

parevangli fossero plausibili. Veggoni le finzioni degli amici, le furberie de' servitori, e mille altre cose, che difficilmente comprendonsi altrimenti.²³

Sulla scia di un'antica tradizione, Gorini fa sua l'idea che lo spettatore possa essere risvegliato alla virtù anche attraverso il diletto; anzi, è profondamente convinto che il diletto derivi dall'effusività del bene. Come si potrebbe infatti spiegare quel piacere che proviamo nel «vedere alla fine della tragedia un mucchio di morti», se non riconoscendo che persino l'orribile, se messo a servizio delle virtù, può essere gratificante e che il teatro «è stato eretto, per essere scuola di uomini»²⁴ È il bene a generare tale diletto; il tragico o il «ridicolo» sono soltanto due complementari modalità espressive. Anzi, quando l'autore veste i panni del filosofo —come nel trattato *L'uomo*— e va alla ricerca della definizione della virtù, riconosce la *dilectio* come costitutiva della sua stessa essenza: «virtus est dilectio in pondere et mensura», motto con il quale Gorini incornicia l'immagine della pagina di apertura del secondo capitolo.²⁵ Rappresentare l'*hybris* o il vizio, che è sempre esagerazione, per insegnare la virtù, che al contrario è misura, significa produrre un diletto che è dunque di per sé intrinsecamente buono, un diletto virtuoso.

È per questo che il Nostro non biasima l'idea che le tragedie possano concludersi con una «picciola commediola» secondo il costume francese, o possano essere intervallate con «qualche arietta adattata all'atto passato».²⁶ È opportuno infatti evitare di tenere la mente dello spettatore «troppo tesa nella malinconia», come accadeva nella tragedia greca; al contempo occorre evitare l'errore opposto, ossia intervallare la rappresentazione tragica con «intermedi ridicoli» che troppo distraggono l'uditore dal «filo del serio» e interferiscono con la mozione degli affetti, come nel costume italiano. L'intermedio musicale con qualche aria suonata da un'orchestra o «un'azione allegra, e ridicola, onde [lo spettatore] potesse partire con animo giocondo, e sollevato» dopo una tragedia, pare a Gorini un'equilibrata via di mezzo.²⁷

Le osservazioni fin qui sviluppate consegnano —credo— la chiave di lettura del testo che qui presentiamo, esiguo dal punto di vista letterario ma degno di nota, se riletto alla luce delle esigenze di una riforma teatrale mossa da una duplice motivazione: una teorica, che abbiamo vista esplicitata nel *Trattato della perfetta tragedia*, e una pratica, connessa alla cultura teatrale del tempo. Si compenetrano, da un lato il bisogno di presentare l'uomo

²³ GORINI CORIO, *Trattato della perfetta tragedia*, in *Teatro tragico*, cit., pp. 80-81. Corsivi miei.

²⁴ *Ivi*, p. 24.

²⁵ GORINI CORIO, *L'uomo*, cit., p. 169.

²⁶ GORINI CORIO, *Trattato della perfetta tragedia*, in *Teatro tragico*, cit., p. 67.

²⁷ *Ivi*, pp. 67-68.

l'uomo «al vivo descritto», in azione nel mondo, ritratto «quale in effetto egli è», come è esplicitamente dichiarato nella premessa alle *Cerimonie*.¹⁸ Gorini si era già espresso in tal senso nel *Trattato sulla perfetta tragedia*, dove precisava che se tragedia e commedia divergono negli «oggetti» —in quanto la prima educa attraverso personaggi eideologici degni di emulazione e «fatti grandi» mentre la seconda attraverso personaggi spogli di idealità e «fatti privati»¹⁹— i due generi sono accomunati dal medesimo fine educativo che può essere realizzato solo se i fatti rappresentati aprono maieuticamente la via alla comprensione dell'animo umano. Ciò significa, continua l'autore, che «per entro la rappresentazione [...] devonsi scoprire le passioni più vive degli uomini, i vizi e le virtù, i geni, e i consigli, i fini de' politici, le menzogne degli adulatori, le esosità degli avari, le vane chimere degli ambiziosi».²⁰ A teatro lo spettatore gode della possibilità di guardare le dinamiche umane «senza alcuna passione», dal di fuori, con distacco emotivo, squarciando il velo dell'inganno. Lo spettatore può giudicare «con integrità» e, oltre le apparenze, riconoscere nell'altro sé stesso, proprio come accade a «colui, che non vedrà mai la macchia, che ha nel volto, se non nello specchio».²¹ La verità del teatro consiste nella capacità di far vedere nell'altro ciò che non si vuole vedere in sé stessi, grazie al disincanto della ragione.

Queste osservazioni, riprese quasi letteralmente anche nella premessa a *L'cerimonie*,²² si condensano nella metafora del teatro-specchio, già cara al Seicento: in queste pagine primo-settecentesche, però, essa non enfatizza il tema del teatro come luogo della simulazione e del doppio, bensì conduce alla poetica della verosimiglianza, del teatro come luogo della rappresentazione «al vivo». Presentare la realtà significa descriverla qual è, anche negli aspetti meno nobili e edificanti. Il personaggio, portando in scena l'uomo, ne rappresenta i vizi e lo spettatore, riconoscendosi nel personaggio, ride di sé stesso. Si legga questo frammento dove Gorini sta sicuramente pensando ai personaggi di alcune sue commedie (anche in modo esplicito, come nel caso del guascone) e dove non sono assenti nei personaggi descritti —quale l'ambizioso— tratti comuni ai protagonisti de *L'cerimonie*:

Quell'avar, che crede esser lodabili le sue spilorcherie, che non crede agli amici, che lo avvertono, se vede sul palco *il suo carattere al vivo*, se mira quanto ridicole riescono quelle stesse cose, le quali col velo della passione credea virtù, facilmente *se ne avvede, e si corregge*; e se l'ambizioso, e quello, che ama essere adulato, sente sul teatro, che quello, che in sua presenza lo vanta fino alle stelle, dopo le spalle se ne prende giuoco, al certo col sovvenirsi di qualche cosa a lui seguita di simile si avvede anche di quello non ha poi inteso colle sue orecchie. Il guascone sente quanto ridicole siano le sue guasconate, *le quali eccitano le risa a lui medesimo*, che dette da lui

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ GORINI CORIO, *Trattato della perfetta tragedia*, in *Teatro tragico*, cit., p. 78.

²⁰ *Ivi*, p. 79.

²¹ *Ibidem*.

²² Si veda la p. 33.

Se dall'ambito personale si allarga ora lo sguardo alla più ampia sfera della vita civile, si presenta alla nostra attenzione una città animata da figure di spicco e caratterizzata da un'intensa vita intellettuale. Ricordo la breve ma incisiva presenza di Ludovico Antonio Muratori, la cui attività, destinata a lasciare nel circuito milanese la propria impronta ben oltre il quinquennio di permanenza all'Ambrosiana, si prolunga idealmente nella città, anche grazie al fitto scambio epistolare con alcuni intellettuali milanesi, fra i quali compare anche il Gorini, suo amico e corrispondente.¹⁴ Il drammaturgo è infatti attivamente partecipe al dinamismo culturale del suo tempo. Ne è testimonianza la fitta rete di contatti non superficiali con altri protagonisti di primo piano: con Pietro Verri, con Cesare Beccaria —ospiti della sua villa «La Legnaia»— ma anche con il Baretti, Giovan Gioseffo Orsi, col Tagliazucchi —conosciuti negli anni modenesi al Collegio dei Nobili e poi divenuti revisori ai quali sono chiesti suggerimenti e pareri critici¹⁵— e, infine, anche col Quadrio.

2. Il teatro specchio della vita: «io studio l'uomo in te per conoscere me»

Gorini, dunque, intellettuale *engagé*: a Milano —dove aderisce alla colonia di Arcadia e, successivamente, all'Accademia dei Trasformati— così come a Parigi, dove durante le non brevi permanenze trascorre molto tempo nelle sale parigine e nello studio del teatro francese, ammalato dai classici del *Grand Siècle*. Molière, erede della tradizione latina di Plauto e Terenzio, è considerato «gran Maestro della vera morale», in quanto ha portato al trionfo la «vera commedia» capace di «gastigare ridendo i costumi, ed instruire il popolo nelle vere massime, che dal vizio lo distolgono». ¹⁶ L'autore crede fermamente che la Francia debba alla lezione molieriana la «moderazione de' suoi costumi»:

Parigi che già da gran tempo in questa parte al sommo fiorisce, come ogni forastiere che colà giugne è obbligato a confessare, con sommo piacere, e maraviglia, debbe anche molto della moderazione de' suoi costumi ad una così nobile scuola; e con gran ragione è venerato il nome di Moliere come di un gran maestro della vera morale». ¹⁷

Al teatro, e pertanto anche alla commedia, è affidato il compito di una rifondazione di un'etica che dal piano personale si allarghi alla sfera civile. Al centro di tale poetica sta

¹⁴ Le lettere di Gorini a Muratori sono state trascritte in appendice a CONTINISIO, *Politica, cultura e religione*, cit., pp. 284-299.

¹⁵ Ne sono testimonianze le lettere al Muratori dell'8 settembre e del 23 dicembre 1721: cfr. CONTINISIO, *Politica, cultura e religione*, cit., pp. 284-285.

¹⁶ GORINI CORIO, *Le cerimonie*, cit., p. 33.

¹⁷ *Ibidem*.

Giuseppe Gorini Corio

Le cerimonie *Commedia*

a cura di Pierantonio Frare
e Giovanna Zanolghi

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua edizioni

2014

intenti riformistici all'opera appena citata. In elaborazione già dal 1724,⁸ ma edito nel 1729 a premessa della *Rosimonda vendicata*,⁹ anch'esso delinea una poetica che mira a una rifondazione della drammaturgia che ponga al centro l'uomo e il nucleo della questione morale: la virtù come subordinazione delle passioni alla legge morale che, orientando gli impulsi alla ragione, le purifica. Il punto di riferimento diviene il modello francese, il cui classicismo ben si sposa, più in generale, con le richieste di un temperato 'razionalismo' di stampo muratoriano, favorevole al rinnovamento e a un maggiore impegno etico della cultura italiana. In controluce, il lettore intravede l'ampio dibattito barocco nel quale l'autore dimostra di essere radicato. Lavorando e pensando ancora all'interno della mappa categoriale secentesca (la verosimiglianza, il rapporto fra ammaestramento e diletto, la catarsi), Gorini la sospinge in avanti insufflando nelle 'vecchie' questioni poetiche istanze di razionalizzazione.

Tale complesso percorso approda, quasi un decennio dopo, alla pubblicazione della prima raccolta del *Teatro tragico e comico*,¹⁰ dove *Le Cerimonie* compaiono nel tomo secondo, tassello di una *dispositio* che alterna tragedie e commedie. La miscellanea (in tutto 13 opere drammatiche: 8 tragedie, 4 commedie e 1 farsa) raccoglie i frutti di un lavoro drammatico e di un coinvolgimento nella vita spettacolare della città alla quale il drammaturgo si dedica molto intensamente fra il 1724 e il 1740, anno in cui scoppia l'affare dell'Ospedale Maggiore.¹¹ La difficile prova lo sollecita a investigare questioni propriamente morali e antropologiche —il cui frutto più maturo sarà il ponderoso trattato dedicato a *L'uomo*¹²— ma non spegne i suoi interessi drammaturgici, come testimonia la stesura di due scritture per musica, *l'Ipólito* (musicato da Gluck) e *Porro e Milene*, entrambi editi nell'«enciclopedia drammatica» del biennio 1744-1745,¹³ a riprova della specularità fra la scrittura per il teatro e la riflessione etica.

⁸ *Ivi*, p. 271.

⁹ GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Trattato della perfetta tragedia*, premessa alla *Rosimonda vendicata*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1729, pp. 3-56. Il *Trattato* conosce un'edizione successiva a premessa della raccolta drammatica del 1732 (cfr. nota 10, tomo I, pp. 7-58) e del 1744 (in *Teatro tragico del Marchese Giuseppe Gorini Corio*, Milano, Francesco Agnelli, 1744, tomo I, pp. 3-82) dalla quale cito.

¹⁰ GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Teatro tragico e comico*, Milano, Giambattista Albrizzi q. Gir., 1732, 2 tomi.

¹¹ Rimando a CONTINISIO, *Politica, cultura e religione*, cit., pp. 257-261.

¹² *L'uomo. Trattato fisico morale del marchese Giuseppe Gorini Corio diviso in tre libri* [...], Lucca, presso A.º R.; 1756, p. 8. Il volume, quasi una *summa* del suo pensiero etico, ebbe una circolazione estesa e fu elogiato da letterati italiani e stranieri, nonostante la condanna da parte dell'Inquisizione nel 1759. Nel 1761, dopo numerose traduzioni circolate clandestinamente, ebbe un'edizione in francese in due volumi, probabilmente a Parigi (il luogo di stampa non è indicato), con il titolo *L'anthropologie, traité métaphysique*. Non si trattava di una semplice traduzione perché il testo fu ampiamente rimaneggiato, in alcune parti rifatto, modificato e anche ampliato.

¹³ I due drammi compaiono nella raccolta *Teatro tragico del Marchese Giuseppe Gorini Corio*, Milano, Francesco Agnelli, 1744-1745, 6 voll., rispettivamente nel quarto e quinto tomo.

così indicativa nel panorama dei decenni primo-settecenteschi da essere stato considerato dal Natali un «libero pensatore».²

La commedia *Le cerimonie* che qui presentiamo compare a stampa per la prima volta in un'edizione edita «in Milano, Nella Regia Ducal Corte, Per Giuseppe Richino Malatesta, Stampator Regio Camerale» nel 1730,³ anno in cui si addensano non poche tracce della ispirazione comica dell'autore se si pensa che, nel medesimo anno, vedono la luce altre quattro commedie.⁴ La sede della pubblicazione iscrive a pieno titolo la commedia nel teatro 'ufficiale' della città: la gestione milanese degli spettacoli pubblici di carattere drammatico graviterà infatti intorno al Teatro Ducale almeno fino al 1776, anno dell'incendio del teatro stesso. Dall'inizio degli anni Trenta, in particolare, si interrompe la rappresentazione di commedie presso lo storico 'Teatrino' e il genere drammatico si riversa sul palcoscenico del Ducale, intorno al quale orbitano le più significative manifestazioni teatrali settecentesche.⁵ La rappresentazione goriniana è partecipe di tale transizione e viene allestita per il vasto pubblico della nuova spaziosa sala che sempre si gremisce in occasione della stagione del carnevale, per la quale *Le cerimonie* sono state ideate.

Gli anni Trenta ritagliano un segmento temporale piuttosto significativo anche nella biografia intellettuale del Nostro. Alle spalle sta la stesura nel 1724 dei *Discorsi morali*⁶ dove Gorini tratteggia — a ridosso della crisi spirituale dell'anno precedente⁷ — un progetto di riforma dei costumi ispirato alla religione cristiana e matura un profondo ripensamento sulla vita e sugli affetti, con il desiderio di dare alle stampe opere che servano per l'edificazione del lettore. I *Discorsi morali* hanno in comune con la produzione teatrale una spiccata sensibilità verso l'esplorazione delle dinamiche psicologiche, delle relazioni interpersonali, della gestione della libertà e del governo delle passioni. Tale afflato riformistico attraversa anche il *Trattato della tragedia*, gemellare nella cronologia e negli

Giuseppe Gorini Corio

Le cerimonie

² NATALI, *Il Settecento*, cit., I, p. 292.

³ GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Le cerimonie. Commedia del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, nella Regia Ducal Corte, Giuseppe Richino Malatesta, Stampator Regio Camerale, 1730.

⁴ GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Il Frippon Francese colla dama alla moda. Commedia del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1730; GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Il Baron polacco interrotto ne' suoi amori. Commedia del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1730; GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Il Guascone. Farsa*, Milano, per il Richini, 1730; GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Il geloso vinto dall'avarizia. Commedia del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1730.

⁵ La sala del Teatro delle Commedie, denominata anche 'Teatrino' per le ridotte dimensioni, interrompe la sua attività già a partire dal 1729: PALAZZO, NADIA, *Il teatro comico nella Milano del Settecento: un profilo critico*, ne *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, a cura di Roberta Carpani - Annamaria Cascetta - Danilo Zardin, Atti delle giornate di studio 26-28 novembre 2009, «Studia Borromaiaca», XXIV/24 (2010), pp. 627-644: 630-631.

⁶ GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Le leggi di Dio, e quelle del mondo unite nel vero cavaliere. Discorsi morali*, Milano, Giuseppe Malatesta, 1724.

⁷ Cfr. nota 1. Per un approfondimento sulle cause di questa crisi rimando a CONTINISIO, *Politica, cultura e religione*, cit., p. 254.

Presentazione

1. Giuseppe Gorini Corio e il suo tempo: una voce nel tramonto dell'Antico Regime

Il marchese Giuseppe Gorini Corio è personalità ancora oggi poco nota eppure significativa nella Milano della prima metà del Settecento.¹ Il grande successo riscosso dalle rappresentazioni teatrali delle sue opere sia tragiche che comiche, l'impegno per una riforma dei costumi oltre che del teatro, le aspre polemiche che accompagnarono la pubblicazione dei suoi trattati, tutti segnati da un acceso zelo riformatore, ne fanno una voce

Giuseppe Gorini Corio
Le cerimonie. Commedia
a cura di Pierantonio Frare e Giovanna Zanolonghi

© 2014 Pierantonio Frare
© 2014 Giovanna Zanolonghi
© 2014 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 8
Collana diretta da Javier Gutiérrez Carou
www.usc.es/goldoni
javier.gutierrez.carou@usc.es
Venezia - Santiago de Compostela

lineadacqua edizioni
san marco 3717/d
30124 Venezia
www.lineadacqua.com

ISBN: 978-88-95598-38-3

La presente edizione è risultato dalle attività svolte nell'ambito del progetto di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano* (FFI2011-23663) finanziato dal *Ministerio de Economía y Competitividad* spagnolo. Lettura, stampa e citazione (indicando nome dei curatori, titolo e sito web) con finalità scientifiche sono permesse gratuitamente. È vietato qualsiasi utilizzo o riproduzione del testo a scopo commerciale (o con qualsiasi altra finalità differente dalla ricerca e dalla diffusione culturale) senza l'esplicita autorizzazione dei curatori.

¹ Mi limito in questa sede a ricordare le principali vicende biografiche. Nato a Solbiate, presso Como, l'8 giugno 1702, studiò nel Collegio dei Nobili di Modena. A Parigi frequentò il teatro ed ebbe modo di apprezzare le opere di Corneille, Racine e Molière. A Milano frequentò la colonia dell'Arcadia e si dedicò alla scrittura teatrale. Frequentò intellettuali di spicco del suo tempo, quali Giovanni Giuseppe Orsi e Muratori, oltre che l'aristocrazia lombarda, ospite spesso della sua villa, la «Legnaia» a Bussero, in occasione di feste e balli. La sua vita fu segnata dapprima dall'«affare dell'Ospedale Maggiore» quando Gorini attirò su di sé l'attenzione delle autorità ecclesiastiche per le posizioni contrizionistiche sul sacramento della confessione, poi dall'arresto del 1742 dopo la pubblicazione del trattato *Politica, diritto e religione, per ben pensare e scegliere il vero dal falso in queste importantissime materie* (Milano, 1742). Negli ultimi anni della sua vita frequentò il gruppo degli illuministi (i fratelli Verri e Giuseppe Baretti). In età matura riprese a occuparsi di teatro. Morì il 28 ottobre 1768. Per la biografia rimando alla voce curata da MESCHINI, STEFANO, *Giuseppe Gorini Corio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, vol. 58, pp. 62-67. L'oblio in cui è caduta fin dal secolo scorso la sua vicenda sia biografica che intellettuale fa sì che pochi siano gli studiosi che in anni recenti se ne sono occupati. Fra questi va segnalata CONTINISIO, CHIARA, *Politica, cultura, religione nella Milano del primo Settecento: il marchese Giuseppe Gorini Corio*, in BUZZI, FRANCO - EAD., *Cultura, politica e società a Milano fra Cinque e Seicento*, «Studia Borromaica», XIV/14 (2000), pp. 251-299 (con appendici documentarie); EAD., *Dal bene comune alla pubblica felicità. Prime riflessioni su virtù e vita civile a Milano fra Sei e Settecento*, in *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, Atti del Convegno di Milano, 2-3 dicembre 1994, a cura di Marco Bona Castellotti - Edoardo Bressan - Paola Vismara, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 157-184. Sulla drammaturgia goriniana mancano contributi monografici. Tra gli studi che lo menzionano, ricordo: BERTANA, EMILIO, *Il teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell'Alfieri*, «Giornale storico della letteratura italiana», Suppl. IV (1901), in particolare le pp. 86-89; GALLETTI, ALFREDO, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, Cremona, Fezzi, 1901, vol. I, pp. 213-219; BERTANA, EMILIO, *La tragedia*, Milano, Vallardi, s. d. [ma 1906], pp. 258-259; ORTOLANI, GIUSEPPE, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, ne *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di Gino Damerini, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1962, pp. 1-37; 28; NATALI, GIULIO, *Il Settecento*, con supplemento bibliografico a cura di Aldo Vallone, Milano, Vallardi, 1973, vol. I, pp. 237, 292, 307; vol. II, pp. 25, 194 e ss., 265 e 280; ARIANI, MARCO, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, ne *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 121-148; BOSISIO, PAOLO, *Aspetti e tendenze del teatro drammatico a Milano nel secondo Settecento*, «Il castello di Elsinore», VII/23 (1995), pp. 35-60; FERRONE, SIRO - MEGALE, TERESA, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1998, vol. VI, pp. 821-875; ALFONZETTI, BEATRICE, «Il Bruto». «Perfetta tragedia» del mito asburgico (Saverio Pansuti e Gioseffo Gorini Corio), in *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni*, Atti del Convegno Internazionale, Verona, 3-5 maggio 2011, a cura di Franco Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 173-206. Il contributo più recente è l'edizione curata da BISI, MONICA, *Il vero cavaliere*, all'interno della Biblioteca Pregoldoniana del presente progetto di ricerca ARPREGO (www.usc.es/goldoni/biblio.html).

