un minimo disgusto.
- ERMINIO Non vi pentite d'esser stato cagion voi delle mie conten-
tezze, poiché dalle vostre operationi, per il fortunato acci-
dente occorso fra voi et Olinda, son venuto a questo lieto
e desideratissimo fine; così ha detto il Signor Prencipe:
v'ha perdonato, et è soddisfatto.
- LELIO Et io sodisfattissimo per voi, poiché tal fine meritava un
fido, e costante amore, né altro premio richiedeva che que-
sto ottenuto.
- ERMINIO Non già per lo poco giudicio mio, ché hora me n'avvedo,
et avrò sempre eterno pentimento di non aver mai voluto
scoprirmi al mio Signore, dal quale tante gratie ho ricevute:
ingrato, disamorevole ch'io son stato!
- ALMIRA Eccolo appunto col Signor Lelio.
- CONCORDIA Fate come la gallina: passate da banda il gallo, se intrica
l'ala destra fra i piedi, abbiateci fede⁴⁰⁸.
- LELIO Grande escusatione d'ogni fallo portan seco le passioni
d'amore.
- ALMIRA Signor Erminio, non vengo per disturbarvi, ma solo per
domandarvi in tante vostre felicità una minima gratia, della
quale, sì bene sono indegna, la molta humanità, e gentilez-
za vostra supereranno i pochi meriti miei.
- ERMINIO Ancorché per il passato abbia dato qualche disgusto alla
Signora Almira, tuttavia per l'avvenire non le mancherò
mai.
- ALMIRA Questa sarà, che vi degniate, o hoggi o domani, di arrivare
fino a casa mia, ché impetrato ch'avrò perdono della offesa
che ho pensato farvi questa notte, vi farò poi sapere che

⁴⁰⁸ *Fate... fede*: 'aggirate l'ostacolo, date retta a me'.

quella è stata cagione delle vostre contentezze, onde per voi ne resto ancor io contenta e sodisfatta.

CONCORDIA Et io ve ne fo fede, ma remuneratela d'un salvo condotto fino all'anticamera, ché questo gli basta.

ERMINIO Poca offesa può venire da chi ama di cuore, e se pur viene, la segue presto il pentimento: come si sia vi perdono, e vi riamo, et avrò caro d'intendere il successo⁴⁰⁹, accioché maggiormente io ve ne resti sempre obbligato.

LELIO A casa vi desidera la Signora Almira, perché più commodamente la possiate ascoltare.

ALMIRA Altro non gli domando, ché del restante ho già posto l'animo in pace. Bacio le mani delle Signorie vostre. Concordia, andiamo.

ERMINIO Et io m'inchino a quella bella gratia, madre generativa della vostra disgratia. Il ciel vi scampi l'uno e l'altro dal Polacco, e dal Francese⁴¹⁰.

LELIO Ah, ah, sentite saluti!

ERMINIO Buoni se s'ottenessero, ah, ah! Orsù, Signor Lelio, io salirò in palazzo, che debbo esser aspettato. Venite ancor voi.

LELIO Se non vi ho da servire a qualche cosa, andrò a spedire un mio negozio, poi verrò a rivedervi.

ERMINIO Andate, e tornate presto, e siate meco a partecipare delle mie contentezze.

⁴⁰⁹ *il successo*: l'accaduto.

⁴¹⁰ *dal Polacco, e dal Francese*: la sifilide, la malattia venerea più diffusa all'epoca; nella nostra penisola venne denominata *mal francese* in quanto se ne attribuì la comparsa alla discesa dell'esercito di Carlo VIII nel 1495 ma, diffondendosi in tutta Europa, ogni territorio ne imputò l'origine ai territori limitrofi (quindi compare anche come *morbo polacco, scita, oltremontano...*).

SCENA DECIMAQUARTA

Erminio, Soffronia, Olinda, Valerio, Sambuco.