Giuseppe Gorini Corio

Le cerimonie

Commedia

a cura di Pierantonio Frare
e Giovanna Zanlonghi

Indice

Presentazione (di Giovanna Zanlonghi)	9	
1. Giuseppe Gorini Corio e il suo tempo: una voce nel tramonto dell'Antico Regime	9	
2. Il teatro specchio della vita: «io studio l'uomo in te per conoscere me»	12	
3. Analisi drammaturgica del testo	16	
3.1. L'azione		16
3.2. Lo schema attanziale e lo statuto dei personaggi		17
3.3. La dinamica strutturale		22
3.4. La virtualità scenica		24
3.5. Lo statuto della parola		25
<i>Le cerimonie</i> (edizione critica a cura di Pierantonio Frare)	29	
Nota al testo	31	
Nota metrica		31
<i>Le cerimonie</i>	33	
[Introduzione dell'autore]		33
Interlocutori		34
[Commedia]		35
Apparato	85	
Commento	87	
All'introduzione dell'autore		87
Alla commedia		88
Bibliografia	105	

nel mondo, sul campo, alle prese con le questioni della vita quotidiana, con i suoi limiti morali e psicologici e, persino, le sue ossessioni; dall'altro la necessità di partire dalla coeva prassi spettacolare che faceva coincidere il tempo del carnevale con il teatro dell'evasione. Le due linee convergevano su un terreno comune: presentare l'uomo per quel che è, a costo di ritrarlo «anche nel ridicolo [con] buffonate di maschere, la cui bellezza in bessaggini, e solo in iscipitezze s'ammira dal popolo ignorante», come si legge in premessa alle *Cerimonie* e come nella commedia accade.

Se guardata dal punto di vista degli ambienti teatrali, *Le cerimonie* può essere collocata all'incrocio fra la tradizione del teatro dei dilettanti e quello professionistico. In virtù della rete delle sue relazioni personali —come abbiamo visto, estesa alla migliore aristocrazia cittadina— Gorini non poteva non conoscere da vicino il teatro che si rappresentava nei salotti, nei circoli accademici e nei collegi religiosi, in particolare nel Collegio dei Nobili di Milano.²⁸ Da tali ambienti proveniva senza dubbio la richiesta di un teatro 'impegnato', alimentato da programmi di rinnovamento, orientato alla formazione personale e civile, sensibile alla denuncia sociale, in cui si sperimentavano modalità spettatoriali contraddistinte dalla competenza e dall'attenzione del pubblico.²⁹ Al contempo, egli frequentava e conosceva, nel ruolo sia di spettatore sia di autore, il mondo del professionismo: quello del Teatro Ducale, dove la nobiltà meno 'illuminata' andava a far chiasso nei palchi e a giocare d'azzardo nei ridotti,³⁰ e quello delle compagnie dei comici che giungevano in città, soprattutto nella stagione del carnevale, con il loro bagaglio di tradizioni e di stereotipi. Tracce di queste esperienze sono state riconosciute già da Ludovico Zorzi che ha segnalato Gorini come autore non esente dai modi dell'Arte.³¹ Oggi

²⁸ Ricordo che Gorini partecipò attivamente all'attività del prestigioso collegio gesuitico di Brera. Infatti, la sua produzione tragica era approdata sul palcoscenico del Teatrino già nel 1737 con l'*Astianatte*, tragedia ispirata ad un robusto programma riformistico, improntato a «maestà e verosimiglianza». In quest'opera, come del resto anche nel *Narsete* e nelle *Troadi* rappresentate rispettivamente nel 1758 e nel 1762, trovava espressione l'idea di un teatro scevro da concessioni 'irregolari', ordinato dal rispetto delle unità, ossequioso del modello raciniano, cui espressamente si ispirava. Anche questa era una via, sotterranea ed indiretta, attraverso cui la *tragédie classique* penetrava nella tradizione teatrale del collegio.

²⁹ Per un approfondimento rimando a CAMBIAGHI, GABRIELLA, *Tra accademie e teatrini nobiliari: la via milanese al rinnovamento delle scene*, ne *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento*, cit., II, pp. 593-626.

³⁰ Sulle abitudini e i costumi dei nobili a teatro e più in generale sul pubblico settecentesco rimando al paragrafo di GUCCINI, *Il pubblico*, ne *Il teatro italiano nel Settecento*, cit., pp. 18-32.

³¹ ZORZI, LUDOVICO, *Persistenza dei modi dell'Arte nel testo goldoniano*, ora in ID., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 225-241: 236. Sulla tradizione dei comici a Milano: ARCAINI, ROBERTA, *I comici dell'Arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, ne *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta - Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 265-326. È nota la diffidenza della piazza milanese, segnata in profondità dal rigore borromeo, nei confronti del teatro dei comici, tanto che nel 1675 Milano fu definita «la rovina dei comici», mentre la Francia ospitava da anni *les Italiens* e il loro modo di organizzare il teatro si diffondeva in tutta Europa (*ivi*, p. 323). È verosimile ipotizzare che Gorini abbia conosciuto e apprezzato il teatro dei comici proprio in terra francese.

sappiamo quanto fitti siano stati gli scambi e le intersezioni fra il teatro professionistico e la scena dei dilettanti e come queste due esperienze (proprio a Milano) fossero tra loro permeabili: nella gestione, anche economica e organizzativa della sala pubblica, nell'intensa partecipazione alla proposta spettacolare del Ducale, nella protezione di attori, cantanti, danzatori, nell'organizzazione di spettacoli nelle ville e nei palazzi di città, occasioni per conoscere la drammaturgia comica toscana e goldoniana, così come per accostare la scrittura teatrale francese.³²

Ebbene, *Le Cerimonie* ci sembrano debitrice sia dell'una che dell'altra tradizione: l'implicita spinta di denuncia dei vizi di nobili oziosi e di giovani talvolta inesperti e intemperanti la connette al mondo del patriziato più avveduto, convinto della necessità di un teatro pedagogico, mentre balli, maschere e mascherate sono un'eco del repertorio della Commedia, così come gli scambi dialogici sospesi fra comicità e ritratto sociale sembrano far rivivere atmosfere da opera buffa, o forse, più in generale, di un teatro di evasione che non disprezza il gioco teatrale come rito festivo ormai spogliato di valenze religiose. In tal modo, le intenzioni pedagogiche sono rivestite di carica satirica mentre le esigenze dell'applauso regolano la struttura spettacolare.

Procediamo ora all'analisi per fornire riscontri testuali alla nostra proposta interpretativa.

3. Analisi drammaturgica del testo

3.1. L'azione

La scena si apre nel salotto della casa di Olindo, il giovane protagonista che, nel dialogo di apertura con Arsillo, denuncia la pedanteria del conte di Monte Fiascone, vanaglorioso uomo in età matura, convinto cultore di una galanteria ormai priva di qualsiasi valore civile e ridotta a pura cerimonialità esteriore. Con l'entrata in scena —annunciata dal servitore Dulino— della contessa di Culagna si completa la prima coppia. La conversazione fra i due nobili, condotta fra ridicoli giochi di cortesia da parte del conte (quale quello di far riverenze fino a cadere urtando un tavolino od offrire la sedia alla contessa) ed esibizione di cultura filosofica da parte della contessa, si arricchisce di una disquisizione letteraria della dama con Olindo sulla natura dell'amore sacro e profano e la recitazione di un sonetto.

³² Per un quadro d'insieme: CARPANI, ROBERTA, *Pratiche teatrali del patriziato e dei Nobili a Milano fra spazi privati e pubblici teatri*, in *Il Teatro a Milano nel Settecento*, a cura di Annamaria Cascetta - Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 375-431.

Giuseppe Gorini Corio
Le cerimonie
(edizione critica a cura di Pierantonio Frare)

L'irruzione di «una gentile, e bella mascherata» impone un'accelerazione alla vicenda e introduce la quarta protagonista della dinamica attanziale, vale a dire Isaura, giovane e (si intuisce) bella dama in maschera che inizia a ballare con il conte mentre «tra di loro si fanno molti complimenti amorosi», suscitando le gelosie della contessa. Le attenzioni del conte, ingannevolmente convinto di avere conquistato il cuore della bella giovane, inaspriscono l'animo della contessa che, in un incontro/scontro verbale, con accorta retorica accusa la rivale di essere donna di facili costumi, ma capisce poi di essersi in verità sbagliata, perché a Isaura nulla interessa del non più giovane pretendente. Quando l'equivoco pare appianato, la trama si involuppa con l'arrivo di Battista, il servitore del conte, che gli consegna un anello trovato per caso, il che è causa di un ulteriore equivoco: Olindo, che aveva regalato l'anello come pegno d'amore a Isaura, quando vede il suo dono nelle mani del conte, se lo fa restituire ma giudica perfida l'innamorata, che crede interessata all'altro, ed esprime la sua delusione all'amico Arsillo; a sua volta, il conte si illude di essere amato da Isaura. Il chiarimento conduce allo scioglimento finale: Isaura dichiara di avere perduto l'anello, smaschera la menzogna del conte davanti a Olindo, al quale il conte aveva mentito dicendo che l'anello gli era stato donato da Isaura in persona, che, al contrario, dichiara il suo amore per Olindo. La storia del conte si avvia verso la conclusione: la contessa rifiuta la sua proposta di fidanzamento, Battista gli comunica che la causa giudiziaria in corso si è conclusa a suo sfavore, che la casa è assediata dai creditori e che dovrà scontare più di un anno di carcere. Dopo di che lo lascia, alla ricerca di un nuovo padrone. Il conte rimane solo. Chiude la commedia «una nuova mascherata» di ninfe e pastori a festeggiare le nozze di Olindo con Isaura.

3.2. Lo schema attanziale e lo statuto dei personaggi

Nel sistema delle relazioni dei personaggi le due coppie conte-contessa e Isaura-Olindo, sono al centro della commedia. Connotate dapprima come parallele, le loro storie si intersecano grazie ai due personaggi-cerniera di Isaura e del conte: la prima ballando con il conte suscita gelosia nella contessa e si pone in antitesi con lei; il secondo, lusingato dalle attenzioni di Isaura, interrompe il suo corteggiamento alla contessa e si intromette nella coppia Isaura-Olindo. Il procedere dell'azione è scandito —ad eccezione di alcune pause di cui diremo— dal progressivo allontanamento delle due coppie e dalla riconciliazione finale dei giovani fidanzati, fino al compimento del lieto fine (il matrimonio). Intorno a loro si dispone la rete delle figure minori attive in scena: Arsillo, amico e confidente di Olindo;

Battista, servitore del conte, e Dulino, servitore di Olindo. Sono personaggi esili, con funzioni di supporto all'azione o al personaggio principale. Battista svolge poco più della funzione di nunzio: annuncia l'arrivo delle maschere, a lui tocca anche nelle scene finali comunicare al conte la presenza della folla di creditori alla porta. Oltre a tale funzione faticosa, Gorini gli assegna una 'parte':³³ dalla sua prima comparsa in scena³⁴ si lamenta del basso salario (facendo in tal modo risaltare l'avarizia del conte); spesso affamato (preferisce controllare la cottura delle polpette prima di aprire al «brutt'uomo in veste nera»; vv. 1771-1772), dotato di senso delle concretezze, sembra raccogliere sia la tradizione del *servus callidus* sia le atmosfere buffonesche del teatro dell'Arte e i suoi stereotipi verbali, come si può constatare in questa battuta con la quale egli legge a modo suo la 'morale' della commedia: «Ed io che già mangiai capponi arrosto, / ora anderò a mangiar polenta, e fava» (vv. 1886-1887). Dulino è figura ancor più esile: si identifica quasi esclusivamente con la sua funzione, quella di annunciare l'arrivo di qualcuno, suggerendo in tal modo una *liaison* fra i passaggi dell'azione.

Di altro spessore è Arsillo, che sembra andare oltre lo stereotipo, sebbene goda di poca autonomia e assuma i tratti di un carattere di appoggio all'amico Olindo: commenta con ironia, riflette con osservazioni dall'accento moraleggiante (vv. 148 ss.), si prende gioco della contessa e della sua saccenza (ad es., vv. 271, 277), è la spalla su cui piange il disperato innamorato quando crede di aver perso Isaura (vv. 1357-1389).

Maggiore caratterizzazione psicologica assumono i protagonisti, sempre comunque in bilico fra l'individuazione e la tipizzazione.

Tale processo è riconoscibile soprattutto nella figura del conte. Indirettamente in scena fin dalle prime battute nella descrizione fatta da Olindo, il suo profilo tende a trasformarsi in caricatura. Ossessivo nelle inutili cerimonie, egli è il ritratto del vanaglorioso (ad es., vv. 243-251), dello sbruffone (ad es., vv. 318-323), dello sprovveduto che ostenta la propria ignoranza facendosene vanto («e per certo dovunque io sono stato / non vidi mai questo signor Boccacio, / né questo signor Trissino, o Petrarca»; vv. 391-393). Persino la sua gestualità è ripetitiva, affettata, enfatica; il suo procedere «a passi di geometria» è studiato, per nulla naturale, quasi da marionetta priva di vita interiore (vv. 79-84). Icona di colui che inganna il prossimo in quanto vittima dell'autoinganno, il personaggio diviene la

problematico: infatti, dopo la lunga professione di fede a favore dell'amore spirituale, dapprima sostenuta in nome di Platone (vv. 469-474) e poi di Aristotele (vv. 760-772, 773-785, 788-802), la contessa difende le ragioni del corpo (vv. 1020-1048), svelando allo spettatore un nuovo volto della sua personalità ma, soprattutto, accennando a un tema — quello dell'amore concupiscibile — che attribuisce un'intenzione moralmente seria a una spensierata sera di «carnovale».⁴⁹

Giovanna Zanolonghi

³³ Il lavoro dei comici costruiva una drammaturgia dell'attore. Ogni attore si specializzava in una figura, una maschera oppure, nel caso delle parti serie, in una recitazione a viso scoperto. Le parti erano predefinite nelle caratteristiche fisiche, mimiche, e negli stereotipi gestuali. Usiamo dunque il termine 'parte' solo per analogia e per meglio indicare il repertorio di situazioni e azioni piuttosto statico che qui l'autore assegna ai personaggi.

³⁴ GORINI CORIO, *Le cerimonie*, cit., vv. 346-347.

⁴⁹ Il tema dell'amore sensuale e concupiscibile è ripreso più volte ne *L'uomo*, in particolare nel cap. VII (pp. 75-82), nei primi due capitoli della parte del trattato dedicata alle passioni (pp. 161-182) e, infine, nel paragrafo dedicato all'istinto e alle nozze come istituto che lo 'regola' (pp. 373-385).

contessa: vv. 965-1053), confessione sincera che lascia immaginare una recitazione in sottovoce (la contessa ammette che a interessarla è la ricchezza; vv. 954-964), chiarimento sugli autentici sentimenti dei personaggi (Isaura esprime il suo disinteresse per il conte alla contessa; vv. 1058-1077), simulazione di intesa (fra l'abile Olindo e l'ingenuo conte; vv. 1224-1345) o, al contrario, affettuoso dialogo fra amici (fra Arsillo e Olindo; vv. 1357-1389). *E contrario*, la conversazione dà voce pure ai conflitti: l'impertinenza di Battista mette a nudo la presunzione e l'avarizia del conte, facendone i poli attanziali di una bonaria dialettica servo-padrone (vv. 1132-1162); Olindo e Isaura si confrontano in una disputa verbale dove il dialogo è sospeso fra la schermaglia amorosa e l'incomprensione (vv. 1440-1619).

Ancora, il dialogo può prendere le mosse dall'interrogazione inquisitoria (per smascherare la menzogna del conte; vv. 1682-1719) oppure dello scambio di battute che impongono un ritmo veloce alla recitazione (vv. 668-692) o, infine, della conversazione ai limiti del *non sense* (vv. 345-401).

Se finora centro della nostra attenzione sono state le relazioni verbali fra i personaggi in scena, è bene ora interrogarci sull'interazione con lo spettatore. È infatti implicito nel testo l'asse comunicativo platea-scena. In che modo la parola interpella la cooperazione del fruitore? Si possono segnalare almeno due modalità: l'a parte e la parentesi riflessiva e meditativa.

Per quanto riguarda la prima, essa consiste nell'inclusione all'interno del dialogo di una battuta che non produce scambio con gli interlocutori ma è rivolta dal personaggio a sé stesso e, quindi, al pubblico. È significativo che questa strategia sia affidata per lo più a Olindo che —come si è visto— agisce spesso come spettatore interno, punto di vista critico su quanto sta accadendo. Segnaliamo, fra i molti, i giudizi sulla sterilità delle cerimonie (v. 402), sulla vacuità della contessa e del conte (v. 442), verso il quale Olindo non cela la sua insofferenza (v. 272) e del quale smaschera le bugie (v. 292).

Per quanto riguarda le pause riflessive, esse sono modulate con diverse intensità. Il testo è punteggiato di interrogative retoriche che anticipano la morale del testo (vv. 8-11), di annotazioni di commento (sulla corruzione del mondo; vv. 149-150), di disincantate osservazioni («povere donne! scelgono sempre il peggio»; v. 1131) fino ad aprirsi in slarghi di intonazione filosofica e letteraria. In questi 'dialoghi a tema' sono portate in primo piano questioni eterogenee: la disputa fra amor sacro e amor profano (vv. 469-495) poi ripresa nel sonetto, la disquisizione sulla tragedia (vv. 516-546), la discussione sul valore del corpo, particolarmente cara a Gorini. Su di essa l'opera torna a più riprese, non senza un fondo

personificazione del ridicolo quando si immagina conteso fra due donne entrambe innamorate di lui («So quello che dovrei; ma che non posso / l'un' e l'altra servire; / l'una, o l'altra lasciare oh cielo io debbo!»; vv. 605-607) o, per fare un secondo esempio, quando crede di avere «preso il core» di Isaura (vv. 1224-1302). Tale caratterizzazione non lo abbandona neppure nel momento dell'agnizione finale, quando, perduta Isaura, si consegna alla contessa ricorrendo a un lessico altisonante che propone in chiave antifrastica il linguaggio cavalleresco (ad es., vv. 1740-1744).

Minore è l'astrazione del carattere della contessa. Anch'essa tendenzialmente appiattita nella parte della rivale in amore —secondo il modello della struttura degli intrecci del teatro dell'Arte— la sua fisionomia è maggiormente ancorata a un contesto preciso, desunto dall'osservazione della società contemporanea. Presentata secondo il *cliché* della donna innamorata e gelosa —si pensi alla maliziosa conversazione con Isaura dove ella si abbandona a pettegolezzi femminili e a insinuazioni quasi calunniose (vv. 822-871)— la contessa è anche donna che ambisce a emanciparsi attraverso il sapere. Agli ambienti di corte ella preferisce Parigi e la Sorbona, e a «cento inette question donnesche» un'ora di discorsi «d'istoria, o pure di filosofia, / e di retorica, e di poesia» (vv. 260-270). Sotto il velo ironico non è forse fuori luogo intravedere quel desiderio di novità, *curiositas* e conoscenza, quel connubio fra interessi intellettuali e mondanità che caratterizzava i salotti del tempo —noti a Gorini— e le donne colte e spregiudicate che di tali ambienti erano le animatrici.³⁵ Il riscatto è sancito dalla scelta finale: all'offerta di fidanzamento da parte del conte, ella preferisce la libertà in nome di Platone (vv. 1824-1843). E così quella professione di platonismo un po' di maniera e non scevra di esibizionismo perde quel sapore scolastico e retorico, attribuendo al personaggio maggiore concretezza.

Si muove su un'analoga linea drammaturgica la figura di Isaura, che rievoca immediatamente le atmosfere dell'Arte sia in virtù della sua qualifica onomastica, sia per il suo ingresso in scena come «mascheretta gentile» che svela il proprio volto a Olindo levandosi la maschera e suscitando il lui un subitaneo moto di gelosia (vv. 574-599). Ella poi confesserà a Battista di avere di proposito finto l'amore per il conte (vv. 738-740) e sosterrà la difesa dell'amore sensuale nella diatriba filosofica su tale tema («Dunque, seguiamo ad amare, / che la parte animal, la parte vile / è quella che vediamo / ed è quella, per cui / a rimar la luce / arriva pur tutta l'umana gente»; vv. 816-821), tutti elementi

³⁵ Per uno sguardo d'insieme rimando a ZANLONGHI, GIOVANNA, *Teatro al femminile. Profili nella Milano del Settecento*, in *Clelia Grillo Borromeo Arese. Un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica*, a cura di Andrea Spiriti, Firenze, Olschki, 2011, pp. 203-225; FRATTALI, ARIANNA, *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo e veneto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010.

questi che parrebbero assegnarle un profilo di donna di facili costumi. Ma la protagonista della commedia è un carattere che solo parzialmente corrisponde alla ‘parte’ dell’intraccio comico. Anche lei mostra di essere capace di nobili sentimenti quando, accusata ingiustamente dalla contessa, le impartisce una lezione di umiltà ricordandole che «il ballarino, ed i merletti fini / nascondon meno assai d’ipocrisia, / che i gran libroni, e la filosofia» (vv. 1108-1110), rivendicando una sincerità di sentimenti sconosciuta alla ‘colta’ dama. E soprattutto, tocca a lei smascherare la menzogna dell’anello e chiarire l’inganno, umiliando il conte e dimostrando inconsistenti le accuse di infedeltà. In tal modo Isaura innesca l’agnizione finale e lo scioglimento che conduce alla celebrazione delle nozze e alla punizione del mentitore.

Il personaggio più mosso è senza dubbio Olindo. Subito in scena insieme all’amico Arsillo e primo a prendere la parola, a lui è affidato il compito di essere il controcanto critico della commedia. La sua prima osservazione è di intonazione moraleggiante: «Di quante sorte di molestie al mondo / siam costretti a soffrire / in penitenza de’ peccati nostri!» (vv. 1-3). L’affermazione, di portata universale, è immediatamente ricondotta all’ambito delle conoscenze personali e serve a introdurre il tema della commedia —la critica alle affettazioni, all’adulazione e all’ipocrisia— e la figura del conte, portatore di questi disvalori. Olindo è, al contrario, fautore della semplicità; il suo parlare è sincero, diretto, punteggiato di osservazioni che stigmatizzano le «marcie bugie» e esprimono insofferenza per i goffi spropositi e le cerimonie. Il registro è spesso caratterizzato da ironica pensosità. Ne sono esempio gli interventi a commento della professione di fede platonica della contessa, grazie alla quale «saldo in barca Platone» (v. 558). Presente alla conversazione fra i due aristocratici, egli demistifica le loro osservazioni come certezze di una «donna saputa / e di un uom di cerimonie».³⁶ Proprio a tale voce di commento si deve quella comicità un po’ disincantata derivante da un «sentimento del contrario» che ridicolizza e sminuisce, mettendo in luce difetti e vizi. Ma le vicende mescolano l’elemento comico a quello passionale: l’amore per Isaura si dipana attraverso incontri, incomprensioni, equivoci in cui Olindo abbandona il suo ruolo di spettatore interno per divenire protagonista diretto. Il distacco cede allora alla collera per «quel core iniquo» che lo ha tradito (come confessa in uno dei rari monologhi della commedia)³⁷ e il suo profilo psicologico ne esce del tutto ridisegnato. Da uomo accorto e esperto della vita, si trasforma

sovrasegmentali che riguardano la regolazione della voce in volumi e intensità,⁴⁸ la presenza di rumori (ad es., v. 1171), ma anche atteggiamenti espressivi del volto (ad es., v. 1155). Degno di nota è il riuscito esercizio di scenografia verbale che anima la descrizione del banchetto ‘allestita’ da Olindo: un pezzo di salsiccia, un lesso, un ragù sfilano davanti agli occhi degli spettatori. Un vero omaggio al repertorio della commedia dell’arte e anche un felice esempio di un allestimento scenico verbale con il quale Gorini rivela la sua esperienza di spettatore competente e, probabilmente, anche divertito.

3.5. Lo statuto della parola

Ad eccezione dei monologhi di Olindo già segnalati, l’azione verbale (in versi) si distende in interventi dialogici (per lo più fra 2/3 personaggi) che presentano un’ampia gamma di modalità, funzionali alla definizione del personaggio e delle varie situazioni emotive.

L’intraccio immette immediatamente lo spettatore in un dialogo che è in verità un racconto in *flashback* (vv. 36-146), in cui il catalogo delle vivande culminante nel ‘contenzioso’ del ragù anima un gustoso *tableau*, abilmente costruito sul piano retorico: la tecnica ecfrastica (ad es., vv. 36-62, 131-146) sottolinea la concitata sequenza gestuale; il dialogo è trasformato in metadialogo (vv. 116-119); il lessico si abbassa (ad es., vv. 125-126); la *diminuzione* sottolinea il ritmo anche psicologico dell’azione (es. v. 108). All’espedito del racconto il testo ricorre anche nel lungo dialogo fra Isaura e la contessa, dove il fuori scena temporale (il «sabato» precedente; v. 830) si interseca con il fuori scena spaziale («un circolo di gente virtuosas»; v. 831). Infine, il racconto è affidato a Battista, che nelle scene conclusive della commedia intaglia nel dialogo con il conte un medaglione descrittivo di grande efficacia visiva (vv. 1799-1814).

Nell’unico luogo della commedia, la casa di Olindo, non possono non trovare spazio conversazioni di maniera e di intrattenimento. A tenere le fila di questo tipo di conversazione, convenzionale e formalistica, è naturalmente il conte, che eleva a oggetto prediletto del dialogo la corte quando la sua interlocutrice è la contessa (vv. 202-309; 600-667) o il galateo, quando lo è Isaura (vv. 702-747).

Le pareti del salotto si prestano molto bene a diventare anche lo spazio protetto delle confidenze. Il dialogo si fa di volta in volta corteggiamento malizioso (dell’ospite nei confronti di Isaura; vv. 574-599), scambio di asimmetrici punti di vista (fra il conte e la

³⁶ *Ivi*, vv. 443-444. L’atteggiamento ironico punteggia tutti gli interventi di Olindo durante la conversazione: cfr. vv. 372-495.

³⁷ *Ivi*, vv. 1345-1356: 1353.

⁴⁸ Le indicazioni implicite di volume sono segnalate con le didascalie [fra sé] e [a voce alta].

impegnato in un monologo, di nuovo intrattiene a turno gli altri (il conte, seguito da Arsillo, e infine da Isaura) nel gioco dei duetti. Solo dopo la seconda agnizione, la commedia diviene di nuovo corale e con l'uscita definitiva del conte giunge al congedo.

3.4. La virtualità scenica

Dopo aver studiato la distribuzione dell'azione, rimane ora da individuare la vocazione del testo alla scena attraverso la ricerca delle indicazioni dirette e indirette alla rappresentazione. In particolare focalizziamo l'analisi sul rapporto fra parola e gesto.

Qualche parola sullo spazio. Si è già osservato che il luogo dell'azione coincide con lo spazio chiuso dell'abitazione borghese, precludendo in tal modo alla tipologia del salotto che connoterà in seguito il teatro borghese. Due sono i luoghi raccontati: lo spazio chiuso della casa «dove un circol di gente virtuosa / fece cader al fin sopra voi [Isaura] il discorso» (vv. 831-833); e la via (o piazza) dove si accalcano i creditori (vv. 1801-1821). Una fugace pennellata sul «marchesin di Santilana [...] che fu pur visto entrar per la finestra» (vv. 913-915) evoca un terzo fuori-scena che, come i precedenti, non incide comunque sulla dinamica della commedia, che è giocata sulla conversazione e sull'azione verbale. Gli arredi e gli oggetti sono semplicemente funzionali: un tavolino in cui inciampa il conte (v. 201, didascalia), una sedia (v. 211 e ss.), un libro (v. 758 e ss.), un anello (v. 1163 e ss.), oggetti tutti che fanno parte del bagaglio e del corredo della tradizione di genere. Non sfugga il malizioso riferimento a «quei merletti trasparenti, e fini / con cui si copre, e non si copre il seno / anzi lo pongon in miglior prospecto» (vv. 858-860), descrizione che ritrae i consueti costumi di scena delle giovani dame.

Per quanto riguarda i riferimenti al linguaggio del corpo, sono le didascalie esplicite a fornirci le prime informazioni. Il testo ne contiene un cospicuo numero e riguardano per lo più entrate o uscite⁴⁵ ma anche la sfera gestuale⁴⁶ ed emotiva⁴⁷. Esplicite sono anche le indicazioni relative ai tre intermezzi che, abbiamo visto, ripartiscono in tre 'atti' l'azione, interrompono il piano diegetico e valorizzano il lavoro fisico.

La tessitura delle didascalie implicite, vale a dire delle indicazioni alla scena inglobate nell'azione verbale, è piuttosto fitta. Si tratta molto spesso di tratti

in uomo incapace di autodominio; è così fuori di sé da sentirsi «travolger il cervello» (v. 1352). Gorini disegna un Olindo in bilico fra fragilità e millanteria anche nel monologo in cui, preso da un momento di sconforto e di autocritica, è rappresentato in preda a un furore distruttore («or sono sì rattistato / e tal rabbia mi prende, / che ho bastonato quattro servitori, / ho rotto due catini, e sei bicchieri»; vv. 1201-1204) che poi rivolge verso sé stesso, giudicandosi sciocco per avere dato retta «a quel Fiascon ridicolo» (v. 1208). Fra i personaggi della commedia è Olindo ad apparirci dotato di una fisionomia individuale che travalica il suo ruolo di giovane innamorato.

Dalle osservazioni finora condotte ci pare innegabile l'intento morale e pedagogico della commedia. Balza in primo piano l'intenzione critica nei confronti di una nobiltà minore, debosciata e improduttiva, che cerca nelle «cerimonie» il riscatto da un perduto primato sociale. Parimenti è possibile intravedere la bozza di un percorso di formazione nei cambiamenti che subentrano nei comportamenti e nei giudizi delle due donne. È però presente, a nostro avviso, un livello più sotterraneo e, forse, più vicino alle istanze riformistiche di Gorini. Un raffronto sinottico con il settimo fra i *Discorsi* consente di riconoscere infatti una corrispondenza fra la descrizione dei comportamenti umani che fioriscono dalla pratica delle virtù cardinali e la loro negazione in scena. Come dire: i vizi dei personaggi sono forse la descrizione *per antitesi* degli *habitus* virtuosi dell'uomo prudente, temperante, giusto e, dunque un'indiretta educazione a questi valori? La risposta è senza dubbio positiva. Vediamo.

La prudenza è «occhio della mente» che sa vedere oltre le apparenze, è capacità di ben considerare e di distinguere fra l'onesto e l'utile, è freno all'audacia; la temperanza comporta sobrietà, castità, mansuetudine, modestia, umiltà; la giustizia ha un suo 'correlativo oggettivo' nell'amicizia e nella gratitudine; e, infine, la fermezza si manifesta nella pazienza e nella magnanimità.³⁸ Sono questi alcuni dei caratteri che, fra i molti che Gorini esplicita e analizza, possono senza dubbio essere assunti a metro di giudizio morale dei personaggi, che per lo più li contravvengono e talvolta li incarnano. Tali nozioni morali facevano intrinsecamente parte della cultura religiosa del tempo, dalla quale Gorini in nulla si discosta e *all'interno* della quale anche la sua generazione, pur affacciata al nuovo, continua a pensare e a giudicare.³⁹ Ci sembra allora possibile vedere espresse nella commedia le esigenze di un riformatore, ispirato

⁴⁵ Cfr. p. 43, p. 50 (due), p. 55, p. 61 (due), p. 65, p. 69 (due), p. 72, p. 80.

⁴⁶ Cfr. p. 39, p. 50, p. 79, p. 82.

⁴⁷ Cfr. p. 63 (due).

³⁸ Riprendo la sintesi proposta da CONTINISIO, *Politica, cultura e religione*, cit., pp. 256-257.

³⁹ Per il superamento della lettura storiografica che contrapponeva il Seicento e il Settecento e interpretava in termini di rottura piuttosto che di discontinuità nella continuità il rapporto fra i due secoli, rimando ancora a CONTINISIO, *Politica, cultura e religione*, cit., pp. 251-257.

ai valori religiosi oltre che ai valori civili, che vorrebbe vedere coniugati questi due piani in una città, come Milano, avviata anch'essa in quegli anni ad accendere i suoi lumi.⁴⁰

3.3. La dinamica strutturale

La commedia è priva della divisione in atti e in scene. Ciò impegna non solo a comprenderne il possibile motivo, ma anche a ricostruire l'azione nei principali passaggi.

Per quanto riguarda la prima questione, è lo stesso Gorini a suggerire un'indicazione nella premessa, laddove definisce *Le Cerimonie* «una commedia intiera», distinguendola dalle altre commedie (edite nei medesimi anni),⁴¹ flessibili negli intermedi, a seconda che le si voglia trasformare in farsa da rappresentare dopo una tragedia oppure in commedia che occupi l'intera serata. *Le cerimonie* dispongono quindi, a detta dello stesso autore, di una struttura unitaria che non può essere modificata, adattata alle circostanze o affidata alla discrezionalità degli attori.⁴² Si deduce che —almeno nelle intenzioni— il rapporto fra la partitura scritta e l'azione scenica è tutto a favore della prima, che è sovraordinata in quanto conforme alle regole del genere cui appartiene. Se così è, essa non può che essere conforme al canone della tradizione letteraria, della quale in effetti rispetta i passaggi topici. Vediamoli.

Il nodo è già tutto dato nella presentazione della «coppia perfetta» conte-contessa e dell'elemento esterno, Olindo che —si intuisce— sarà presto accoppiato a una seconda dama (vv. 29-98: 97). Con l'arrivo di Isaura si innesca la peripezia e il primo equivoco (l'apparente infatuazione di Isaura per il conte) imprime una svolta all'azione: il conte rivolge le sue attenzioni a Isaura, la contessa ne diviene gelosa, le due donne divengono rivali mentre Olindo osserva dall'esterno gli accadimenti. Dopo la prima agnizione,⁴³ quando Isaura restituisce «la preda» alla contessa (v. 1066), subentra un secondo equivoco: è il ritrovamento dell'anello a coinvolgere/sconvolgere ora la coppia Olindo-Isaura con il timore da parte del giovane di avere perso l'innamorata mentre è la contessa a restare fuori dal gioco delle parti. Si giunge alla seconda agnizione quando Isaura smaschera il conte e la commedia procede verso lo scioglimento finale con l'espulsione dal gruppo del misero

uomo. Le nozze schiudono il lieto fine verso la catarsi comica che si consuma con la mascherata di ninfe e pastori e il ballo finale, fra gli evviva dei protagonisti.

Individuate le scansioni dell'intreccio, concentriamo ora la nostra attenzione sul montaggio delle scene che —come sappiamo— non sono segnalate dall'autore ma possono essere ricostruite a grandi blocchi, seguendo il ritmo delle entrate e delle uscite e dell'azione dei personaggi in scena. In questa prospettiva, il montaggio ci pare possa essere ricostruito nel seguente modo.

Sul palcoscenico, che rappresenta per tutto il tempo dell'azione lo spazio chiuso e privato della casa di Olindo, questi racconta all'amico Arsillo l'incontro con il conte, del quale tratteggia un profilo tutt'altro che lusinghiero, preparando lo spettatore all'arrivo del nuovo personaggio che, annunciato da Dulino, giunge accompagnato dalla contessa. In questa sorta di prologo, attraverso un progressivo accumulo di invitati, le presenze sceniche dei protagonisti si alternano in modo da raccogliersi di volta in volta intorno a un personaggio. Sul piano della resa spettacolare, ciò significa che la commedia ritaglia delle macro-scene⁴⁴ dove l'azione si polarizza su un attore che, sempre presente sul palcoscenico, funge da polo di aggregazione del restante gruppo attorno a sé, secondo l'alternanza delle entrate e delle uscite (e così si possono riconoscere delle micro-scene di duetti o terzetti). Applicando quest'ipotesi di lettura, la prima macro-scena è contrassegnata dal conte, che funge da primo attore, e si prolunga fino all'ingresso di Isaura: davanti a Olindo e alla contessa si svolge il cerimoniale della sedia, l'arrivo di Battista, la discussione sull'onomastica. La mascherata frappone una cesura durante la quale l'azione è sospesa; è un momento di passaggio giocoso quando ogni conflitto si appiana per riprendere subito dopo e aprire a una seconda situazione (che potrebbe corrispondere a un secondo atto). È ora Isaura a divenire la prima donna: si intrattiene a lungo con il conte, poi con la contessa, fino al passaggio del testimone a quest'ultima, alla quale è dedicata la terza macro-scena: secondo il medesimo ritmo, la commedia procede con due vivaci duetti (dapprima con l'uomo e poi la rivale Isaura). L'arrivo di Battista riporta in primo piano i guai giudiziari del conte, di nuovo al centro dell'azione come antagonista del servo sul quale è ritagliato il piccolo medaglione dell'anello che innesca il colpo di scena, imprime una svolta all'intreccio e sorprende lo spettatore, poco dopo distolto dall'azione per l'ingresso di una nuova mascherata che genera divertimento e *suspense* (e ciò segna una cesura forte, paragonabile all'inizio di un terzo atto). L'azione riprende con la 'commedia di Olindo' che, dopo essersi

⁴⁰ L'immagine è ispirata al titolo del noto e documentato volume *L'Europa riconosciuta. Anche Milano accende i suoi lumi (1706 - 1796)*, Milano, Cariplo-Federico Motta, 1987.

⁴¹ Cfr. nota 4.

⁴² GORINI CORIO, *Le cerimonie*, cit., p. 33.

⁴³ Usiamo il termine 'agnizione' non in riferimento alla scoperta dell'identità di una persona ma piuttosto della vera natura di una situazione.

⁴⁴ Usiamo il termine 'macro-scena' perché ci sembra esplicitare chiaramente la scansione dell'azione piuttosto che dell'intreccio.

420	IL CONTE	Ho una lite di venti mille scudi contro casa Spinosa, la quale è già molto avanzata, e spero in questi pochi di trarla a buon fine. È ben vero che a un certo dottoraccio sono stato a far visita, e a informarlo; ed ei non è venuto a rendermi la visita; e vi giuro ch'io più non vo da lui.
	LA CONTESSA	Ma ne avete bisogno di costui?
430	IL CONTE	Certo; ma la creanza gli dovrebbe insegnare a render visita.
	LA CONTESSA	Quando si ha di bisogno non è bene guardar sì per minuto.
435	IL CONTE	Già la mia causa è chiara, onde bastantemente la mia ragion m'assiste, senza andarmi ad esporre con gente che non sa il cerimoniale.
	LA CONTESSA	Coi dottori bisogna aver pazienza: non basta aver ragione; per vincere le liti; vi voglion cinque t testa, testoni e tempo, e testi, e toghe; che sono gli avvocati, ed i procuratori.
445	OLINDO	[(<i>a parte</i>)] Per un'ora costor non van più via. Una donna saputa, e un uom di cerimonie, chi v'incappa, per certo non vi torna, se non vi pone il diavolo le corna.
	IL CONTE	Infine o mia signora io questa inciviltà soffrir non posso, che questi dottoroni mi faccian aspettare in anticamera due ore, o tre; d'indi non mi accompagnino che sovra il liminare del prim'uscio; questo cerimonial parmi assai rustico; né scompongono mai l'austera faccia, né chinan mai la fronte, se non che all'apparire dell'effigie del principe in argento: io certo non andrò mai più da loro.

Nota al testo

Si ha notizia di due edizioni della commedia *Le Cerimonie*, entrambe vivente l'autore ed entrambe presumibilmente da lui sorvegliate: la prima in edizione singola (*Le Cerimonie*, in Milano, Nella Regia Ducal Corte, Per Giuseppe Richino Malatesta, Stampatore Regio Camerale, 1730), la seconda nel secondo tomo del *Teatro tragico e comico del marchese Giuseppe Gorini Corio*, Venezia, presso Giambattista Albrizzi, 1732, pp. 227-296. Su quest'ultima, che del resto non differisce dalla precedente se non in due luoghi, indicati nell'Apparato, si basa il testo qui trascritto.

La trascrizione è stata condotta secondo i criteri, sostanzialmente conservativi, dell'*Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi*. Minimi dunque gli interventi: ho uniformato le maiuscole (comprese quelle a inizio verso) secondo l'uso moderno, come pure gli accenti, le apocopi e gli apostrofi. Per la punteggiatura, mi sono limitato a eliminare le virgole davanti a *che* in quei casi che riflettono una pura consuetudine settecentesca che, mantenuta, appesantirebbe inutilmente la lettura. Ho ricondotto a *i* i pochi casi di *j*; ho sciolto le abbreviazioni «sign.» e «sig.» in «signor» e «signora»; ho corsivato le parole straniere. Infine, ho segnalato tra parentesi quadre l'indicazione scenica degli «a parte», che l'edizione settecentesca non indica mai. Altri interventi sul testo, non numerosi, sono indicati in nota *ad locum*. Non sono intervenuto sulle parole in lingua francese.

Desidero ringraziare, per il loro generoso e prezioso aiuto, Monica Bisi, Cristina Cappelletti, Simona Lomolino.