- ERMINIO Ma perché non vo alla volta d'Olinda mia, che senza me non vorrà forse venire? Chi me lo vieta hora? Oh eccola! Oh felice giorno, oh dolci mie pene!
- SOFFRONIA Tu hai pur il buon passo, figliuola! Piano, ch'arriverai a tempo al tuo sposo. Uh che fede, ch'è ancor fra voi!
- OLINDA Eccolo, che ci aspetta. Signor Erminio, quanto è che vi mando cercando?
- ERMINIO Come? Poco è ch'io mi partî da voi per seguir vostro padre, e credo che sia dentro col Signor Manfredo e che v'aspettino.
- SOFFRONIA Signor Erminio, così si scherza eh? Aveva io forse perduto il sonno, ché m'avete dato il rimedio per dormire? Rubbatore che voi sète, ché non ci voleva altra inventione per togliermi così cara cosa!
- ERMINIO Eccovi racquistato il vostro, e prigionio volontario chi ve lo tolse: che ne farete, su?
- SOFFRONIA Ma con Olinda la voglio, che con sì bel modo aggiunse il sonnifero nell'elettuario⁴¹¹ che soglio pigliar la sera per lo stomaco. Uh poverina me, chi l'avesse mai pensato?
- OLINDA Che pensaste allhora, che non mi trovaste né in letto, né in camera? Dite, di gratia.
- SOFFRONIA Che me l'avessi attaccata⁴¹², come fu, e subito mi risolsi di andare dal Signor Principe e dirli l'inganno, e scoprirli l'amor vostro antico che voi, Olinda, mi conferiste, acciòché scusasse me, ché essendo voi d'accordo, né io né mille altri se ne sarebbero potuti guardar mai, e ché non aveva avuto manco tempo d'avisarne Sua Eccellenza, la quale mi

⁴¹¹ *elettuario*: preparato farmaceutico semidensso, composto da un miscuglio di molti medicamenti in polvere, impastati con miele e sciroppo.

⁴¹² *me l'avesse attaccata*: 'che mi avessi raggirata'.

credette perché poco dopo sopravvenne vostro padre e si verificò il tutto.

ERMINIO Era tempo ch'avessero fine le nostre persecuzioni, ma se troppo ardire è stato il nostro di così trattarvi, potete a vostra posta darci castigo meritevole, perché dalle vostre provisioni dependeranno le nostre contentezze.

SOFFRONIA Avete ragione, e questa sera mi contento di darle principio, e poi seguirle di mano in mano.

VALERIO Senza dubbio o paggio o camerier sarai.

SAMBUCO Non accetto quel cameriero perché sarei o di dishonore, o fuor delle mura; mi basta esser paggio e tirar la calzetta⁴¹³ a Sua Eccellenza.

VALERIO Questo non ti mancherà. Ecco il Signor Erminio, e la sposa: dà loro il buon prò.

SAMBUCO Fammi luogo. Buonanotte quando sarà, buon dì, se non sarà di notte, e buona sera, se fosse fra dì e notte. Maschio voi, maschia la mamma, maschio un figliuolo, e maschio un paggio! E quel paggio sarò io, per gratia de la Signoria vostra, e qui de la Signora sposa.

ERMINIO Oh molto volentieri, Sambuco nostro: siamo amici, amici vecchi fra noi.

VALERIO Signori, venite, ché vostro padre vi aspetta e non può star più senza voi. Oh che giubilo che sente! Venite c'hor hora il Signor Prencipe torna a palazzo.

SAMBUCO Adesso venimo tutti, e volem ballare per allegrezza un canario⁴¹⁴ su la stoppa.

⁴¹³ *tirar la calzetta*: la *calzetta* è la calza di seta, lana, feltro..., finemente lavorata ed elegante. A Sambuco quindi basta essere paggio di Sua Eccellenza e servirlo nelle cose più modeste. Scarterei infatti il significato veneziano della locuzione *tirar su le calzete* 'fare la spia' o 'far confessare' (cfr. Lurati, op. cit., p. 113), come anche l'accezione più nota di *tirar la calza* con il significato di 'morire' (cfr. anche Ageno, *Studi Lessicali*, op. cit., p. 432), non consoni né al contesto né al personaggio.

⁴¹⁴ *un canario*: danza spagnola, originaria delle Canarie, molto in voga nel XVI secolo, il cui ritmo è simile a quello della giga.