Nota metrica

Le cerimonie sono in endecasillabi e settenari sciolti, impreziositi qua e là da rime, per lo più bacciate, o almeno ravvicinate, come da lunga tradizione, risalente almeno all'*Aminta* tassiana; non infrequente la terminazione sdruciola o tronca. Il ricorso alla rima è anche funzionale ad elevare un poco il livello stilistico, per la verità modesto, della commedia, che ha per lunghi tratti un andamento prosastico anch'esso tradizionale nel genere, ma qui a volte un po' depresso. L'esigenza di far tornare la misura endecasillabica o settenaria costringe l'autore a enclisi o troncamenti a dir poco arditi, come il *resteramen* (= me ne resterà) del v. 20; nonostante tutto, qualche verso, che verrà segnalato *ad locum*, rimane zoppicante o esige dei trattamenti ortopedici. Se ne accorse già Muratori, se in una lettera

del 28 settembre 1730 a lui diretta Gorini Corio lo ringrazia di aver letto *Il Baron polacco* e «dell'avvertimento, circa l'ortografia, ed i versi mancanti, e crescenti, ma di questi credo bene che V.S. Ill.ma mi farà la giustizia di credere che sono provenienti dallo stampatore, poiche sarebbe ben difficile credere che io fallassi un verso in mille detti improvviso non che studiati» (CONTINISIO, CHIARA, *Politica, cultura e religione nella Milano del primo settecento: il Marchese Giuseppe Gorini Corio*, «Studia Borromaica», 14 (2000), pp. 251-276: 287-88).

I due brevi intermezzi sono invece a schema metrico fisso: strofette e ritornello di ottonari e quaternari (con una irregolarità nel secondo intermezzo), sul modello delle canzonette di Chiabrera.

- | | | |
|-----|-------------|--|
| | LA CONTESSA | Dunque non voglio più che in casa mia
si dica maestr'Ambrogio al cuciniere;
né più messer Protaso al credenziere. |
| 385 | IL CONTE | Ah per l'amor del cielo,
il nome del messer è antico affatto. |
| | LA CONTESSA | E pure nel Boccaccio,
e Trissino, e Petrarca
il nome di messer vedesi spesso. |
| 390 | IL CONTE | Ma questa sarà gente del paese,
che non avrà viaggiato;
e per certo dovunque io sono stato
non vidi mai questo signor Boccacio,
né questo signor Trissino, o Petrarca. |
| | OLINDO | Non gli vedrete mai sicuramente. |
| 395 | IL CONTE | Ah capisco fors'è gente plebea,
che non s'incontra mai
colla gente di corte. |
| | BATTISTA | Ebben signore
che risposta mi date,
non più per Gambastorta, né Giorgino,
ma pel laché, che non vuole stare in casa
perché il salario è poco? |
| 400 | OLINDO | [(a parte)] Eh questo è pur cerimonial di corte,
ma Giorgin non lo sa. |
| 405 | IL CONTE | Questa pur non è cosa da dir forte,
che tutto il mondo ascolti.
Asino nato sei,
ed asin sempre in vita tua sarai. |
| | BATTISTA | Grazie. |
| | OLINDO | [(a parte)] Son complimenti alla gran moda. |
| 410 | IL CONTE | Va', che io tosto porrò rimedio a tutto.
Oh come impertinenti
sono questi laché!
Non sono mai contenti,
ma scorticar vorrebbero i padroni. |
| 415 | LA CONTESSA | Dimmi un po' conte mio,
sei in Milano per negozi, o pure
per sol divertimento? |

	BATTISTA	Signor, Giorgino si lamenta assai che poco gli pagate di salario.
350	IL CONTE	Si può sentir goffaggine maggiore! Orecchie mie siete ancor salde a loco? Ma sei pur sciocco, e sei vero Battista.
	BATTISTA	Perché, signor, cosa fec'io di male?
355	IL CONTE	Il cerimoniale, e la creanza son banditi da te come assassini famosi, e senza quella un uom non vale un iotta.
	BATTISTA	Ma perché, ho detto male?
	IL CONTE	E come male! Compatite un poco; ma questo è un animale animalaccio.
	OLINDO	Dite pure o signor quel che vi piace.
360	IL CONTE	Entrando si doveva far riverenza ben profonda alle loro signorie illustrissime indi accostarti a me, e dirmi ad un orecchio
365		il laché, non Giorgino, nome troppo ordinario.
	BATTISTA	Oh che ridere! dunque signor ciascun che di Giorgino il nome abbia, non più lo prenderemo in casa.
370	IL CONTE	Non è questo ch'io dico, ma che non deesi dimandar per nome.
	OLINDO	[[<i>a parte</i>]] Costui nel suo cerimoniale è matto.
	BATTISTA	Dunque nominerollo pel cognome, il quale è Gambastorta.
375	IL CONTE	Né Gambastorta, né Giorgino, io dico, ma col titolo dato dal padrone di laché, carrozziere, paggio, cameriere.
	OLINDO	Questo è di corte il cerimoniale?
380	IL CONTE	Certamente signore.

LE CERIMONIE

Commedia

È invero un'assai miserabile condizione dell'Italia che in mezzo ad ogni sublime scienza, ed arte nobilissima, che in lei fioriscono, particolarmente in Venezia, in Padoa, in Bologna, in Fiorenza ed in Roma, i teatri però tuttavia siano indegnamente occupati, non solamente, come già dissi, nel serio da' drammi che servono al solo piacere della musica, che tutto ai sensi e nulla di piacere all'intelletto influiscono, o da tragedie corrotte, e cattive, ma anche nel ridicolo da buffonate di maschere, la cui bellezza in bessaggini, e solo in iscipitezze s'ammira dal popolo ignorante, mentre non si risvegliano gli eruditi, e nobili ingegni ad introdurvi la vera commedia, che già Plauto, Terenzio, e Moliere hanno nelle loro nazioni, con tanta ammirazione del mondo, portato al più alto segno della sublimità. Parigi che già da gran tempo in questa parte al sommo fiorisce, come ogni forastiere che colà giugne è obbligato a confessare, con sommo piacere, e meraviglia, debbe anche molto della moderazione de' suoi costumi ad una così nobile scuola; e con gran ragione è in Francia venerato il nome di Moliere come di un gran maestro della vera morale, che ha saputo più che gli antichi filosofi gastigare ridendo i costumi, ed instruire il popolo nelle vere massime che dal vizio lo distolgono, poichè gliel dipingono quale in effetto egli è, non quale i sensi corrotti, e le passioni agitate ce lo rappresentano.

L'insegnamento che reca questa sorta di poemi all'animo di chi gli intende è insensibile, ma è tanto più efficace, e rare volte invero alcuno dirà di aver preso da una tale rappresentazione insegnamento, ma poi se n'accorge allorchè in quel carattere che gli ha mosso le risa, è sforzato per avventura a riconoscere sé medesimo, per qualche nuova sua azione, e per qualche impensato accidente; quanto più poi se vede al vivo descritto qualche suo proprio difetto! Come in uno specchio non può lasciar di comprendere quelle macchie che il suo volto trasfigurano e delle quali non mai meglio ne comprenderà la bruttezza che in un così vivo cristallo. Imperocchè nulla ha più di forza per convincere l'animo nostro che l'imitazione, nulla più ci lascerà impresso nell'animo la massima che si muore che il veder uno che muoia: nulla più scoprirà all'avaro l'esosità del suo vizio, al principe le lusinghe degli adulatori, all'ambizioso la falsità delle sue massime, al bugiardo lo scorno che gli recano le sue falsità, quanto il vedere ciascuno il suo carattere al vivo immitato, ed in altrui persona descritto, poichè allora la ragione è senza alcuna passione a giudicare costretta.

Ecco dunque cinque poemi, i quali fuorchè *Il Guascone*, che è pura farsa, possono tutti rappresentarsi in qualità di commedia, poichè gli interrompimenti di balli, e d'altre rappresentazioni possono a seconda del bisogno o accrescersi, o diminuirsi. *Le Cerimonie* formano veramente commedia intiera, né possono a farsa adattarsi: ma le altre tre coll'aggiugnere poche scene da me notate, il che da buoni attori facilmente si fa, potranno occupare tutta la sera. Questo ho fatto per poter servire ed a chi vuol rappresentare le farse dopo la tragedia, ed a chi vuole la sola commedia recitare.

La commedia delle *Cerimonie* è stata trattata da altra penna sublime, ed è del tutto falso ciò che alcuni hanno detto, che io con questa volessi dimostrare con quanto più di vaghezza e proprietà si potesse trattare questo tema, ricavando questo da un'altra falsità, cioè che io volessi colle mie tragedie far comprendere quanto sia diversa la via della perfezione tragica, da quella tenuta dagli altri autori dei nostri secoli, poichè io venero chi mi ha preceduto, e più di tutti quegli stessi che io critico nel mio *Trattato*, protestando pe' suddetti autori un'incomparabile stima.

INTERLOCUTORI

IL CONTE DI MONTE FIASCONE
LA CONTESSA DI CULAGNA
OLINDO AMANTE DI ISAURA
ARSILLO
DULINO SERVITORE DI OLINDO
BATTISTA SERVITORE DEL CONTE
ISAURA

	OLINDO	Basta fargli i cantoni.
	LA CONTESSA	Eh queste sono inezie.
310	DULINO	Signore è qui Battista che chiedevi parlare.
	IL CONTE	Eh non sarà Battista; sarà il <i>maitre d'hotel</i> .
315	DULINO	So che Battista è il di lui nome: io poi non so tanto d' <i>hotel</i> .
	IL CONTE	Se permettete io lo farò venire.
	OLINDO	Servitevi, signore.
320	IL CONTE	Come non hanno viaggiato un poco non san parlare questi servitori, vogliono sempre dimandar per nome, il che, creder non puossi quanto offenda gli orecchi di chi è stato a la corte, ed ha viaggiato.
325		Il nome di Matteo, e di Bartolommeo, di Tommaso, di Lucca, e di Battista invece che si dica cameriere, laché, paggio e tant'altri, nomi nobili, e belli
330		non gli posso soffrir sicuramente.
	OLINDO	[(a parte)] Oh questo è un gran sproposito.
335	LA CONTESSA	È appunto come quegli che le tragedie dicono commedie, e che i verseggiator dicon poeti. Questo nome, che in greco creatore significa; e in latino significa profeta,
340		ogni strambo, che fa sonetti a monache, ogn'un che unisce quattro versi in lode di chi glieli dimanda avvilisce il gran nome di poeta, come il paggio che dicesi Matteo e il camerier Lucca, e Bartolommeo.
345	OLINDO	[(a parte)] Oh che goffo sproposito è mai questo! (Qui arriva Battista e Olindo ridendo dice:) Che bel <i>maitre d'hotel</i> !

ARSILLO Sono note a ciascun le glorie vostre.

IL CONTE Voi a questo paese fate onore,
ed al vostro bel sesso.

280 OLINDO [(a parte)] Oh, che marcie bugie.

LA CONTESSA E l'uno, e l'altro, e tutta quella gente
che parlano di me mi fanno onore.

IL CONTE È dovere.

ARSILLO Egli è il merito, o signora,
de la vostra virtù.

285 OLINDO [(a parte)] Non posso più star saldo.

LA CONTESSA Che c'è, signor, che c'è?

OLINDO Io son nemico de le cerimonie,
e sento a farne tante
che mi rompon la testa.

290 IL CONTE Io dico il vero non per cerimonia.

ARSILLO Ed io pur dico quello che mi sento.

LA CONTESSA Quanto piacere avrei
d'udire quelle dispute famose.

OLINDO Ma sappiate che parlano in latino.

295 LA CONTESSA Parlin latino, parlin greco, o ebraico,
sempre piacermi più
quella ch'è in lingua più lontana, e morta.

OLINDO [(a parte)] Dio ci guardi da donne
che parlano latino, ebraico, o greco.

300 IL CONTE La virtù vostra è assai straordinaria.

LA CONTESSA Grazie. Ma in matematica vorrei
parlare con Newton: io pagherei
cento doppie ad entrare in questo arringo,
perché io ho ritrovato
la vera forma di quadrare il circolo.

305 OLINDO Insin a questo lo so fare anch'io.

LA CONTESSA Come sapete voi quadrare il circolo?

Nella casa di Olindo

OLINDO Di quante sorte di molestie al mondo
siam costretti a soffrire
in penitenza de' peccati nostri!
Ma quelle che a me sembrano maggiori,
più importune, e indiscrete
son quelle di certi uomini
che vi uccidono nelle cerimonie.
È possibil che ancora
di questa sciocca antichità vi resti
qualche seme importuno?
E non ne sarà mai spenta la razza?
Anzi certi uni i quali
intendon di far gli uomini di corte,
credono colle loro affettazioni
farsi stimare gente d'importanza,
e ch'essi soli sappian la creanza:
uno me n'è arrivato ier mattina
di cui l'eguale non ho visto mai
e di cui fin ch'io vivo
impressa resteramen la memoria.

ARSILLO Egli è purtroppo vero
che se ne trova ancor di questa gente,
e quei pochi che sonovi al presente
son peggiori di quei del tempo antico,
e son più cruciosi e impertinenti,
qual chi invecchiato è al male,
che toglier se lo può difficilmente.
Or dunque fammi il tuo racconto amico.

OLINDO Stavami ier mattina
con un dolor di capo crudelissimo,
aspettando in mia casa un avvocato
per consultar la mia famosa lite,
che ormai mi costa un occhio,
e poi doveva andare
a ritrovar la mia diletta Isaura;
quand'ecco un'ambasciata
arrivami di un certo conte di
Monte Fiascone; e a questo alitsonante
nome mi levo, e vado ad incontrarlo:
ei di lontan comincia a riverenze,
a baciamani, a inchini;
io rendo a lui meglio che posso tutte
le cortesie che a farmi egli travaglia;
ma sazio, e stanco al fin giugniamo all'uscio,
ed io fo segno a lui ch'egli entri primo,

50 come è ben di dover; egli risponde:
«No certo entrar non voglio;
entri vossignoria, ch'io poi la seguo»:
io, che non vo' commettere increanza,
dico: «Assolutamente entri ella primo»:
«Non entro certo», ei replica più volte
e si va indietro indietro ritirando
sino che quasi giugne all'altra porta:
55 sì che se ben non m'avvedea per sorte,
eramo per cadere
entrambi a tombolon giù per la scala.
Infìn vi andò mezz'ora lunga, e larga,
prima ch'entrasse: egli entrò primo al fine.
60 A seder, qui ti voglio, a chi si debbe
primo seder: oh, fra me stesso allora,
«Ben cento volte maledetto», dissi,
«quando t'ho ricevuto»: alfin sedemmo.
Ma questo del suo gran cerimoniale
65 solo il principio fu; cento proteste
d'amicizia, che avea col fu mio padre,
e d'obbligazioni anche a mia madre,
che conosciuto avea il signor nono
e la signora nona;
70 e sempre ai nomi di ciascun di loro
chinando il capo, e alzandosi il sedere,
era già divenuta la mia testa
gonfia com'una zucca;
ed egli ancora non avea finito
75 del suo cerimoniale un senso solo,
né detto un verbo, né un accusativo.
Pensa tu com'io stava.

ARSILLO Infìn poi come andò?

OLINDO Questo sì è nulla.
Tu puoi pensare come fosse il resto
80 de la conversazione,
di parole pesate, e adulazioni,
ringraziamenti, offerte, inchini, e lodi:
infìn quando Dio volle andossen via;
ma a sortir fuori de la stanza un'ora
vi tenne a passi di geometria.
85 Fosse almen qui finita
tutta la mia molestia; ed ecco ancora
la sorte mia fa che leggere, e dolce
fosse il passato al paragon del resto
de la dolente istoria.

90 ARSILLO Come ancor v'incappaste?

240 LA CONTESSA Siete stato a Vienna molto tempo
o caro conte?

IL CONTE Sette mesi e mezzo.

LA CONTESSA Preteso forse avete qualche cosa?

IL CONTE Volea Sua Maestà
245 colla sua incomparabile bontà
darmi dei primi posti de la corte,
e infatti in poco tempo
a la sua confidenza ammesso io fui;
e già il mio nome se n'andava altero
250 sovra il rango primiero,
e ciascun con invidia mi guardava,
ciascun mi corteggiava.

OLINDO Ma infine, che otteneste?

IL CONTE Nulla; perché io sol mi pascea de l'aura,
255 de la grazia di un principe sì grande,
il cui nome da l'un polo a l'altro
glorioso si spande.

OLINDO L'aura o signore è un fumo
ed all'incontro un posto
quel sì dimanda arrosto.

260 LA CONTESSA Vedrei pur volentieri anch'io la corte,
ma più d'ogn'altra cosa
mi piacerebbe di veder Parigi,
di parlar coi dottor de la Sorbona
di question scolastiche, e dogmatiche;
265 che mi dicon che sono
in eccellenza virtuosi, e dotti.
Per me più godo un'ora di discorso
d'istoria, o pure di filosofia,
e di rettorica, e di poesia
270 che cento inette question donnesche.

ARSILLO Già la vostra virtude al mondo è nota.

OLINDO [(a parte)] Soffrir non posso queste adulazioni.

LA CONTESSA Son vostre grazie Arsillo.

IL CONTE Ei dice vero, ed io ne udii parlare
275 infìn ne l'anticamera di corte
del vostro alto sapere.

145 seco portò, ed il ragou mi cadde tutto quanto su l'abito, e camiscia, e mi sporcò i calzoni, e mi scottò i galloni.
«Oh, maledette cerimonie», io dissi, «e maledetto quel che le ha inventate».

150 ARSILLO Del vostro caso mi rincresce assai; e pure il mondo è sì corrotto ancora che nutre e soffre pur di questi matti: ed infelice quello che v'incappa. Ma peggio è ancor di quelli che vengonvi a far cento complimenti; che allor che vi ritrovan per la strada comincian di lontano i loro amplessi, vi danno cento lodi, e poi voltate le spalle, a quel che è seco in compagnia dicono: «Colui è un matto glorioso».

160 DULINO Padrone, è il conte del Fiascon qui fuori, e seco è la contessa di Culagna, che chiedono parlare.

OLINDO Oh poveretto me! Va' tosto a dir ch'io son fuori di casa.

DULINO Ho di già detto che voi siete in casa.

OLINDO Va' a dir che dormo ancora.

165 DULINO Ho di già detto che siete svegliato.

OLINDO Ma sei pure sciapito. Io t'ho pur detto cento volte e cento di rispondere sempre a ognun che viene: «Non so s'egli sia in casa, perché arrivo ora solo».

170 DULINO Ma quando il so, non posso dir «Nol so».

OLINDO Son cerimonie usate, ma tu in cent'anni non le imparerai.

175 DULINO *[(a parte)]* Ma se ho sentito dire che son le cerimonie omai bandite. *[(ad alta voce)]* Eh padron, vengon suso per la scala.

OLINDO Oh poveretto me, com'ho da fare?

DULINO Non volete lasciarvi ritrovare?

OLINDO No se il potessi; ma che fare io posso?

180 DULINO Essi vengon di qua; e voi correte giù per la finestra.

OLINDO Eh, tu sei pazzo affatto.

LA CONTESSA Signor Olindo.

OLINDO Voi mi fate grazia.

LA CONTESSA Perdonatemi.

185 OLINDO Son vostri favori, o signora contessa.

IL CONTE Signore la signora a me l'onore ha dato di servirla, onde servendola l'onore mi replica maggiore; poichè servendo lei posso di nuovo or dichiararmi vostro servitore.

190 OLINDO Sono le grazie sue furori miei; e non doveva tanto incomodarsi.

IL CONTE Non è incomodo questo; anzi l'ascrivo a mia gloria il potervi ancor di nuovo dichiarare la mia vera osservanza.

195 OLINDO *[(a parte)]* Arsillo, costui gonfiarmi la panza. *[(ad alta voce)]* Ella non faccia cerimonie, o mio signor conte; ella sappi ch'ella è padron di questa casa.

200 IL CONTE Anzi io sono suo servitor vero, e fedele ed ella è mio signore.

OLINDO Anzi, ella.

(Il conte nel far le riverenze, andando indietro urta in un tavolino e cade col tavolino ancora.)

LA CONTESSA Conte, conte, che c'è?

IL CONTE Cara contessa, perdonatemi un po' se son caduto: so ch'è mala creanza; ma il mio dover per sprofondarsi più

205

	ISAURA	Serva contessa.		OLINDO	[(a parte)] Si può sentir goffaggine maggiore! Di voler che il dottore lo accompagni sino a la porta! Ha ben altro da fare.
	LA CONTESSA	Oh cielo!	460		
1060	ISAURA	Se indiscreta io fossi mai vado; seguite pure. Ebbi buon dir che male stato non vi sarebbe nell'interno.		LA CONTESSA	Voi avete ragione, ma la lite andrà mal.
1065	LA CONTESSA	Restate pur signora, che il vostro bel sembiante ha fatto breccia in petto del signore.	465	IL CONTE	Non può andar male; perché è la mia ragion chiara chiarissima. Ma voi signor Olindo mi parete in sembiante malinconico, forse vi turba amore?
	ISAURA	Eh seguite pur voi, che è vostra preda: che si unisce assai bene il saper vostro col suo cerimonial così compito. Ebbi buon prender il vostro partito, come insegna Anasagora nel terzo libro de la sua morale! Addio cara contessa, seguite pur co' vostri insegnamenti. E a voi Monte Fiascone faccia buon pro sì bella lezione.		OLINDO	Appunto amor.
1070			470	LA CONTESSA	Ma sarà amor platonico, amore filosofico, di quello che non riguarda la corporea salma, ma a le doti dell'anima sol mira; ch'è amor puro, amor bello, come Pulcheria Marciano amava.
1075			475	OLINDO	E come Cleopatra Marcantonio, e come la giovenca ama il torrello.
	LA CONTESSA	Restate pur, ch'io partirò signora.		LA CONTESSA	Oibò, non è di questo; di cui parlò Platone ai platonisti. Adesso io ve lo spiego ne' suoi termini giusti.
	ISAURA	No no restate voi.	480		
	IL CONTE	Oh ciel, perché partite?		OLINDO	No per l'amor del ciel cara contessa, lasciami amare come amò mio padre, e come amaron tutti gli avi miei, che non sapeano di filosofia, né chi fosse Platone; che se a la bella mia mancasse il naso, o il mento, o pure ambo le orecchie, Platone, e i platonisti non potrebbero mai far ch'io l'amassi; ma perché legiadretta, e vaga, e bella move i piè, move gli occhi l'amerebbe Platon se fosse vivo, che amava anch'esso come amiamo noi, e volle poscia a noi vender finocchi.
1080	ISAURA	Perdonate se usai mala creanza; ma avete tempo ancor da proseguire, se dettar vi volesse la contessa fisica, e metafisica, e morale. Ebbi buon ragionar per sostenere il decoro, e l'onor di chi tant'amo!	485		
1085		[(a parte)] Bacco! Che posta fresca. [(a voce alta)] Addio contessa.	490		
	LA CONTESSA	Eh no, che di già so quai sieno i vostri affetti.	495		
1090	ISAURA	No no contessa mia, i vostri sono fatti, e i miei son detti. Già l'amore animale in voi non regna; seguite pure a fare ciò che Platon v'insegna.		IL CONTE	Dicea ben la signora, e dice ben benissimo il signore, ma meglio dice un reverendo padre del collarino bianco
	LA CONTESSA	Mi burlate o signora. [(a parte)] Qua il diavol la condusse in mia malora.			

500 dotto, saggio e prudente,
che così lo describe in un sonetto.
«Madre, onde avvien», dicea Cupido a Venere,
«che su l'alme gentili i' più non domini?
Sì delicate han le coscienze, e tenere,
505 che non soffron né pur ch'amor si nomini».
«Vuoì», rispose la dea, «che l'uman genere
per quel che sei non ti discopra, e abbomini?
Vesti d'uom grave, e il foco tuo di cenere
cuopri, e poi fa' d'ippocrita cogli uomini».
510 Ei così fece allora, e a quel ch'io medito,
questo è poi quel civile amor canonico.
cui tutto il mondo ai nostri tempi è dedito.
Ma perché qualche umore malinconico
scoperto il ladro non gli tolga il credito,
515 soglion poi nominarlo amor platonico.

ARSILLO In questi istessi termini ne udii
anche cantare un improvvisatore.

LA CONTESSA E che ne dici tu di quel poeta?
Perché ne odo parlar diversamente.

520 ARSILLO Parli pure ciascuno insin che vuole,
che gli è certo che ognun, che non in versi
ma in prosa si esponesse a dir cotanto,
d'essere gran maestro
potrebbe darsi il vanto.

525 LA CONTESSA Ma pure il nostro tragico non dice
già questa cosa.

ARSILLO A lui molti fan dire
quel che non disse mai, o non l'intendono.
Ei dice che il coturno
sovra ogni cosa ha loco;
530 e che un million di versi all'improvviso
su questo, e su quel tema
non faran mai d'una tragedia il prezzo,
cui s'appartenga di tragedia il nome
forte, sublime, maestosa, e grande;
535 ma pazzo è quel che il paragon vuol farne.
Dicasi ch'egli è un uomo insigne, e grande,
e degno, che il suo nome
giunga, e traluca ovunque luce il sole.
Non lascian d'esser grandi
540 Ettore, ed Anniballe,
benché fosser più forti Achille, e Scipio;
e benché di Maron la penna sia
più sublime, e più forte,

1015 il volto, gli occhi, i capei biondi, e crespi.
Insomma ho in voi tutto rivolto quello
ch'ha di più puro, e di più fino amore,
in lei ciò di cui voi nulla curate,
ch'è la parte animal, corporea, e frale.

1020 LA CONTESSA Ah conte, che fintanto
che nel corporeo vel rinchiusa è l'alma
deve ben spesso soggiacere al peso
dei sensi la più bella, e nobil parte.
Onde siccome l'alma
1025 per veder, per udire
è costretta a servirsi ora dei sensi,
debbon esserle cari i sensi ancora,
non perché sovra lei regnino mai,
ma come ama un padrone
1030 un fedel servitore:
sicché se ami il mio spirto ama il mio corpo,
le di cui azioni, e passioni
sono talmente unite,
che l'amar uno senz'amar pur l'altro
1035 sarebbe un non amar né l'un, né l'altro.
Puossi toccare il corpo,
che lo spirto non senta?
Puossi parlare all'alma,
che non si serva del corporeo aiuto?
1040 Dunque se è vero amore,
non s'ama sol ciò che vicino giace
a la persona amata;
ma s'ama insin la via, che a lei vi guida;
s'ama l'aura che spira;
1045 s'ama la terra, che calcò co' piedi:
e tu non amerai
quello per cui le parli,
quello per cui la vedi?

IL CONTE Ah voi siete, signora, un libro scritto,
1050 una cattedra aperta, ed una scuola;
voi siete una dottrina tutta quanta,
tutta filosofia, tutta rettorica.

LA CONTESSA Non mi far complimenti o conte caro:
(Arriva Isaura)
non può la fiamma mia star più coperta;
(La contessa s'avvanza, e il conte facendo riverenze si ritira)
1055 io t'amo: eh no, non voglio
così gran cerimonie, e riverenze,
tutte cose da amor bandite affatto.
Conte mio pur vorrei...

980 cori comuni come il mio. Voi dunque sarete sola avvezza a ferir alme socratiche, platoniche, e ciceroniane; onde de l'altre avrete a noia, e sdegherete i vili comunissimi affetti.

LA CONTESSA 985 Ah conte, conte, apprendesti tu forse a dar la baia a la corte eh?

IL CONTE Signora m'offendete. Tale stima ho di voi, che d'altra donna ugual non ebbi mai.

LA CONTESSA Io ben mi son avvista che tu parli con tutte in tal favella.

990 IL CONTE Questo sol da la corte non restommi, ch'è di non adulare.

LA CONTESSA Già lo so ben, che in corte vive d'adulazione una gran parte; ma ti restò pur quella parte ancora, che finzion si chiama.

995 IL CONTE Perdonate signora: io mai non finsi in vita mia.

LA CONTESSA Ma pure per Isaura io so che tu... divieni rosso, è vero?

1000 IL CONTE Non arrossisco al certo che si sappia ch'io l'amo.

LA CONTESSA Un cor diviso non è vero amante.

IL CONTE 1005 Amo l'una, amo l'altra, né divido l'amor; poich'è diverso l'amor con che amo voi, ed amo lei. Amo in voi con amor perfetto, e puro lo spirito gentil che in voi risiede: e in lei sol amo quell'ignobil parte, che agli sensi soggiace, e che si vede. L'amor che per voi m'arde è di voi degno; 1010 è un platonico amor che ha sol per meta la virtù, l'onestà, le belle doti, che si scorgono in voi, e che risplendono, ed amo in lei la giovanile etade, il leggiadretto piè, le belle mani,

545 non lascia Ovidio d'esser grande anch'esso nella profluità de' versi suoi, e nell'improvvisar ch'egli faceva.

LA CONTESSA Lasciamo i versi ormai. Conte mio caro, certo che il tuo parlar piacemi assai; il tuo cerimonial, le tue maniere sono proprio un incanto.

550 OLINDO [(a parte)] E questo è amor platonico del vero.

IL CONTE Quello che sembra a voi, che sia mio merito è un don degli occhi vostri, che in qualunque da lor mirato viene infondono dolcezza, e cortesia.

555 LA CONTESSA Ma che parlar galante, ma che bella espressione!

OLINDO [(a parte)] Saldo in barca Platone.

560 IL CONTE Ah contessa tu sei Pallade nel sapere, e Venere in bellezza.

LA CONTESSA Conte conte tu sembri Apollo allora, che tu ragioni, e Marte nel sembante.

OLINDO 565 [(a parte)] Venere, e Marte infine trarranno tutto a monte, e il platonismo, e la filosofia.

DULINO Signori, viene suso per la scala una gentile, e bella mascherata.

OLINDO 570 [(a parte)] Bisogna che si creda che la casa del pubblico sia questa. Quest'è ben altro che le cerimonie, entrar in casa mia senza licenza.

LA CONTESSA Ecco che arriva.

(Viene Isaura in maschera con altre maschere, e sonatori, la quale postasi in gelosia dal vedere la contessa in casa di Olindo, va a prendere il conte, e balla con esso, e tra di loro si fanno molti complimenti amorosi, e muti, del che pure ne prende gelosia la contessa. Terminato il ballo Isaura s'avanza sempre tenendo il conte per mano, e fa segno a le maschere che partano)

OLINDO 575 Mascheretta gentile almen chi siate che la mia casa, e me tanto onorate

scopritemi vi priego,
acciò ch'io possa almen il mio dovere
secondo il vostro merito compire.

ISAURA Ecco quella con cui compir tu devi,
(leva la maschera)
580 degna assai più di me
de' tuoi nobili affetti.
E tu signor cortese
soffri io ti prego un disprezzato amore.

OLINDO [(a parte)] Oh questo è troppo:
585 che maledetto sia
quando venne colei in casa mia.
[(ad alta voce)] Ebbene dunque addio;
è tempo omai da romper chiaramente
queste catene: io vado,
poiché sì facilmente v'offendete.
(Entra, e poi ritorna)
590 Né crediate più mai
ch'io soffra i vostri lacci.

ISAURA Eh già lo veggio a pruova.

OLINDO Addio, addio, non mi cogliete più,
(Entra, e poi torna)
595 se avessi da morire;
come così per poco, anzi per nulla,
la bile vi molesta.
State col signor conte allegramente;
che insegneravvi a far le cerimonie.
Addio. Arsillo andiam.

ISAURA State pur saldo.

600 LA CONTESSA Conte vi lascio in buona compagnia.

IL CONTE Ma signora contessa
debbo servirla?

LA CONTESSA No state pur saldo.

IL CONTE Signora, a lasciar una, o lasciar l'altra
605 mi condanna la sorte:
so quello che dovrei; ma che non posso
l'un', e l'altra servire;
l'una, o l'altra lasciare oh cielo io debbo!
Così tu vuoi che al mio cerimoniale
ora manchi per forza:
610 felice me che non v'è alcun di corte;

935 LA CONTESSA Vedo ben io che queste
non saran state già matrone oneste,
ma inique maldicenti,
lingue perverse, e ree.

ISAURA Ma la morale insegna
a lasciarsi cotanto
940 trasportar da la bile?
Ci bisogna soffrir con pazienza
le persone moleste,
o signora contessa.
Io pur senza aver letta la morale
con pazienza udii
945 ciò che sabato dissero di me,
come voi m'asseriste:
or dunque perdonate
se vi lascio qui sola.
Pensate a' casi vostri;
950 solo considerate,
che ciascun parla de' difetti nostri;
che ognun vede gli altrui,
ma raro vede, o mai non vede i sui.

955 LA CONTESSA Purtroppo è vero che chi cerca trova;
l'amore che pel conte il cor mi prende
fa ch'io veda il mio male, e pur lo incontri:
la gelosia, che va ad amore unita,
fa ch'io tema ch'a Isaura egli si volga;
960 e la speranza poi
ch'ei vincendo la lite
ricco diventi, e prendami per moglie,
fa sì ch'io stia ad ogni suo passo attenta,
perché alcuna da me costui non tolga:
ma lo veggio venire.

965 IL CONTE [(a parte)] Cara signora Isaura io da voi lungi...
Perdonate signora io m'ingannava.

LA CONTESSA Io ben veggio il tuo inganno,
che tende solo ad ingannar chi t'ama.

IL CONTE Chi mi ama? E che signora?
970 Ed evvi cosa in me d'amarsi degna?
Voi prendete signora un granciporro;
conciosiacosaché non vi fu mai
alcuna cosa degna
d'esser amata in me.
975 È ne' vostri occhi, che risiede amore,
ed ivi aspetta i cor leggiadri al varco,
ma sdegna di ferir cori sì abbiatti,

- 885 come avrei voluto a' loro detti;
e siccome fra noi dobbiam scoprirsi
tutto quello che dicesi di noi,
siccome porta un vero amore, e zelo,
io dunque vi dirò, ch'una dicea:
- 890 «Quella Culagna è pur la pazza femmina,
mostra disprezzo de l'umane cose,
de le ricchezze, e degli onor mondani
perché poco ha di questi, e men di quelle;
vuol criticare tutti i fatti altrui,
quando averia buon criticar se stessa;
- 895 vuol far la moralista,
correggere i costumi,
ch'ella in sé stessa non corresse mai».
- Rispose un'altra: «è vero»,
e l'affermaron tutte:
- 900 ebbi buon dire io sola,
che siete d'onestade un raro esempio,
che siete per scienza un libro aperto;
ebbi buon dir che le parole vostre
sono tante sentenze
- 905 cavate d'Aristotile, e Platone;
ebbi buon dir, non mi credette alcuna,
e nel mio sentimento restai sola;
perché tosto rispose una matrona:
- 910 «Fa bel volere che si fugga amore;
ed insegnare a le altre,
che l'amore del senso è indegno, e vile;
e intanto al marchesin di Santilana
ella facea d'intorno alte pazzie;
- 915 e fu pur visto entrar per la finestra
per istudiar con lei filosofia».
- LA CONTESSA Oh maldicenza indegna!
- ISAURA Aspettate che ancor non han finito:
«E adesso che l'etade un po' si avanza
mostra di non volere,
ciò che non può ottenere;
ma intanto a un certo conte forastiere,
che fa gran cerimonie
ben sette volte è andata
a trovarlo in casa».
- 925 «Eh questo non è già»; risposi allora
«per l'amor animal, corporeo, e vile,
ma per quel degno amore...» e in questo dire
non mi lasciar finire,
- 930 che dieder tutte insieme una risata:
pensate voi com'io
restai mortificata.
- 615 LA CONTESSA Non vi prendiate già cura di questo,
che la filosofia di già m'insegna
che il cielo all'impossibile non sforza.
Quia nemo impossibili tenetur.
- 620 ISAURA [(a parte)] Infin quella seccaggine andò via,
che annoia tutto il mondo
colle sue storie, e sua filosofia.
- 625 IL CONTE Signora a dirvi il vero
il vostro bel sembiante, e gli occhi vostri
non v'è cor che a ferir non sien possenti,
e un vostro dolce sguardo
è atto ad impiagare un seno umano
al pari di una lancia, al par di un dardo.
La vostra vaga stella
al certo è quella che più in ciel traluce,
Diana no, che al paragon di lei
- 630 voi fate come il sol d'ogn'altro lume,
se Venere or dovesse
tener parola al pastorel troiano
in ricompensa del bramato pomo
non averia condotto ai greci lidi
quella nave cagion di tanti danni,
ma voi scelta sareste al furto altero,
o pure ingiusta Citea sarebbe.
- 635 Eccovi dunque adoratore umile
del vostro bel sembiante
or di Monte Fiascone il conte stassi
signora, a voi dinante.
- 640 ISAURA Ben volontier ricevo,
o conte mio, del tuo bel cor l'offerta.
Il tuo cerimoniale è così bello,
che chiaro vede ognun ch'è nato in corte.
- 645 IL CONTE La corte è una gran scuola.
Ah perdoni signora,
che a la mano dritta io mi trovava,
e non me n'avvedeva,
tanto dal vostro bello era sorpreso.
- 650 ISAURA Non fate cerimonie,
che noi usiamo star dove troviamsi.

655	IL CONTE	Non però mai, che offender possa il merito di chi con noi ragiona. Infine io v'offro questo cor sincero, che sarà vostro amante insin che spiri.	840		Disse ciascun di loro che voi fate la bella, e la galante, e che vi piace l'amorosa vita, che state molto a consultar lo specchio per nascondere reti in mezzo al volto, onde cogliere il cor di questo, e quello, che vi piace assai l'aria forastiere: qualch'uno ancora interpretava in male quell'aver spesso il ballarino a casa, e quel vedervi a la commedia, e al corso sempre con qualche giovinotto intorno.
660	ISAURA	Ma però la contessa l'ho veduta con voi, e con Olindo presi entrambi per man dir parolette all'orecchio.	845		Ebbi buon dir che male stato non vi sarebbe nell'interno; ebbi buon prender il vostro partito come un'amica debbe far di un'altra, e come anche Anasagora c'insegna nel terzo libro de la sua morale; ebbi buon ragionar per sostenere il decoro, e l'onor di chi tant'amo, se tutti m'eran contro,
665	IL CONTE	Eh signora v'ingannate, la sua filosofia secca cotanto tutto il genere umano, che vi vuole non poca pazienza a doverla soffrire a chi v'incappa; ed a me toccò in oggi una tanto terribil penitenza.	850		chi narrandomi un fatto, chi un altro, tutti in poco vostro credito; e quei merletti trasparenti, e fini con cui si copre, e non si copre il seno, anzi lo pongon in miglior prospetto davan molto a che dire a la conversazione; quel rider sotto via, quel girar d'occhi, infin la libertade in cui vivete tutto da lor fu male interpretato; ed oh qual pena in mezzo il cor mi prese, perché infatti credea che avesser torto; ma poi l'avervi visto oggi a quel conte, oibò oibò non l'avess'io mai visto, far cento cortesie, e ballar seco; «oibò» vi dico ancora.
	BATTISTA	Signore è qui di fuori...	855		
	IL CONTE	Chi è là?			
	BATTISTA	V'è un uom che dicesi...			
670	IL CONTE	Ma chi? Parla; di presto, e non mi stanca; ch'ella non è creanza.	860		
	BATTISTA	Vado dunque.			
	IL CONTE	Perché? Partir vuoi senza darmi l'ambasciata?	865		
	BATTISTA	Non lo dico per certo.			
	IL CONTE	Perché non lo vuoi dire?	870		
675	BATTISTA	Perché non so che il nome.			
	IL CONTE	Non basta dire il nome?		ISAURA	Rendo grazie infinite de la signora al grand'amore, e zelo, ch'ella ha per me, sicché il dover mi spigne a palesare a voi medesima ancora quello che udii con sommo mio spiacere quella mattina appunto in un circol di nobili matrone. Contro del vostro onore alto parlossi; a cui siccome io prendo tanta parte, credere non potreste in quali pene, in quali angustie, in quali tormenti io mi trovai, per non potermi opporre
	BATTISTA	Voi non mi avete detto che alcun non debbo nominar per nome?	875		
	IL CONTE	Presto non m'inquieta.			
680	BATTISTA	È cosa di premura, premurissima.	880		
	IL CONTE	Non mi tener sospeso.			

LA CONTESSA Dico la parte fral, la parte ignobile,
 790 il corpo vil; che al certo è cosa indegna
 del nostro amor, che de lo spirto è parte;
 ma voi nulla curando i bei dettami,
 che Aristotile insegna
 a un vile amor sottoponete quella
 795 parte libera, e bella,
 che il ciel vi diè, perché tornasse a lui?
 Vedete quante stelle
 sonvi nel cielo; ora ogni fluido vostro
 rivolgetelo in quelle,
 800 così da' loro influssi apprenderete
 de la natura la più nobil arte;
 a la filosofia datevi in preda,
 e di quella l'amor solo v'accenda.

ISAURA Io, signora contessa,
 non so né pur che sia
 805 questa filosofia:
 so che a l'amore io debbo l'esser mio;
 so che nascon da amor tutte le cose,
 e l'amor che Aristotile ci insegna
 nascere non fa alcuno
 810 detto Aristotelino;
 e s'altro non dovessimo all'amore,
 noi gli dovremmo pure
 l'essere voi, cara contessa, al mondo;
 che s'ei non fosse stato
 815 né vosco io parlerei, né meco voi.
 Dunque seguiamo a amare,
 che la parte animal, la parte vile
 è quella che vediamo,
 ed è quella, per cui
 820 a rimirar la luce
 arriva pur tutta l'umana gente.

LA CONTESSA Oibò oibò non avrei voluto
 aver mai questo udito:
 825 ah che purtroppo è vero, e son costretta
 a creder ciò, che creder non vorrei;
 e perché quell'amor ch'io vi professo
 a scoprirvi m'astringe
 ciò di cui pur non ragionar m'aggrada,
 830 saper dovete, ch'io mi ritrovai
 sabato in una casa
 dove un circol di gente virtuosa
 fece cadere alfin sovra di voi
 il discorso; e del vostro portamento
 se ne parlò assai male,
 835 con sommo mio spiacere.

BATTISTA Ma il nome offenderà
 le orecchie assuefate a la gran corte.

685 IL CONTE Che penitenza è questa!
 Dillo, che non importa.

BATTISTA È peggio che Giorgino Gambastorta.