- OLINDA Questo sì. Saliamo, ché Sua Eccellenza non ci mandi cercando.
- SOFFRONIA Può indugiar poco a venire: appunto quando noi uscimmo del giardino, egli era in ordine per tornare a palazzo, e vi so dire che vorrà che si facciano con queste nozze feste d'importanza.
- SAMBUCO Di gratia, sbrighiamo il mio servitio. Oh Valerio, non ho io da esser messo a partito⁴¹⁵?
- VALERIO Sì.
- SAMBUCO Orsù dunque, qui il Signor Erminio e la Signora Olinda metteranno per me nella bossola una fava bianca⁴¹⁶.
- ERMINIO Ah, ah, quanto parrà a Sambuco! Passate Olinda. Valerio, saliamo, ma invita questi Signori⁴¹⁷ alle nozze.
- SAMBUCO Signor sì, e poi verremo a corteggiare. Oh Valerio, hai tu mai veduto una statua d'uno che sta col collo storto, e tiene un candeliero sul naso?
- VALERIO Sì, ma non me ne ricordo dove.
- SAMBUCO Vedilo là⁴¹⁸, che s'ha levato il candeliero, et è venuto alla comedia: chiamalo, di gratia.
- VALERIO Che ne vuoi fare?
- SAMBUCO Lo mostreremo alla sposa e ce la farem ridere, e poi a banchetto gli farem portare i piatti in tavola sul naso.
- VALERIO Hai ragione. Va' che hora vengo.
Signori e Signore, di buona voglia v'accetteremo a queste nozze, perché avendosi a fare in corte, quanti più sarete tanto maggiore sarà il piacere che ne sentirà il Signor Prencipe, e 'l favore che n'avranno i due sposi. Quando poi il

⁴¹⁵ *messo a partito*: 'messo ad eseguire il mio compito di paggio'.

⁴¹⁶ *metteranno... bianca*: allusione agli antichi metodi di votazione nei quali, attraverso pallottoline dipinte di bianco o di nero si esprimeva il proprio dissenso o consenso (è da precisare che, se generalmente la fava bianca indicava opposizione, qui vale forse il contrario).

⁴¹⁷ *questi Signori*: è riferito con ogni probabilità agli spettatori, coinvolti in prima persona nel finale della rappresentazione

⁴¹⁸ *Vedilo là*: si può ipotizzare che a questo punto uno degli attori (o una semplice comparsa) apparisse effettivamente tra il pubblico e che tale atteggiamento assumesse un significato preciso, oggi purtroppo enigmatico.

Signor Alidoro avrà impetrato la remissione⁴¹⁹ in Genova per il Signor Erminio, e sarà per tornar con essi, lo saprete ancora voi, accioché volendo venire, possiate trovarvi a duplicate nozze. Qui per hora non si farà altro; se la comedia vi è piaciuta, mostratene segno.

IL FINE.

⁴¹⁹ *remissione*: l'annullamento della condanna.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Curzio Gonzaga fedele d'amore letterato e politico*, Roma, Verso l'Arte, 2000.
- AA.VV., *Dizionario letterario del lessico amoroso*, UTET, Torino, 2000.
- AA.VV., *Dizionario dei personaggi letterari*, UTET, Torino, 2003.
- AA.VV., *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1976, 5 voll.
- AA.VV., *Prospettive sul Decameron*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.
- AA.VV., *Storia della Letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1995, voll. VIII- IX.
- AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, Vol. 1.
- Agno Franca, *A proposito del "Nuovo Modo de intendere la lingua zerga"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 135, 1958, pp. 370-391.
- ID., *Un saggio di furbesco del Cinquecento*, «SFI», 17, 1959, pp. 221-237.
- ID., *Ancora per la conoscenza del furbesco antico*, «SFI», 18, 1960, pp. 79-100.
- ID., *Tre studi quattrocenteschi*, «SFI», 20, 1962, pp. 75-98.
- ID., *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani - Franca Magnani - Domizia Trolli, Bologna, Clueb, 2000.
- Agostini Tiziana - Lippi Emilio (a cura di), *Tra commediografi e letterati. Rinascimento e Settecento veneziano: studi per Giorgio Padoan*, Ravenna, Longo Editore, 1997.
- Allacci Leone, *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666.
- Alonge Roberto, *Il teatro dei Roszxi a Siena*, Firenze, Olschki, 1967.
- Altieri Biagi Maria Luisa, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- Aretino Pietro, *Dui primi canti d'Angelica*, in *Poemi Cavallereschi*, a cura di D. Romei, Roma, Salerno Editore, 1995.
- ID., *La Cortigiana*, a cura di Giulio Innamorati, Torino, Einaudi, 1970.
- ID., *Il Primo libro delle Lettere*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1913.
- ID., *Il Secondo libro delle Lettere*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1916.

- ID., *Ragionamento - Dialogo*, introduzione di Giorgio Barberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1988;
- ID., *Sei giornate. Ragionamento della Nanna e dell'Antonia (1534). Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa (1536)*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969.
- Argenti Borso, *La prigione. Comedia*, in Ferrara, Vittorio Baldini, 1580.
- Ariosto Ludovico, *Le commedie*, a cura di Michele Catelano, Bologna, Zanichelli, 1933.
- I.D., *La Lena*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1976.
- ID., *Opere Minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1954.
- ID., (*O. F.=*) *Orlando Furioso*, Garzanti, 1974 (ediz. 1996).
- ID., *Satire*, Milano, Rizzoli, 1990.
- Arnaldi Girolamo - Pastore Stocchi Manlio (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Neri Pozza, 1981.
- Artale Giuseppe, *Guerra tra vivi e morti*, a cura di Anna Maria Razzoli Roio, Parma, Edizioni Zara, 1990.
- ID., *La Pasife. O vero l'impossibile fatto possibile*, a cura di Anna Maria Razzoli Roio, Verona, Edizioni Fiorini, 2003.
- Attolini Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Baratto Mario, *La commedia nel Cinquecento*, Vicenza, Pozza, 1975.
- Benucci Elisabetta - Manetti Roberta - Zabagli Franco, *Cantari novellistici dal Trecento al Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2002.
- Bibbiena (Bernard Dovizi), *La Calandria*, Torino, Einaudi, 1967.
- Bianchini Giuseppe, *Girolamo Parabosco. Scrittore e organista del secolo XVI*, in *Miscellanea di storia veneta* a cura di R. Deputazione di Storia Patria, Venezia, 1899, serie II, tomo IV.
- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, Milano, Garzanti, 1980.
- Boccia Lionello - Coelho Eduardo, *Armi bianche italiane*, Milano, Bramante Editrice, 1975.
- Boerio Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Tipografie di Giovanni Cecchini Editore, 1856.
- Boggione Valter - Casalegno Giovanni, *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, s.l., Longanesi, 1996.
- ID., *Dizionario del lessico amoroso. Metafore eufemismi trivialismi (=DLA)*, Torino, UTET, 2000.
- Boggione Valter - Lorenzo Massobrio, *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*, Torino, UTET, 2004.
- Boiardo Matteo Maria, *Inamoramento de Orlando*, a cura di Maria Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- Borlenghi Aldo (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Rizzoli, 1959, 2 voll.

- Borsellino Nino (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1962, 2 voll.
- ID., *La tradizione del comico. L'eros l'osceno e la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Milano, Garzanti, 1989;
- ID., *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal "Decameron" al "Candelaio"*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Cabrini Anna Maria, *Il teatro di Niccolò Secchi*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini, 1983, vol. 1, pp. 362-84.
- Calderari Giovan Battista, *Armida. Comedia nova*, in Venetia, Orlando Zara, 1600.
- ID., *La schiava*, in Vicenza, Agostino della Noce, 1589.
- Calmò Andrea, *Il Saltuzza*, a cura di Luca D'Onghia, Padova, Esedra editrice, 2006.
- ID., *Las Spagnolas*, a cura di Lucia Lazzerini, Milano, Bompiani, 1978.
- ID., *Le biszarre, faconde et ingegnose rime pescatorie*, a cura di Gino Belloni, Venezia, Marsilio, 2003.
- Camporesi Pietro, *Camminare il mondo*, Milano, Garzanti, 1997.
- ID., *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973.
- ID., *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce*, Torino, Einaudi, 1993.
- Canati Tomaso, *L'Amor Fedele*, Vicenza, Pietro Greco, 1608.
- Caviceo Iacopo, *Il Peregrino*, a cura di Luigi Vignali, Roma, La Fenice Edizioni, 1993.
- Cornazzano Antonio, *Proverbi in facetie*, Bologna, 1865 (ristampa anastatica Catania, Guaitolini, 1929).
- Cortellazzo Manlio, *Venezia, il Levante e il mare*, Pisa, Pancini Editore, 1989.
- Cortellazzo Manlio - Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-88.
- Cremante Renzo (a cura di), *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997.
- Croce B., *L'Erofilomachia dell'Oddi*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, vol. III, pp. 235-44.
- Crusca*= *Vocabolario degli accademici della Crusca*, in Venezia, 1612.
- Davico Bonino Guido (a cura), *Il teatro italiano II. La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977.
- DEI= Battisti Carlo - Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1956.
- DELI= Cortellazzo Manlio - Zolli Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-88, 5 voll.
- De Panizza Lorch Maristella (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, ediz. La Comunità, 1980.