IL CONTE Ma non ho mai dovuto
 tanto soffrire, come soffro adesso.

BATTISTA Me ne date il permesso?

690 IL CONTE Te lo do; tel comando.

BATTISTA Ei si dimanda...
 Ma padrone...

IL CONTE Che il diavolo ti porti:
 o dillo, o ch'io ti do.

BATTISTA Com'è così: Pinello Panzadura
 per servirvi signore.

695 IL CONTE Che vuol questo Pinello Panzadura?

BATTISTA È per la vostra lite.
 Egli ha un papele in mano,
 ma siccome è in latino,
 700 e questa è quella settimana appunto,
 ne la quale il latino io non intendo,
 non so cosa si dica.

IL CONTE Signora con permesso
 anderò a veder io che vuol costui.

705 ISAURA Andate pur signore;
 [(a parte)] ringraziato il cielo.

IL CONTE Ma vi ho da lasciar sola?

ISAURA Sì lasciatemi sola;
 ch'anzi ho piacer da star soletta un poco.

IL CONTE Ciò non fia ch'io permetta.

710 ISAURA Fatemi tal piacere.

IL CONTE Io non ho così poco studiato
 il galateo signora;

che commetter mi lasci
un'increanza tale.

715 ISAURA Andate ve ne priego.

IL CONTE Egli è lo stesso.
Comandate ch'io vada
a combatter per voi
sino all'ultimo sangue,
ch'io vado; ma non mai
720 commetterò signora, un'increanza.

BATTISTA Ma padron, Panzadura
di parlarvi ha bisogno, anzi premura.

ISAURA Io partirò se non partite voi.

IL CONTE Com'è così, un vostro comando è legge.
725 Solo da' vostri cenni
questo mio cor dipende,
e sua felicitade
sol da' vostri occhi attende.

ISAURA Caro conte mi fate troppo onore.

730 IL CONTE Umilissimo vostro servitore.
Signora un passo sol non vi movete,
se no, certo non parto.

ISAURA No non mi muovo un passo sol dal loco.

IL CONTE Addio signora.

ISAURA Addio.

735 BATTISTA *[(a parte)]* Mastro di cerimonie è il padron mio.

ISAURA Oramai più soffrire io non potea
così gran complimenti, e cerimonie.
Per castigare Olindo,
e fargli nascer gelosia nel core
740 ho finto quest'amore:
ei troppo presto se l'ha presa a male:
io non vo' certo andarlo a ricercare.
Ei quindi passerà,
ed io di parlar seco
745 avrò comodo campo.
Ma che vuol quivi ancora
questa nostra seccante dottoressa?

(Viene la contessa leggendo un libro)

LA CONTESSA Il cielo finalmente a voi propizio
750 fa che sola io vi trovi
cara signora Isaura, acciò vi possa
e dal zelo portata, e da l'amore
far comprendere chiaro il vostro bene;
poiché troviamo spesso
gli adulator, ma raro i buoni amici.

755 ISAURA Parlate pur signora,
che mi fien care le parole vostre
da zelo uscite, e da un amor sincero.

LA CONTESSA Conoscete voi bene questo libro?

ISAURA Non lo conosco al certo.

760 LA CONTESSA D'Aristotile questa è la morale;
e questo sì è il capitol de l'amore,
ma siccome è in latino
or io vi spiegherò quello ch'ei dice.
Amore che è d'ogn'altra passione
765 la passione più gentile, e bella
allor ch'ella ha riguardo
de l'uomo a la più bella, e nobil parte;
(Hic & haec homo vuol dir uomo, e donna)
diventa brutta, e vile
770 allor ch'ella risguarda
a la parte de l'uom brutta, e animale,
che è al corpo.

ISAURA Sì allor quando il corpo è brutto.

LA CONTESSA O sia bello, o sia brutto
775 egli è pur sempre agli animal simile;
non lascia d'esser animal la cerva,
né il superbo destrier benché sia bello;
né lascia d'esser animal pur anco
il colorito augello:
tutto quello che ha parte
780 tutto si scioglie, e passa, e qui non resta;
perché dunque abbassare il nostro amore,
e riporlo dobbiamo in cosa frale?
Perché formarci un idolo di cosa,
che appena la vediam trapassa, e fugge,
785 qual polve al vento, o rara nebbia al sole?

ISAURA Dunque dice Aristotile che noi
amare non dobbiam uom ch'abbia parti?

1670 ISAURA Per certo conte mio tu l'hai fallata.
Ben altre troverai cortesi, e belle
degne assai più di me degli amor tuoi.

IL CONTE Deh non vogliate tormentar un core
per voi ferito da l'arcier Cupido.

1675 Lascia ch'io baci questa man d'avorio
o mia diletta Isaura.

ISAURA No, state al vostro loco.

IL CONTE Ah che dovea natura
farvi meno gentile,
o pur dovrebbe amore
farvi meno crudele.

1680 OLINDO Ma perché devi lamentarti, o conte,
d'amore; se la bella
che tu dici d'amare
te l'ha già data in preda?

1685 IL CONTE A me?

ISAURA Chi dice questo è un mentitore,
è un indegno, ed un vile.

OLINDO Conte, questa è per voi.

IL CONTE Per me non certo.

1690 OLINDO Ma quest'anello appunto
conte prendete; io ve lo rendo; ed auguro
esito fortunato
a così bel principio.

ISAURA Quest'anello! Egli è mio;
e me l'avrà rubbato un qualche ladro;
e come mai ne le tue mani è giunto?

1695 OLINDO Il conte me l'ha dato,
ed è passato a lui da man gentile.

ISAURA Sarà stata una man perfida, e rea;
la man di un qualche furbo,
che a me l'abbia levato, e dato a lui.

1700 IL CONTE *[(a parte)]* Oh che imbarazzo è questo in cui mi trovo!

ISAURA D'onde l'avesti tu? Chi fu l'infame
ladro che a me lo tolse?

1095 ISAURA No saldo pure in barca: io son discreta;
contessa addio; conte
io ve la raccomando:
le cerimonie, e la filosofia
forman la bella coppia in fede mia.

1100 IL CONTE Signora, e voi partite così sola?
Non fia vero giammai ch'io ciò permetta.

ISAURA No certo.

IL CONTE È mio dover.

LA CONTESSA Fate così,
restate voi, ch'io sola partirò.

IL CONTE Voi contessa partir?

ISAURA Contessa addio,
quando torniate a la conversazione
de la qual mi parlaste,
dite pur che a le volte
il ballarino, ed i merletti fini
nascondon meno assai d'ipocrisia,
che i gran libroni, e la filosofia.

1105 1110 LA CONTESSA Addio, vedrem chi vinceralla in fine.

IL CONTE Eh signora, eh contessa, eh dove vado?
Chi seguio? Oh fosse quivi
di cerimonie un mastro *(si smania)*
per dimandar consiglio
a qual di due m'obbliga la creanza.
Seguo Isaura; ma no che la contessa
era prima con me: vo a la contessa;
ma Isaura offenderassi.

1115 1120 BATTISTA Il giudice, o signore, vi dimanda
ch'andiate a casa sua
senza perdere tempo,
ch'ha da parlarvi per la vostra causa.

IL CONTE Eh che il cerimonial vuol ch'io non lasci
le signore. *(Fa per partire)*

1125 BATTISTA Padrone dove andate?
Ma voi la causa perderete al certo,
quando quel che si dee, far non vogliate.

IL CONTE Quel ch'io debbo è pria
1130 compir co' le signore. Se sapessi
da quante donne assediato io sono.

BATTISTA [(a parte)] Povere donne, scelgon sempre il peggio.
[(a voce alta)] È meglio pria compir col senatore,
1135 che s'egli il voto contro vi darà,
onde restiate in secco,
la signora di voi si riderà.

IL CONTE Sciocco, insolente; è questa
da parlare con me la forma, e il modo?

BATTISTA Voi avete ragion, ma non vorrei
che da questa sentenza dipendesse
1140 il darmi il mio salario.
Perché l'assedio de le donne infine
vi farà star senza munizione;
e il vostro servitore
non ha un bezzo da far collazione.

1145 IL CONTE Taci sciocco, insolente;
va pria dal signor giudice,
ed ivi dal suo mastro
di cerimonie intendi
dove verrà a ricevermi; e sin dove
1150 poi m'accompagnerà nell'andar via
questo signor dottor, perché non voglio
azzardare così la mia persona;
che se poi lo sapessero a la corte
me ne farian fischiare.
T'u ridi?

1155 BATTISTA Perdonate.

IL CONTE Da rider cessa omai.

BATTISTA Ma se non posso.

IL CONTE De' diavoli il re ti salta addosso;
or teco perdo il tempo, e le signore.
1160 Fai quello che ti ho detto,
e la risposta in questa casa aspetto.

BATTISTA [(a parte)] È matto il mio padrone,
né guarirà mai più.
[(a voce alta)] Eh, padrone un anello in terra io trovo.

IL CONTE Questo d'Isaura l'ho veduto in deto:
1165 a me lo porgi: orsù

IL CONTE Io v'accerto, o mia signora, intanto,
che d'ora in avvenire
non sarete mai sola,
ma avrete sempre accanto
1640 il rispetto, l'ossequio,
la venerazione
del vostro servitor Monte Fiascone.

ISaura Sign...

OLINDO Deh lasciate: non ha ancor finito
il suo cerimoniale,
1645 che se non è un quinterno
lo casseran dai libri de la corte.

IL CONTE Amico perdonate,
ch'io non v'avea veduto.

OLINDO Ah per l'amor del ciel non cominciate
1650 di cerimonie un leggendario nuovo.

IL CONTE Ma il mio dovere...

OLINDO Amico,
se tu sapessi quale inimicizia
ho contratto con quelle maledette
cerimonie, da che m'hanno voluto
1655 far da la scala a tombolon cadere,
mi faresti il piacere
di conservar quelle che vuoi far meco
per qualch'uno che cogli
dopo di me a ragionar con teco.

1660 IL CONTE Com'è dunque così più non rispondo;
vorrei ben che sapesse tutt'il mondo
che il mio dovere di saper non lascio.
Ma voi signora mia deh compiacetevi
Che un vostro servitore...

ISaura Adaggio conte.

1665 OLINDO [(a parte)] Queste son cerimonie de la corte.

IL CONTE Ah lasciate che almeno un cor che v'ama,
un core che vi onora
non resti privo di quel bel sembiante
che solo può piacere agli occhi miei.

1595		s'altro amor m'accendesse? Non ho libero il cor, libera l'alma? Chi v'è che mi costringa a tessere menzogne? Sarei fors'io la prima che lasciasse d'amare dopo di aver amato?			vado da la contessa: ah no, da Isaura: ah no da la contessa.
1600		Ma non mai gelosia, né amor permise che s'oltraggiasse la persona amata. Vidi io pur la contessa appresso a voi; Amor con gelosia ponsemi il core, ma però d'oltraggiarvi io non ardi.		BATTISTA	Or già che il mio padron diventa matto, vo' diventarlo anch'io affatto affatto: le maschere qui abbasso ballano, e fan fracasso: vo' dimandarle sopra, e ballare con loro.
1605	OLINDO	Oh ciel! Voi gelosia per la contessa avere! Io ch'in terra non amo che il vostro bel sembiante, e la mia fede; io che solo per voi vivo, e respiro, potrei mai da quell'orride, e sciapite filosofiche ciancie de la contessa a la sua rete cogliere lasciar il piede mio? Ah che vorrei piuttosto ne la caverna entrar d'orrido monte, o in riposto deserto, o in valle oscura, e passar ivi i miei funesti giorni, che mai entrar ne' lacci di una donna, la qual parli latino.		1170	Già credo che il padron sia fuor di casa. Onde vo' stare allegramente un poco per far passar la fame, che tiene l'allegria piazza di cuoco: maschere su a ballare.
1610		[[a parte]] Oimè che ancora viene questo conte seccante, cerimonioso, e matto.		1175	<i>(Arrivano maschere e donzelle che ballano, e cantano tutti insieme).</i>
1615		Signora Isaura a le vostr'orme appresso corsi finor, né v'ho trovata mai: ma infin la sorte mia, e il ciel propizio a' caldi voti miei fa che vi trovi al fine, e che possa umiliare a' vostri piedi i miei umili ossequi, tal che ogni mio rispetto si dà il sublime onore di dichiararsi vostro servitore.		1180	Viva sempre l'allegria; viva sempre il carnoval.
1620				LE DONZELLE	Amoretti vezzosetti a noi volano d'intorno; e scherzando, e saltando ci fan dolce, e vago il giorno.
1625	IL CONTE			1185	
1630				TUTTI INSIEME	Viva sempre l'allegria; viva sempre il carnoval.
	ISAURA	Serv...		LE DONZELLE	Come stella vaga, e bella fra di noi risplende Isaura, e suo labro di cinabro rende vaga ogn'onda, ogn'aura.
1635	IL CONTE	E dovunque rivolgete il passo, benché non siavi appresso però dietro vi corre il mio rispetto.		1190	
	ISAURA	Sign...		1195	TUTTI INSIEME
				OLINDO	Viva sempre l'allegria; viva sempre il carnoval.
				1200	Oh questa sì che è bella! E chi ardisce venire in casa mia a far sì gran fracasso. Eh, via canaglia, via andate in piazza. Or son sì rattristato, <i>(vanno via tutti)</i> e tal rabbia mi prende, che ho bastonato quattro servitori, ho rotto due catini, e sei bicchieri. Ma si può dar! Immaginarsi ch'io
				1205	

		nutrissi amor per quella sciocca donna de la contessa! Si può dar tal cosa! Ed attaccarsi a quel Fiascon ridicolo, E fargli cortesia; e poi permetter ch'io n'andassi via! Ma si può dare! Se due teste avessi una ne getterei giù per un pozzo. Ma la più bella è, che colui del conte m'è già venuto a dimandar due volte, dove poteva ritrovare Isaura, perché doveale far suoi complimenti; si può trovar matto più goffo al mondo? E pur se vi sarà quel sol nella città per mia pena maggior vienmi a trovare. Non so con quelle sue gran cerimonie, che seccherian un mare, chi me l'abbia inviato per purgar qualche mio grave peccato.		ISAURA	Io l'ho, per dirvi il vero, oggi perduto, e me n'accorgo adesso solamente. Ma t'assicuro ben che altrui nol diedi.
1210				1555 OLINDO	Eh che queste son fole, né son sì pazzo a creder facilmente a le vostre parole.
1215				1560 ISAURA	Com'è dunque così, seguite pure la vostra fantasia, già che siete capace di creder che in me regni tradimento, e bugia. E già che in mano quell'anello avete, tenetel pur, che meco aver non bramo vostra memoria alcuna. Addio signor Olindo.
1220				1565 OLINDO	Aspettate signora, un motto solo.
	IL CONTE	Amico.		1570 ISAURA	Eh siete troppo facile a sdegnarvi, ed a lasciarvi trasportar dall'ira. Auguro a voi più fortunati amori, e amante più fedele, e più costante, che non doni gli anelli ad altro amante: addio.
1225	OLINDO	[(a parte)] Si può dare che ovunque io vada abbia a trovar costui!			
	IL CONTE	Amico io sono impaziente affatto di ritrovare Isaura. Io sembro un incivil presso di lei; la contessa m'ha fatto commetter sì terribile increanza, ma non potea servire e l'una, e l'altra. Amico dimmi un po'. L'hai tu veduta?		OLINDO	Signora, non partir sì tosto: vediamo pria dov'è l'inganno in fonte.
1230				1575 ISAURA	Eh no, ch'io son mostro d'Averno orrendo, sono perfida, iniqua, e senza fede. Cercate altrove pur miglior fortuna, degnà più de le vostre inclite idee, e de le doti eccelse onde fornì natura il vostro core. Ad uom così ben fatto, ad uom di tanto merto, per una che si perda, o fugga se n'appresentan mille.
	OLINDO	Io credo che al passeggio ella sia gita.		1580	
1235	IL CONTE	Fammi un poco il piacer d'accompagnarmi, dov'ella suol andare; ch'io non vorrei parer con esso lei uomo senza creanza; e pel cammino io ti dirò poi anco, come a vero mio amico, alcune cose, acciò tu ti compiaccia de le fortune mie.		1585 OLINDO	Ma mille, e mille donne Non mi daran quella ch'io onoro, ed amo; come in ciel mille stelle non formeranno mai del sol la luce. Deh perdonate i miei trasporti, nati da gelosia, che dell'amore è figlia.
1240					
	OLINDO	Per or mi spiace, che venir non posso, ma molto di saper io goderei le tue fortune: certo la tua taglia; e il tuo cerimoniale, e il tuo discorso sono capaci di ferir le fronti de' poveri mariti, o degli amanti.		1590 ISAURA	È troppo pronta questa gelosia per oltraggiar chi già la fé vi diede. E qual ragione avrei di finger vosco
1245					

1510 l'infedeltade, e i tradimenti vostri,
nel levare il mio piè da le catene
fra cui sinora mi teneste avvinto.

ISAURA Ma se tu vuoi che la ragion sia guida
di questo tuo discorso,
parla più chiaramente.
1515 Per me ti dico che allor quando entrai
oggi in maschera in questa stanza, io vidi
te per le mani la contessa avere:
questa è forse mia colpa? Io già non dico
che questa fosse grave colpa in te,
1520 ed essere potea sol civiltà:
lo voglio creder, ma frattanto anch'io
o per scherzo, o per giuoco, o per provarti
presi il conte per mano, e ballai seco.
La gelosia sol è prova d'amore,
1525 né udi mai dir che sia la gelosia
tradimento, empietà, mostro d'Averno.

OLINDO Oh come ben le donne
a finger son perfette, e a tesser frodi.
Son io quel ch'ha fallato,
1530 il traditor son io.
Ma quest'anello, e la giurata fede
al forastier, ed il promesso amore
è scherzo, è giuoco, e amabil gelosia?
O pure è fellonia?

ISAURA Io amore, io fede, io quest'anello ho dato
1535 a quel conte ridicolo?

OLINDO Ma la pruova è pur chiara.
L'anello è pur lo stesso
ch'io diedi a voi di vero amore in segno.
1540 E questo oggi ha servito
per tradir me, per amar lui di pegno.
Questo già non m'inganna: il fatto è chiaro.

ISAURA S'io diedi al conte quest'anello, o ad altri
pera per me la luce,
1545 tosco divenga l'aura ch'io respiro;
m'odino i numi, m'odi
tutta l'umana gente,
ed infin m'odi Olindo,
che d'ogni mal sarebbe il mal più grave
ch'aver io possa in terra.

1550 OLINDO E come dunque escito
è da le vostre mani?

1250 IL CONTE Sappi dunque che Isaura
è fatta preda mia,
e m'ama a la follia.
Ma so che parlo ad un amico tale
che saprà in questa cosa esser discreto.

1255 OLINDO Non dubitar conserverò il segreto.
Segui pur conte; dunque t'ama Isaura?

IL CONTE Certo; ma mi fa d'uopo
un vero amico qual tu pur mi sei,
per darmi in questo amor segreto aiuto.

1260 OLINDO [(a parte)] Questa saria più bella.
[(a voce alta)] Ma tu hai fatto ben presto
a concluder sì nobile amoretto.

IL CONTE M'ha visto a pena, ch'io le ho preso il core.

1265 OLINDO Il femminile amore
picciol scintilla accende
e picciol'aura ammorza.

IL CONTE Eh questo è di quel nato
da natural subita simpatia.
1270 A pena tu partisti assai sdegnato
per veder tanta gente in casa tua,
senza aver tua licenza,
parti ancor la contessa;
onde restammo soli Isaura, ed io.
Qui fe' suo sforzo amor, qui si compiacquero
1275 gli occhi miei ne' suoi occhi;
e qui s'accese, amico,
ne' nostri petti sì cocente fiamma.

OLINDO Or dunque quest'amore apena acceso
s'è fatto molto forte.

IL CONTE Spegnerlo non lo può se non la morte.

1280 OLINDO [(a parte)] Oh poveretto me! [(a voce alta)] Segui pur, dimmi:
ella cosa ti disse, e qual ti diede
pegno dell'amor suo?

IL CONTE Io spero presto un vivo pegno avere,
1285 poiché se non m'inganno,
(ma amico segretezza)
sua maniera gentil, suo vivo aspetto,
sue dolci espressioni
mi fan certo sperare ogni gran bene.