- Desole Corinna, *Repertorio ragionato dei personaggi citati nei principali cantari cavallereschi italiani*, Alessandria, Ed. Dell'Orso, 1995.
- Le dieci tavole dei proverbi*, a cura di Manlio Cortellazzo, Venezia, Neri Pozza, 1995.
- Di Francia Letterio, *Novellistica*, Milano, Ed. Vallardi, 1925.
- Dolce Ludovico, *Didone. Tragedia*, a cura di Stefano Tomassini, Edizioni Zara, 1996.
- Domenichi Lodovico, *Le due cortigiane*, Venezia, Ravenoldo, 1565.
- ID., *Facetie, motti e burle*, Fano, Pietro Farri, 1593.
- D'Onghia Luca, *Sulla «Fantesca» di Parabosco: a proposito di una recente edizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXXIV, fasc. 205, 2007, pp. 116-127.
- Fantuzzi Giovanni, *Notizie dagli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia San Tommaso d'Aquino, 1781-94.
- Farsetti Tommaso Giuseppe, *Commedie Italiane*, Venezia, 1776.
- Fenarolo Ludovico, *Il Sergio. Comedia nuova, et piacevole pur bora posta in luce in Venetia* appresso Bolognino Zaltieri MDLXVIII.
- Ferrone Siro, *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi, gli attori*, Firenze, Sansoni, 1982.
- Ferroni Giulio, «Mutazione» e «riscontro» nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento, Roma, Bulzoni, 1972.
- ID., *Il teatro e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Folena Gianfranco, *Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- ID., *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1993.
- Fontanini Giusto, *Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignor Giusto Fontanini...con le annotazioni del signor Apostolo Zeno storico e poeta cesareo...*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753.
- Foresti Lorenzo, *Vocabolario piacentino - italiano*, Piacenza, Tipografia di Francesco Solari, 1882.
- GDL= Battaglia Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961 - 2002.
- Giraldi Giovanbattista, *Discorso over lettera di Giovanbattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle Commedie e delle Tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, in *Scritti Critici*, a cura di Guerrieri Crocetti C., Milano, Marzorati, 1973.
- Giusti Giuseppe, *Proverbi Toscani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1853.
- Gonzaga Curtio, *Gli Inganni*, a cura di Anna Maria Razzoli Roio, Roma, Verso l'Arte, 2006.
- ID., *Il Fidamante*, a cura di Ester Varini e Ilenia Rocchi. Introduzione di Anna Maria Razzoli Roio, Roma, Verso l'Arte, 2000.
- Guglielminetti Marziano (a cura di), *Novellieri del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972.
- Lando Ortensio, *Novelle*, a cura di Guido Battelli, Lanciano, Carabba, 1916.

- Lorenzetti Giulio, *Venezia e il suo estuario*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956.
- Lovera Luciano (a cura), *Concordanze della Commedia di Dante Alighieri*, Torino, Einaudi, 1975, 3 voll.
- Lurati Ottavio, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001.
- Machiavelli Niccolò, *Il Principe e altre opere politiche*, Milano, Garzanti, 1999.
- ID., *La Mandragola. Belfagor, Lettere*, a cura di Mario Bonfantini, Milano, Oscar Mondadori, 1991.
- Mango Achille, *La commedia in lingua del Cinquecento: bibliografia critica*, s.l., Leric Editore, 1966.
- Martelli Ludovico, *Tullia*, a cura di Francesco Spera, Torino, Edizioni Res, 1998.
- Martinori Edoardo, *La moneta. Vocabolario generale*, Roma, Istituto italiano di numismatica, 1915.
- Mastellarò Paola, *Libro delle citazioni latine e greche*, Milano, Mondadori, 1994.
- Maylender Michele, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-30 (ristampa anastatica Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1976).
- Mazzucchelli Giovanni Maria, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, Giovanni Maria Bossini, 1753-63.
- Messori Noemi (a cura di), *Commedie bresciane del Cinquecento. Il teatro lombardo sotto la Repubblica Veneta*, Bergamo, Monumenta Longobardica, 1978.
- Milani Marisa, *Antiche rime venete*, Padova, Esedra editrice, 1997.
- Montaigne, *Viaggio in Italia*, Bari, Laterza, 1972.
- dagli Orzi Galeazzo, *La massera da bé*, a cura di G. Tonna, Brescia, Grafo edizioni, 1978.
- Padoan Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Pozza, 1982.
- Parabosco Girolamo, *Commedie di M. Girolamo Parabosco di nuovo ricorrette e ristampate*, Venezia, Giolito de' Ferrati, 1560 (ristampa anastatica *La notte / Il Viluppo: L'Hermafrodito / I Contenti; Il Marinaio / Il Pellegrino* a cura di Marina Calore e Giuseppe Vecchi, Bologna, Forni, 1977).
- ID., *I Diporti di M. Girolamo Parabosco nuovamente ristampati et diligentissimamente rivisti*, Vinegia, Domenico Giglio, 1558.
- ID., *I Diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno ed., 2005.
- ID., *Il Pellegrino. Comedia nova di M. Girolamo Parabosco*, in Vinegia appresso Giovan Griffio, 1552.
- ID., *Il Primo libro delle Lettere Amoroze*, tesi di laurea di Guido Sassi, Università degli Studi di Parma, a.a. 1999-2000.
- ID., *Il Secondo e il Terzo libro delle Lettere Amoroze*, tesi di laurea di Daniela Dragoni, Università degli Studi di Parma, a.a. 2001-2002.
- ID., *La Fantesca*, a cura di Antonella Lommi, Parma, Battei, 2005.
- ID., *La Progne*, Venezia, Comin da Trino, 1548.

- Pasqualigo Luigi, *Il Fedele. Comedia del Clarissimo M. Luigi Pasqualigo di novo ristampata et corretta*, Venezia, Ziletti, 1579.
- Passarini Ludovico, *Modi di dire proverbiali e motti italiani popolari italiani spiegati e commentati da Pico Luri di Vassano*, Roma, Tipografia Tiberina, 1875.
- Pazzi Alessandro, *Didone*, a cura di A. Solerti, *Le tragedie metriche di Alessandro Pazzi de' Medici*, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1887 (ristampa anastatica Bologna, Commissione per i Testi in Lingua, 1969).
- Pescetti Orlando, *Proverbi Italiani*, Verona, Discepolo, 1598 (Ristampa anastatica a cura della casa editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, s.d.).
- Petrarca Francesco, *Canzoniere* (= RVF), a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Petrolini Giovanni, *Dialetto a banchetto. La lingua della cucina farnesiana*, Parma, Battei, 2005.
- Podiani Francesco, *I fidi amanti*, in Venezia, Nicolò Polo, 1599.
- ID., *Gli schiavi d'amore. Comedia del Sig. Francesco Podiani*, Perugia, Accademici Augusti, 1606.
- Poliziano Angelo, *Stanze. Orfeo. Rime*, a cura di Davide Puccini, Milano Garzanti, 1992.
- Pozzi Mario (a cura di), *Trattatisti del Cinquecento*, Milano Napoli, Ricciardi Editore, 1996.
- Pulci Luigi, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 (ediz. Mondadori, 1994).
- Quadrio Francesco Saverio, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Bologna, Ferdinando Pisarri [vol. 1] - Milano, Francesco Agnelli [vol. 2-7], 1739-52.
- Raimondi Ezio, *Politica e commedia*, Bologna, Il Mulino, 1972.
- Raineri Anton Francesco, *Altilia*, in *Commedie*, a cura di Catia Giovannini, Edizioni Res, 1994.
- Razzoli Roio Anna Maria, *'Il Fido Gonzaga'. Un poema alla corte del Tasso*, in «Philo<:>logica», anno I, n. 1, 1992.
- Rezasco= Rezasco Giulio, *Dizionario del linguaggio italiano storico ed amministrativo*, Bologna, Forni Editore, 1966.
- Rinaldi Rinaldo, *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1997.
- Riposio Donatella, *Nova comedia v'appresento. Il Prologo nella commedia del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.
- Rohfls Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69.
- de Rojas Fernando, *La Celestina*, a cura di Corrado Alvaro con introduzione di Cesare Segre, Milano, Bompiani, 1980.
- Ruffini Franco, *Commedia e festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986.