	OLINDO	[(a parte)] Questa cosa non può certo andar meglio.			
1290	IL CONTE	Io so ben, che tu parte prenderai a le mie contentezze; e d'ogni cosa favorevole in questi amor novelli che mi segua, darotti istruzion sincera.	1465		va' fra deserti inospiti, e selvaggi, che mai non troverai belva di te peggiore infra le belve. Presso l'onde di Stige, o presso al trono del tartareo tiranno l'empie ministre de la sua vendetta cedono in empietade a te che sei d'iniquitate un mostro.
1295	OLINDO	[(a parte)] Quest'è amicizia de la buona, e vera.	1470		
	IL CONTE	Sappi ch'ella ha giurato che non amò mai più di me persona; né l'amerà più mai.	1475	ISAURA	Grazie di tanti encomi, di sì bei panegirici; vorrei solo saper com'io ho meritato tanto.
1300	OLINDO	Oh se sapessi qual piacere io sento ne le tue contentezze!		OLINDO	Vorreste ancor farmi arrossir parlando? La stima ch'ebbi infin ad or per voi, par che il parlar mi vieti, né mi lascia pensare ciò che a pensar io son pur troppo astretto. Ah ch'io già son sì de l'umane cose disgustato, ch'io voglio il tutto abbandonare. Non l'avria mai creduto, e pure è certo.
1305	IL CONTE	Io ne son sicurissimo. Orsù dobbiamo andare a ritrovarla?	1480		
	OLINDO	Non posso, o conte caro, per ora abbandonare alcuni affari; t'auguro felicissima fortuna in così degni amori; e udirò volontier ciò che ti segua al proseguir del tempo.	1485	ISAURA	Io vorrei ben saper d'onde procede la cagione di tante, e tali smanie, che m'empion di spavento il core, e l'alma.
1310	IL CONTE	Nulla mi seguirà, che fedelmente noto non ti sia. Amico schiavo, senza cerimonie, non ti muover di qua.	1490	OLINDO	Spavento eh? Vi dovrebbe far spavento il pensare all'iniquo tradimento ch'oggi faceste a un vostro vero amante. Dov'è la fé giurata? Dove la fedeltà, dove l'onore? In darvi in preda a un forastier sciapito, che se ne vanta intorno. Non avessi io mai visto un sì nefando giorno. Vedere appena un uom così ridicolo, e tosto amarlo, e tosto abbandonare chi fedelmente v'ama! Son riserbato a veder questo ancora?
	OLINDO	Almen vederti...	1495		
	IL CONTE	No, sono nemico giurato de le cerimonie antiche.	1500		
1315	OLINDO	Schiavo; già de la casa sei padrone.		ISAURA	Hai perduto il cervello, a quel ch'io vedo; né posson provenir d'altra cagione questi tuoi detti, e questi tuoi trasporti.
	IL CONTE	Schiavo: lasciami andar senza guardarmi.	1505	OLINDO	Perdetti la ragion, perdetti il senno solo allor ch'io vi scelsi per oggetto del mio più fino amore; ma non lo perdo io no nello scoprire
1320	OLINDO	Ma caro conte un po' di civiltà l'ho ben appresa anch'io senza esser stato a la corte.			
	IL CONTE	Lo so, ma non ti voglio veder incomodar né pur d'un passo.			
	OLINDO	Va' dunque come vuoi.			

	OLINDO	Cerimonie! Tu vedi.		IL CONTE	Tien il cappello in testa.
	DULINO	Quand'ecco ei che mi vede incomincia a far bebb.		OLINDO	[(a parte)] Chi vide mai persona più molesta? [(a voce alta)] Lo tengo. Schiavo.
	ARSILLO	Che vuoi dire, a far bebb?	1325	IL CONTE	Servitore, amico. <i>(entra)</i>
1430	DULINO	Incomincia a far bebb bebb bebb bebb; ond'ella si rivolge e mi discopre; mi sgrida, e con malissime parole mi fa lungi fuggire; ma ecco che viene, e il forestier con lei, giovine bello, bianco, e di Bologna.		OLINDO	Ah ch'io sono oltraggiato, e son tradito da costei certamente; ma pur chi sa che in tutto ciò non finga! E chi sa che costui un fanfaron non sia?
1435		<i>(Vien Isaura con un cagnolino di Bologna in mano)</i>	1330		
	OLINDO	Eh tu sempre con tue burle seccanti mi frastorni il cervello. Va' a fare il fatto tuo: tu pure Arsillo ritirati, ti priego.		IL CONTE	Appunto, amico, io mi scordava; mira, <i>(torna fuori)</i> conosci quest'anello?
		[(a parte)] Ah con qual fronte, o cielo! vienmi 'nnanzi costei? Furia d'Averno sotto belle spoglie, mostro d'iniquità sotto un bel manto.		OLINDO	Egli è d'Isaura.
1440				IL CONTE	Tanto ti basti: schiavo.
	ISAURA	Ebbene, Olindo, e la contessa ov'è?		OLINDO	Aspetta un poco. Mi faresti il piacere di lasciarmelo? Che in legge d'amicizia oggi tel renderò.
1445	OLINDO	Non è più tempo da scherzare omai. È tempo ch'io mi svegli, e riconosca de la perfidia in voi la vera immagine, de la menzogna la figura espressa, d'empietà, e tradimento un raro esempio.	1335		
				IL CONTE	Ad un amico qual tu sei, non posso negar qualunque cosa: prendilo, tel consegno: oggi mel renderai.
1450	ISAURA	Innanzi pur con questi complimenti.	1340		Non mi può esser più caro un diamante di cento mille scudi.
	OLINDO	A che vale, o gran Giove, che ne le mani i fulmini de l'ira stringa sol per scagliarli in sen de' monti, e intanto vive tradimento, e frode?		OLINDO	Oggi tel renderò con fedeltà.
1455		E perché scuoter l'una, e l'altra falda de l'universo, ma lasciare intanto, che regni il vizio di virtù coperto? Sì m'avete ingannato infino ad ora, ma rendo grazie al ciel, che m'ha scoperto a tempo i vostri inganni.		IL CONTE	Servitor; vado al corso.
1460			1345	OLINDO	Il cielo t'accompagni. [(a parte)] Or la di lei perfidia è sicurissima. Quest'anel ch'io le diedi, darlo a costui del proprio amore in segno? Oh questo è troppo. Ah chi m'avrebbe detto che mi dovesse sì tradir costei! Ah ch'io mi sento inviperir per rabbia, e sentomi travolger il cervello; ah che quel core iniquo lo vorria stritolare, e fare in pezzi.
	ISAURA	Hai tu finite ancor sì vaghe lodi?	1350		Così tradirmi, abbandonarmi! Oh amore soffrirai tal perfidia?
	OLINDO	Fuggi pur fra le selve, va' pur fra le caverne aspre de' monti,	1355		
				ARSILLO	Amico.

	OLINDO	[(a parte)] Eh che veder non vo' più il lume. Non so dov'io mi volga.
	ARSILLO	Ma amico e che ragioni?
1360	OLINDO	[(a parte)] Questo sì è troppo, e questo è senza esempio. Un tanto oltraggio a me?
	ARSILLO	Amico smani? Con chi parli?
	OLINDO	[(a parte)] Teco; che sei... [(a voce alta)] ma mi perdona: io sono così fuor di me stesso,
1365		che poco sta che a smaniar non giunga. Maggior perfidia si può dare al mondo?
	ARSILLO	Narra gli affanni tuoi, fammene a parte, che col narrar l'affanno rendesi assai più lieve.
1370	OLINDO	È impossibil che lieve unqua si renda la mia grave tristezza. A un matto cortigiano, a un uom che uccide colle cerimonie qualunqu'uomo v'incappa,
1375		a un fanfarone, a un goffo, ad un ridicolo Isaura... oh ciel! Isaura dassi in preda! E così mi tradisce, e m'abbandona per una tal persona.
	ARSILLO	Eh non crediate questo: egli è impossibile.
1380	OLINDO	Ah che del tradimento orrido iniquo ne ho in mano un evidente, e chiaro pegno. Va' Arsillo, va', dimandami un notaro, ch'io vo' far testamento; e poi vo' ritirarmi in un convento.
1385	ARSILLO	Ah non faceste mai questa pazzia guidato da l'amore.
	OLINDO	La voglio far sicuro sicurissimo: non vo' stare più al mondo a soffrir tanto oltraggio.
1390	DULINO	Padrone ho visto la signor'Isaura, che... ma con grazia un sorso di respiro.
	OLINDO	Cosa faceva la signora Isaura?

	DULINO	L'ho vista nel boschetto.
	OLINDO	Sola?
	DULINO	Oibò: in buona compagnia.
	OLINDO	Di molti?
1395	DULINO	Oibò: di un solo.
	OLINDO	Va' Arsillo a dimandar presto il notaro. Da costei son tradito. Non vo' più stare al mondo.
1400	ARSILLO	Ma adaggio, intendiam pria: dimmi: sai tu chi sia?
	DULINO	Io so che è bello, giovinetto e bianco.
	ARSILLO	È di questo paese, o forastiere?
	DULINO	È forastier, e dicon di Bologna.
1405	OLINDO	È colui francamente; certo ch'io sto per perdere il cervello.
	ARSILLO	Hai forse udito dir qualche parola? Hai visto qualche gesto?
1410	DULINO	Ah foss'io stato in lui; gli faceva carezze, e lo baciava, ed andava dicendo: «o caro, o bello»; né mai cessava di tenerlo stretto.
1415	OLINDO	Oh mondo maledetto! Debbo arrivare anche a veder tai cose! Chi detto avria, che in quelle ciglia amabili vi fosse tanta iniquità nascosta? E chi avrebbe creduto ch'ella non fosse d'onestade esempio? E ancor dubiterai Arsillo caro del tradimento, e infedeltà di lei?
1420	ARSILLO	Io resto stupefatto.
1425	DULINO	Ma adesso vien il meglio. Io che vedo da lungi essa con esso m'avanzo, e me ne stava mirando tutte quelle cerimonie, che facean fra di loro.

dilemma tra amore e dovere (in METASTASIO, PIETRO, *Didone abbandonata*, in IDEM, *Opere*, a cura di Mario Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, I, XVIII).

605 *che*: poiché.

617 *quia nemo impossibili tenetur*: la contessa, amante del latino, del greco, dell'ebraico (v. 295), storkia il noto precetto giuridico *ad impossibilia nemo tenetur*.

618 *seccaggine*: qui nel senso di 'persona seccante, fastidiosa', accezione non registrata dalla *Crusca* 1729-1738.

630 *voi fate [...] lume*: cioè, la rendete invisibile con la vostra luce. Il senso richiederebbe una pausa più forte al termine del verso.

632 *tener parola*: mantenere la promessa (di dargli in sposa la donna più bella).

635 *quella nave*: sulla quale Paride condusse Elena a Troia.

638 *adoratore*: parola già italiana, ma che svela l'influenza francese nel significato iperbolico in cui è usata (MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 520).

662 *seccar*: dopo la dichiarazione d'amore in piena regola, con tanto di elogio iperbolico, dei vv. 621-641, il conte riprende anche il lessico di Isaura, che aveva definito la contessa una *seccaggine* (v. 618).

668-692 Concitata sequenza dialogica, in cui i due attori recitano in parte in sticomitia, in parte in disticomitia. Il ritmo incalzante e veloce della conversazione contribuisce all'efficacia della rappresentazione e richiede per contro una certa bravura recitativa.

697 *papele*: spagnolo 'papel': carta, documento.

702-747 Ancora una declinazione del dialogo nella forma della conversazione salottiera e mondana.

760-772 *d'Aristotele [...] morale*: come di consueto, l'autore ironizza sull'ignoranza di coloro che millantano di conoscere a fondo la filosofia e di prenderla a modello dei comportamenti sociali. Rappresentante della categoria è in questo caso la contessa, che attribuisce ad Aristotele una dottrina non sua, derivante da un'interpretazione semplicistica, ma molto diffusa, delle posizioni platoniche. Aristotele, infatti, né si occupa esplicitamente di amore (parla di amicizia nell'*Etica Nicomachea*), né sostiene che si debba disprezzare il corpo dell'uomo. È Platone che, giusta l'insegnamento socratico, invita a trascendere la dimensione della materia e a curare l'anima piuttosto che il corpo, anche se questo non significa che la corporeità sia da disprezzare: nella celebre scala d'amore proposta da Diotima nel *Convivio*, è proprio l'amore dei corpi belli il primo dei 'gradini' da salire per giungere all'amore del Bello in sé. La contessa dunque commette diversi errori: non solo sovrappone maldestramente Aristotele e Platone, ma equivoca anche la posizione platonica e, come se non bastasse, confonde la funzione sensitiva dell'anima, che secondo lo Stagirita l'uomo ha in comune con gli animali, con la componente fisica dell'uomo stesso, facendo così coincidere dimensione materiale e dimensione spirituale.

1705	OLINDO	Ma conte, non l'avesti di tue fortune, e tuoi amori in pegno?
	IL CONTE	Certamente: [(a parte)] ma amico, non ragionar di questo.
	ISAURA	Conte, vorrei saper, chi ve lo diede?
	OLINDO	Io già lo so, che me lo ha detto il conte.
1710	IL CONTE	Ma non lo dir: passiamo a parlar d'altro.
	ISAURA	Io voglio pria saper chi fu l'indegno, che ti diè quest'anello.
	IL CONTE	Saria troppo indiscreto; permettete, o signora, che questo io taccia, ed in segreto il tenga.
1715	OLINDO	Ma signora a che far tai cerimonie? Credete ch'io non sappia, che voi... ma più non dico; (il conte gli fa segno di tacere) non vuol ch'io parli il conte.
1720	ISAURA	No, no parlisi pur ch'io 'l vo' sapere. E dico intanto ch'è un indegno, un vile, un mentitor colui che mai dicesse che da mia mano escito fosse in dono.
	IL CONTE	Alcun non dirà questo certamente.
	OLINDO	Ma conte...
1725	IL CONTE	[(a parte)] Amico non parlar ti priego.
	ISAURA	Infin, perché ciascun vegga che questo anello è sol serbato a unirmi a Olindo; ecco la man ti dono, e insiem la fede.
1730	IL CONTE	Oimè! Come resisto? Dove mi volgo? Oh fatal colpo! Olindo scelto da voi dinanzi a me! Che vedo! Ed io debbo soffrir? Ma che far posso? Oh me tradito! Dunque furon vane quelle parole ch'oggi mi diceste? Vane fur le speranze...
1735	ISAURA	Anzi vanissime.

	IL CONTE	Contessa arrivi a tempo; eccoti 'nnanzi un core, abbialo a grado benché indegno sia
	OLINDO	[(a parte)] de la seccante tua filosofia.
1740	IL CONTE	di quelle doti che si ben risplendono ne l'alma tua; in me più che un amante, un fedel servitore a fianco avrai. Sarò qual più vorrai scudiero, o scudo, corrazza, pettabotta, o a petto nudo.
1745		Sempre m'avrai costante, sempre fedele a' cenni tuoi, contessa, mia donna, mia sovrana, o sposa, o amante.
	LA CONTESSA	Mio conte emmi assai caro il tuo bel core; E ben vedrai... ma il servo tuo sen viene Molto velocemente. (Battista viene correndo, e cade nell'entrare)
1750		
	BATTISTA	Padrone, ho fatto mostra di cadere.
	IL CONTE	Ebben cos'hai da dirmi?
	BATTISTA	Che bisogna partir per la Romagna.
	IL CONTE	Perché debbo partir?
	BATTISTA	Perché quest'aria è cattiva per noi.
1755	IL CONTE	Come è cattiva? Parlami chiaro pur, cos'è seguito?
	BATTISTA	Male, signor; quest'aria è cattivissima.
	IL CONTE	Cosa seguì di male?
1760	BATTISTA	Padron, facciam bagaglio, e per le poste, ma di quelle che non si mutan mai, torniam nella Romagna.
	IL CONTE	Tu se' uno scimunito.
1765	BATTISTA	Incominciate a darmi il mio salario, poi vi darò la nuova, che in ver Bologna dee farvi trottare.

516-546 Si apre una discussione filosofico-letteraria sulla tragedia che rallenta di nuovo l'azione.

517 Impossibile identificarlo nell'infinita progenie degli improvvisatori settecenteschi; non mi sento di escludere che sia lo stesso Gorini Corio, che nella lettera a Muratori citata nella *Nota metrica* vanta le proprie qualità di poeta all'improvviso e che anche subito dopo pare citare sé stesso.

525-535 Nel *Trattato della perfetta tragedia* Gorini Corio insiste in più punti sulla necessità che la tragedia abbia caratteri di maestosità e di grandezza, in qualche caso proprio abbinando i due aggettivi; meno frequente la richiesta di sublimità, mentre non trovo riferimenti alla forza. Ma credo che tanto basti, in assenza di altri dati, a ritenere plausibile l'identificazione del «nostro tragico» (v. 525) con lo stesso Gorini Corio, anche se in tal caso l'elogio dei vv. 536-538 non potrebbe definirsi un esercizio di modestia.

551 *del vero*: in verità, davvero. Olindo prosegue il suo controcanto smitizzante, ad uso del pubblico.

552-555 *Quelle [...] cortesia*: il conte riprende lessico e concetti già stilnovistici.

558 *saldo in barba*: espressione diffusa tra Seicento e Settecento, che vale 'stai attento', 'stai saldo'.

562-563 *allora / che*: allorché, quando.

573 *Ecco che arriva*: quinario (unico nella commedia). L'arrivo della mascherata interrompe quella che potrebbe definirsi la prima mascro-scena della commedia, imperniata sul personaggio di Olindo, attorno al quale qui ruotano tutti gli altri; e introduce la seconda, il cui cardine è costituito dalla figura di Isaura.

Didascalia La scena è ora occupata da maschere e da musicisti. La didascalia fa pensare a un vero e proprio intermedio, che interrompe l'azione verbale con un'azione cantata e danzata. L'intermezzo introduce un incremento della peripezia (con l'arrivo di Isaura) e un primo equivoco («i complimenti amorosi, e muti» fra Isaura e il conte).

574 *siate*: congiuntivo per ipercorrettismo cerimonioso, vien da dire; congruente, del resto, all'inusuale ricorso di Olindo ad anastrofi e sintassi complessa, con la quale egli dà il via al proprio corteggiamento (subito troncato da Isaura che si smaschera).

578 *compire*: complimentare (ispanismo, da *complir/cumplir*, entrato nel Cinquecento assieme a *complimento/cumplimento*).

579 *Ecco quella*: si deve immaginare che la battuta sia pronunciata indicando la contessa.

600-667 Altro esempio di una conversazione di maniera (di 'cerimonia') fra il conte e la contessa.

603-613 Il conte dà vita ad una sorta di parafrasi comica della celeberrima arietta di Enea nella *Didone abbandonata* (1724), con le regole del cerimoniale che prendono il posto del

469-495 *ma sarà amor platonico?* [...] *vender finocchi*: l'inserzione di sapore filosofico che qui si apre interrompe l'azione e introduce un 'dialogo a tema' che si configura come una pausa tra il riflessivo e il faceto.

474 *come Pulcheria Marciano amava*: Pulcheria, nata nel 399, una volta succeduta al fratello Teodosio come imperatrice d'oriente (450), concesse la sua mano a Marciano per averne un aiuto nel disbrigo degli affari del regno, ma a condizione di vivere in castità. Morì nel 453 e venne proclamata santa col titolo di vergine (cfr. MORONI, GAETANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi* ..., Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1861, vol. LVI, 1852, *ad vocem* Pulcheria). L'endecasillabo può tornare solo a prezzo di una dieresi (non impossibile, ma certo ardua) su Marciano o su Pulcheria.

475-476 *e come* [...] *torrello*: il primo verso di Olindo è sul registro stilistico impostato dalla contessa, il secondo fa registrare un brusco abbassamento di tono, a mostrare l'universalità della legge d'amore e a riportarla al livello della corporeità, con l'intenzione di ridicolizzare la teoria filosofica e di ironizzare sia sulla cultura di cui si vanta la contessa sia, forse, sulla contraddizione fra le enunciazioni teoriche di lei e i suoi comportamenti pratici.

478 *platonisti*: mentre il *platonico* del v. 469 è termine d'uso, benché non registrato nella quarta edizione del *Vocabolario della Crusca*, *platonista* (sostantivo o aggettivo), è molto raro: non è improbabile una sfumatura comica, ad accentuare la saccenteria e l'ignoranza della contessa, ma non si dimentichi che il suffisso -ista è molto produttivo nel Settecento (MIGLIORINI, *Storia della lingua*, cit., p. 517).

481-495 La tirata di Olindo *desinit in piscem*, come si conviene al registro comico e al personaggio, che vuole evitare il rischio della seriosità, in un discorso che tuttavia richiama con vigore l'importanza della bellezza fisica e le ragioni del buon senso; tanto da dar vita a due versi (491-492) di cantabile musicalità, che spiccano nel registro sostanzialmente prosastico dell'opera.

495 *vender finocchi*: infinocchiare. Cfr., in questa stessa collana, GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Il vero cavaliere*, a cura di Monica Bisi, Venezia-Santiago de Compostela, lineadacqua, 2013, I, 9.20 e nota.

498-499 *padre / del collarino bianco*: formula troppo generica per stabilire se si tratti di un riferimento a un preciso ordine religioso o di una metonimia generica per 'uomo di Chiesa'.

502-515 Sonetto su rime sdruciole a schema ABAB ABAB CDC DCD. La polemica contro l'amor platonico (all'incirca visto come lussuria travestita) è molto diffusa, al tempo: ad es. la fa propria il carmelitano calzato Teobaldo Ceva (1697-1746) nelle sue fortunatissime antologie (*Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni ed una dissertazione intorno al sonetto*, Torino, Gio. Francesco Mairesse all'insegna di S. Teresa di Gesù, 1735 e *Scelta di canzoni de' più eccellenti poeti antichi, e moderni compilata e corredata di critiche osservazioni per uso della studiosa gioventù*, Venezia, Bassanese, 1756, postuma), prendendola a sua volta dalla *Perfetta poesia italiana* (Modena, Bartolomeo Soliani, 1706) di Muratori.