- Sacchetti Franco, *Il libro delle Rime*, a cura di Alberto Chiari, Laterza, Bari, 1936.
- Savarese Nicola, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Laterza, 1992 (ed. 2000).
- Schioppi Giovan Aurelio, *Ramnusia*, in *Commedie*, a cura di Monica Marinone, Edizioni Res, 1994.
- Scoles Emma - Gallo Ivana, *Edizioni antiche della "Celestina" sconosciute o non localizzate dalla tradizione bibliografica*, «Cultura Neolatina», XLIII, 1883, pp. 103-119.
- Seragnoli Daniele - Cruciani Fabrizio (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Il Mulino, 1987.
- Stampa Gaspara, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1994.
- Tasso Torquato, *Aminta*, Milano, Rizzoli, 1997.
- ID., *Dialoghi*, a cura di Bruno Basile, Milano, Mursia, 1991,
- ID., *Gerusalemme Liberata (= G.L.)*, Milano, Mondadori, 1983 (ed. 1992),
- ID., *Intrichi d'Amore*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1978.
- Tesoro della lingua italiana delle origini*, www.ovi.fi.cnr.it.
- Tiraboschi Gerolamo, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Niccolò Bettoni, 1833.
- T.B. = Tommaseo Nicolò - Bellini Bernardo, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, 1865-79.
- Tosi Roberto, *Dizionario delle stentenze greche e latine*, Milano, Rizzoli, 2000.
- Trolli Domizia, *Il lessico dell' "Innamoramento de Orlando" di Matteo Maria Boiardo. Studio e glossario*, Edizioni Unicopli, 2003.
- ID., *La lingua delle Lettere di Niccolò da Correggio*, Napoli, Loffredo Editore, 1997.
- ID., *Parole del Boiardo sul lessico e il testo dell'Innamoramento de Orlando*, in AA.VV., *Studi di storia della lingua italiana offerti a Ghino Ghinassi*, a cura di P. Bongrani, A. Dardi, M. Fanfani, R. Tesi, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2001, pp. 89-150.
- Ugolini Francesco, *Il perugino Mario Podiani e la sua commedia «I Megliacci»*, Perugia, Presso l'Istituto di Filologia Romanza, 1974.
- Weinberg Bernard (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1974.
- Zaccarello Michelangelo, *Primi appunti tipologici sui nomi parlanti*, «Lingua e Stile», XXXVIII, n. I, 2003, pp. 59-84.
- Zorzi Ludovico, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990.

University of California Library
Los Angeles

This book is DUE on the last date stamped below.

REC'D JUN 1 2008

Stampato nel mese di aprile 2008
dalla Litografica Abbiatense snc
Abbiategrasso (Mi)

UNIVERSITY OF CALIFORNIA-LOS ANGELES



L 009 859 215 7

PAROLE ALLO SPECCHIO. STUDI E TESTI
Dipartimento di Italianistica
Università di Parma

Il lavoro approfondisce un particolare filone del teatro comico rinascimentale, quello della Commedia patetica che, pur conservando e sfruttando gli aspetti tipici del genere, tradisce al contempo un'intima aspirazione al registro tragico, con il risultato di un sensibile innalzamento di tono, destinato a sfumare da lì a poco nella Pastorale e nella Tragedia a lieto fine di impronta barocca. Le edizioni critiche de *Il Pellegrino* di Girolamo Parabosco (1552) e de *I Fidi Amanti* di Francesco Podiani (1598) sono precedute da un'introduzione di natura teorico-descrittiva tesa a mostrare come i due testi, nonostante l'appartenenza ad aree culturali e geografiche distinte (Venezia e Perugia), siano unificati dal comune denominatore del pathos tragico e quindi proposti come modelli particolarmente significativi del patetico in versi e in prosa. L'indagine delle due pièces, attraverso i riscontri con il consueto repertorio comico e, soprattutto, mediante gli stretti legami con opere appartenenti a generi diversi, viene dunque a costituire un ulteriore importante tassello nello studio della commedia rinascimentale.

Antonella Lommi (Fiorenzuola d'Arda (Pc) 1978), laureata in Lettere Moderne presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Parma con tesi in Letteratura italiana del Rinascimento, ha conseguito presso il medesimo ateneo il Dottorato di Ricerca in Studi Filosofici e Scienze della Letteratura nel marzo 2007. Nell'ambito di studi sul teatro rinascimentale ha curato anche l'edizione critica de *La Fantesca* di Girolamo Parabosco (Parma, Batei, 2005).