511 *quel civile amor canonico*: cioè, l'amore normale in società.

	IL CONTE	Non mi tener sospeso in tanto affanno. È giunta qualche nuova da mia casa di morte di parenti?
	BATTISTA	Peggio. Partiam padron, fate a mio modo.
1770	IL CONTE	Presto parlami chiaro.
	BATTISTA	È venuto un brutt'uomo in vesta nera, che di Pluton pareva l'ambasciadore, e con voce d'orgoglio altitonante dimanda «Olà di casa».
1775		Io ch'avea poste a fuoco le polpette, e che dovea curarle non mi azzardava allora abbandonarle.
	OLINDO	[(a parte)] Questo è laché, <i>maitre d'hôtel</i> , e cuoco.
	BATTISTA	Quand'ecco egli s'avanza, entra in cucina, e mi presenta questo foglio scritto; e dice «Il tuo padron persa ha la lite»: a questo dire io mi sentii sconvolto si da la rabbia, che per man l'ho preso e tra pezzate, e pugni dati glien'ho quarantasette in ponto.
1780		
1785		
	IL CONTE	Oh poveretto me! Persa è la lite! Ah che ingiustizia indegna! Oh iniquità, malignità del mondo! M'assistea chiaramente ogni ragione, e pure l'ho perduta!
1790		
	BATTISTA	Non vel diss'io padrone? Che la lite sarebbe andata male col vostro cortigian cerimoniale? Voler saper fin dove vi voleva il dottor accompagnare! Adesso v'accompagna sin di là di Bologna.
1795		
	IL CONTE	Oh povero di me.
	BATTISTA	Ma questo è nulla.
1800		Lascio là le polpette; prendo il cappello, e per trovarvi vengo; quand'ecco d'ogni parte vedo gente che viene a corteggiarmi; il mercadante col librone in mano, il barattier che un abito vi diede, il falegname colla lista, il sarto
1805		

- 1810 con un papele anch'esso; e ad ogni passo sempre gente crescea nuova, e indiscreta, chi minacciando, chi pregando, chi la falda mi tirava, e chi la manica, ed altri mi dicea: «Signor Battista de la partita mia ben si ricordi». Io andava dando lor buone parole per inviarli a casa, ma alcuno non mi ha mai abbandonato; sicché con tanta gente chi mi credeva un uom che va in prigione, chi mi credeva un alto signorone.
- 1815
- IL CONTE E dov'è questa gente?
- BATTISTA È lì dabbasso, e il numero è sì grande, che sembra che abbian posto l'assedio a una fortezza. Padron fate a mio modo, incominciate a darmi il mio salario; e poi...
(Gli parla all'orecchio)
- 1820
- IL CONTE Tu sempre scherzi. Orsù cara contessa adesso è il tempo che il nostro amor si unisca in stabil nodo, e questo cangerà le mie tristezze in vere contentezze: indi troverò il modo da por rimedio, e dar buon fine a tutto.
- 1830 Deh ricevete di un fedele amante Eterna fedeltade, e eterno amore.
- LA CONTESSA Mi rincresce, o signore, di non poter servirvi. So che il merito vostro è incomparabile, so che siete l'idea de' cavalieri, ma quando avessi a sottopor me stessa, e la mia libertade ad uomo alcuno, ad altri sottopor non la vorrei, che al vostro nobil giogo.
- 1840 Ma mi insegna Platone, che sia del mondo la più bella cosa la nostra libertade.
- IL CONTE Questa sì che è più bella! Di due amanti ch'io avea, non ne ho pur una; ho perduta la lite, e non mi trovo un soldo; i creditori che mi aspettan fuori,
- 1845

301-305 La contessa intende mostrarsi all'avanguardia anche nel sapere scientifico e cita quindi le scoperte di Newton, che si stavano diffondendo in tutta Europa (si ricordi che il *Newtonianesimo per le dame* di Algarotti uscirà nel 1737), ma subito dopo rivela la superficialità e arretratezza delle sue competenze, dichiarando di aver risolto il problema della quadratura del circolo.

302 *Newton*: ossitono, alla francese.

303 doppie: «Sorta di moneta d'oro, lo stesso che Dobra» (*Crusca* 1729-1738; ha il valore di due scudi e fu coniata in Italia a partire dal sedicesimo secolo).

309 *inezze*: «Scioccheria, Spropósito» (*Crusca* 1729-1738)

313 *maitre d'hotel*: maestro di casa, maggiordomo. Il verso è senario tronco, a meno di supporre una non impossibile ma certo infrequente dialefe tra *sarà* e *il*, o una pronuncia bisillaba (italianizzata, quindi), di *maitre*.

318 *Come non hanno viaggiato un poco*: poiché non hanno viaggiato neanche un po'.

320 *dimandar*: chiamare.

326 *Lucca*: Luca.

335-341 Al di là dell'etimologia, una fin troppo nota, l'altra vacillante, conta la rivendicazione della dignità della poesia, già sostenuta con forza nel *Trattato della perfetta tragedia* (pp. 52-56). Certo, in bocca della contessa l'argomento è degradato a termine di paragone di una questione ben più frivola...

355 *non vale un iotta*: non vale nulla. *Iota* è la nona lettera dell'alfabeto greco, che si rappresenta con il segno più semplice; da qui la locuzione.

377 *carrozziere*: la *Crusca* del 1729-1738 offre significativamente due accezioni del termine: «che guida la carrozza, lo stesso che Cocchiere»; «Oggi Carrozziere dicesi per lavoratore di carrozze».

383 *credenziere*: «oggi più comunemente si dice Colui, che ha la cura della credenza» (*Crusca* 1729-1738).

385 *antico*: antiquato, disusato.

386-388 La contessa dimostra di essere una lettrice, anche se il suo canone è ristretto e poco 'moderno'.

392 *Bocaccio*: se non è errore di stampa, la storpiatura enfatizza la presuntuosa ignoranza del conte.

440 *testoni*: il testone è una «Spezie di moneta d'argento di valuta di tre giuli» (*Crusca* 1729-1738); qui, genericamente per 'denaro'.

144 *galloni*: cosce (settentrionalismo). Si notino l'anafora, il parallelismo, la rima baciata: concentrazione inusuale di figure metriche e retoriche, funzionale all'accentuazione della *pointe* comica.

151-157 Arsillo sposta l'attenzione dall'eccesso di cerimonie ai ben più gravi vizi dell'ipocrisia e della maldicenza, gli stessi contro cui si scaglia Molière nel *Misanthrope*.

157 *colui è un matto glorioso*: TASSONI, ALESSANDRO, *La secchia rapita*, IV, 14: «questi è un matto glorioso» (in IDEM, *La secchia rapita e altri scritti poetici*, a cura di Pietro Pulatti, Modena, Panini, 1987): così il Potta definisce il conte di Culagna.

158 *il conte del Fiascon*: l'ellissi operata dal servo accentua la comicità del titolo del conte, comicità tanto più azzeccata se si pensa che Montefiascone è patria del celebrato vino *Est est est*.

172 *son cerimonie usate*: come si vede, il nemico delle cerimonie non disdegna di ricorrere ad esse, suscitando l'ironico commento (tra sé, s'intende) del servo Dulino.

186-190 Il saluto del conte è, come richiede il personaggio, una tipica arguzia concettosa barocca, ricca di omoteleuti, di polittoti, di ripetizioni tal quale, imperniata attorno ai lessemi chiave *onore* e *servire*.

191 *Sono le grazie sue furori miei*: probabilmente la battuta è pronunciata tra sé da Olindo, come parrebbe indicare il sostantivo *furori* (a meno che non sia un *lapsus* del protagonista, che dice la verità dei suoi *furori*, anziché la cerimonia dei finti *favori*, parola che il contesto imporrebbe e che è stata usata al v. 184); in tal caso, il verso successivo potrebbe essere letto così: *Eh, non doveva tanto incomodarsi*.

202 *Conte, conte, che c'è?*: il dialogo assume ora (fino al v. 309) la forma di una conversazione di maniera che mette a confronto la vacua cerimoniosità del conte, la boria della contessa, il buon senso naturale di Olindo.

215 *lasciam le cerimonie da parte*: *cerimonie* pentasillabo.

218 *sedo*: monottongazione decisamente inconsueta (ipercorrettismo esemplato sul toscano?).

219 La contessa si rivolge al conte con il tu, ma al v. 240 passerà al voi, per poi tornare al tu al v. 414; oscillazione che riapparirà in altri punti del testo, anche in bocca ad altri personaggi.

228 *Nonostante*: ciò nonostante, nondimeno.

264 *di question scolastiche, e dogmatiche*: endecasillabo (sdrucciolo) grazie a diresi in *question*.

271 Ora tocca ad Arsillo praticare le 'cerimonie', e proprio nella forma dell'ipocrisia, da lui tanto vituperata in precedenza.

295-299 La battuta, più che contro le donne istruite, che proprio nel Settecento cominciavano a diventare numerose e socialmente accettate, è contro l'ipocrisia di chi vanta un sapere che non ha.

1850		ed io che non so più dove voltarmi. Oh poveretto me! Che debbo fare? Che maledetto sia un sì funesto giorno.
	OLINDO	Signore adesso è il tempo da star con la contessa ad imparare la filosofia; che allor che senza bezzi restano le scarselle proprio è d'andare a contemplar le stelle.
1855		
	BATTISTA	Non vel diss'io padrone, che il cerimonial v'avria costretto a trovarvi a malissimo partito; perché in questi paesi i creditori non fanno cerimonie, né i dottori; ed appresso a le donne i bezzi sono quei che fan figura, e non le cerimonie. Basta, caro padrone, per me prendo licenza, perché se non m'inganno voi volete in prigione andar per più d'un anno.
1860		
	IL CONTE	Ah scellerato, ancor tu mi abbandoni?
	BATTISTA	Non vo' servir padroni che faccian cerimonie, ma che paghino pronto il mio salario.
1875		
	IL CONTE	Oh povero di me son disperato. Allor che l'uom felice in su la ruota siede, turba d'amici numerosa intorno giorno, e notte si vede; ma se il tempo poi giugne, che l'instabile Dea volga sue tempre, volge la turba adulatrice il piede, e lo schernisce insin chi già lo amava, né lo conosce più chi l'adorava.
1880		
	BATTISTA	Ed io che già mangiai capponi arrosto, ora anderò a mangiar polenta, e fava.
1885		

(*Mentre parte il conte, e Battista, arriva Dulino con nuova mascherata di ninfe,
e pastori a festeggiare le nozze di Olindo con Isaura*)

- DULINO E viva, e viva, a festeggiar le nozze
vengano tutti, e dican tutti «e viva».
- 1890 TUTTI INSIEME E viva, e viva, e ciascun dica «e viva».
- DULINO In suon di tromba, e di tamburro, e piva.
- (*Tutti cantano*)
- Viva Amore, ed Imeneo,
che ad Olindo unisce Isaura.
Viva il gran padre Lio
che lo stomaco ristaura.
E bandita
per la vita
resti ognor la cerimonia.
Viva Amore, ed Imeneo,
ed il gran padre Lio.
- (*Reciprocamente cantando, e ballando*).
- IL FINE

37 *arrivami di un certo conte di*: la promozione della preposizione *di* (e di altre particelle atone) a tonica in decima sede, per quanto inusuale, trovava frequente autorizzazione anche nelle *Cerimonie* di Maffei.

44 *giugniamo*: concordanza a senso.

63 *cerimoniale*: nel Seicento, «secolo in cui si dà tanta importanza alle formalità esteriori, si trasporta il *cerimoniale*, dal precedente significato di “libro che elenca le cerimonie prescritte”, a “insieme di cerimonie” e “sovrabbondanza di cerimonie”» (MIGLIORINI, BRUNO, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Milano, Bompiani, 1994 [I ed. Sansoni 1988], p. 429).

70 *alzandosi*: il riflessivo è pleonastico.

85 *di geometria*: cioè, calcolati minuziosamente.

87 *leggere*: allotropo (poi divenuto arcaico) di ‘leggero’; forse per attrazione del successivo *dolce*.

89 *dolente istoria*: riduzione comica di un sintagma tassiano, famoso perché posto in bocca ad Erminia tra i pastori (*Gerusalemme liberata*, VII 20).

102 *smorfie*: smancerie.

108 *io non voglio, ei mi sforza, alfin rimango*: il verso è un esempio di *climax* che pone in una sequenza di intensità crescente il ritmo psicologico dell’azione.

112-144 In questi versi Gorini Corio amplia uno spunto che trovava in MAFFEI, *Le cerimonie*, V.4.

121-125 *Puzza [...] e fegato, e budella*: il registro linguistico si abbassa in direzione carnevalesca.

121 *ne*: pleonastico.

127 *cinque quarte*: *quarta* è la quarta parte del cerchio; *cinque quarte* è quindi iperbole per ‘gran quantità’, addirittura superiore all’intero.

128 *del pranzo il resto*: anastrofe, figura piuttosto rara in un testo dalla forte impronta prosastica. Del resto, secondo Gorini Corio «lo stile [...] della commedia» deve essere «naturale, e basso» (*Trattato della perfetta tragedia*, 32).

131 *ragon*: il francese *raison*, entrato in Italia a partire dal Seicento, in forme che variano tra la riproduzione esatta e l’adattamento italiano, fu poi consacrato dalla commedia *Il Raguet* di Scipione Maffei (1747; in IDEM, *Opere drammatiche e poesie varie*, cit., pp. 165-224). Il verso avvia, secondo la modalità del racconto in *flashback*, una dettagliata descrizione gestuale che scandisce ritmicamente l’azione.

132 *di cui mi sembra di potermene servire*: il consueto *ne* pleonastico.

133 *tondo*: aggettivo sostantivato per ‘piatto tondo’.

altra penna sublime: quella del ben più noto Scipione Maffei (e non di Molière, come ritiene TOLDO, PIETRO, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Turin, Loescher, 1910, p. 349), la cui commedia *Le cerimonie* era uscita anonima nel 1727 (Venezia, Viezzieri) ed era stata ristampata nel 1729 (Bologna, Della Volpe) e 1730 (Verona, Tumermani); ora la si legge in MAFFEI, SCIPIONE, *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di Antonio Avena, Bari, Laterza, 1928. I rapporti tra i due testi sono per la verità labili: dalla commedia di Maffei, senz'altro più pregevole stilisticamente e meglio curata metricamente, Gorini Corio pare aver preso solo l'attacco contro gli eccessi di cerimoniosità (ma senza la polemica antifrancese) e forse un paio di spunti, che verranno segnalati *ad locum*. Il *Misanthrope* (1666) dell'ammirato Molière è poi una commedia dalla quale Gorini Corio attinge «molti particolari», che indicheremo, anche con l'aiuto del citato Toldo (cui si deve la più attenta analisi dei rapporti tra le commedie dei due), ma «non lo spirito» (NATALI, GIULIO, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1955 [1929¹], p. 861).

Commedia

IL CONTE DI MONTE FIASCONE: nel testo il conte è detto provenire da Bologna. Se il riferimento è a una località reale, si tratterà della celebre e antichissima cittadina di Montefiascone, vicina a Viterbo, negli Stati della Chiesa, e per molto tempo frequente soggiorno di papi. Dopo un lungo declino, era appena tornata agli onori delle cronache mondane perché nel 1719 vi si erano celebrate le nozze tra la principessa polacca Maria Clementina Sobieski e il pretendente al trono inglese Giacomo Stuart.

LA CONTESSA DI CULAGNA: *pendant* femminile, almeno dal punto di vista onomastico, del conte di Culagna de *La vecchia rapita* di Tassoni.

1-573 Si apre la macro-scena il cui protagonista è il conte, al quale è assegnato il ruolo di polo attanziale fino al v. 573. All'interno di questa unità scenica è possibile individuare tre micro-scene: la cerimonia della sedia, il dialogo con Battista e la discussione sul nome.

1-157 Anche il *Misanthrope* (MOLIÈRE, *Il Misanthrope*, introduzione, traduzione e note di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 1982, con testo francese a fronte) inizia con un colloquio tra due amici, con Alceste che confida a Filinte sia il suo disgusto per le cerimonie, più specificamente per l'ipocrisia, sia la sua fiducia nella nuda verità, che lo condurrà a non difendersi nella causa che ha in corso, fidando esclusivamente nella bontà delle sue ragioni. Se Olindo accoglie, ma parzialmente, il primo di questi due aspetti di Alceste, il secondo verrà ripreso da Gorini Corio nel tratteggiare il carattere del conte.

16 *creanza*: buona educazione (spagnolo *crianza*, entrato in italiano nel Cinquecento).

25 *cruciosi*: 'fastidiosi', accezione non attestata nella *Crusca* 1729-1738.

29 *stavami ier mattina*: è posto il nodo dell'azione (fino al v. 98). Sono presentate la prima coppia protagonista e Olindo, l'ospite che, si intuisce, incontrerà presto la sua innamorata.

36 *quand'eco un'ambasciata*: inizia la descrizione del conte, identificato fin da subito per la gestualità enfatica e convenzionale. La parola, nella modalità del racconto in *flashback*, propone una partitura gestuale assai precisa e minuziosa, fin quasi a trasformarsi in didascalia implicita.

Apparato

Introduzione dell'autore

la falsità delle sue massime: emendo in «delle» il «del» a testo.

Commedia

232 Sostituisco con la virgola i due punti del testo.

356 *Ma perché, ho detto male?*: inserisco una virgola dopo *perché*.

476 Emendo in punto il punto e virgola finale del verso.

913-915 *e intanto ... per la finestra*: nella stampa del 1730 al posto di «al marchese di Santilana» si legge «ad un signor di Danimarca».

915-916 *per la finestra... filosofia*: nell'edizione 1730 il testo recita: «per vie segrete / per leggere con lei / di Marone le dolci poesie».

1045 *calò*: correggo in *calò* il *calco* della stampa.

1282 *pegno dell'amor suo?*: per evidenti ragioni di senso, emendo in *suo* il *tuo* della stampa.

1538 *di vero amore in segno*: correggo in punto fermo il punto di domanda della stampa.

Commento

Introduzione dell'autore

come già dissì: si veda almeno, nello stesso *Teatro tragico e comico* che ospita *Le cerimonie*, *L'esamina dell'Ecuba* (la prima tragedia ivi raccolta), I vol., p. 62.

nel serio: nel genere serio, cioè appunto nelle tragedie e nei drammi per musica.

nel ridicolo: nel genere comico (commedie, farse, intermezzi).

bessaggini: «Astratto di Besso, e vale Sciocchezza, Scipitezza, Scimunitaggine, Scempiaggine, Balordaggine» (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-1738; d'ora in poi *Crusca* 1729-1738).

Parigi [...] rappresentano: si notino la rivendicazione del valore educativo del teatro, anche comico, a dignificare un'arte che molti volevano sbandita perché moralmente dannosa; e il gran pregio dato a Molière, che arriverà fino al Manzoni della nota lettera a Fauriel del 1806, con la medesima comparazione tra Italia e Francia e i costumi dei rispettivi popoli.

gastigare [...] costumi: traduzione letterale di un motto latino (*castigat ridendo mores*), non oraziano, come si crede comunemente, ma coniato da Jean de Santeuil (1630-1697) per la maschera di Arlecchino (un cui busto doveva ornare l'atrio della *Comédie Française*) e poi ripreso come emblema da vari teatri (cfr. TOSI, RENZO, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 141)

insensibile: impercettibile.

L'insegnamento [...] costretta: concetti ripresi dal *Trattato della perfetta tragedia*, uscito nel 1729 a premessa della *Rosimonda vendicata* (e ripubblicato in apertura del *Teatro tragico e comico* di Giuseppe Gorini Corio (Venezia, Giambattista Albrizzi, vol. I, pp. 7-58), dove sono più ampiamente sviluppati.

non mai meglio ne comprenderà la bruttezza che: costruzione sintattica ricalcata sul francese. Il *ne* è pleonastico.

la ragione è senza alcuna passione a giudicare costretta: la superiorità della ragione sulle passioni è uno dei fondamenti della filosofia di Gorini Corio, in cui si accordano insegnamento cristiano e incipiente secolo dei lumi.

poemi: nel senso generico di testi in versi. Sono la farsa *Il guascone* (I, pp. 141-176) e le commedie *Il geloso vinto dall'avarizia* (I, pp. 351-401), *Il baron polacco interrotto ne' suoi amori* (II, pp. 97-144), appunto *Le cerimonie* (II, pp. 227-296), infine *Il frippon francese colla dama alla moda* (II, pp. 371-417).

questo ho fatto [...] recitare: si noti la duttilità dell'autore, che si piega alle mutevoli esigenze della rappresentazione; e che però sancisce anche la peculiarità delle *Cerimonie* rispetto agli altri testi comici (cfr. Presentazione).

778-795 La contessa approfondisce la questione del disprezzo della materia e del corpo esponendone delle ragioni che trovano la loro origine nella filosofia presocratica: l'osservazione fenomenica attesta già dai tempi di Parmenide che tutto ciò che è divisibile in parti (cioè la materia) è sottoposto a divenire, cambia nel tempo ed è destinato a perire. Di qui la ricerca di un principio che permanga, che resti saldo a dispetto del cambiamento, ricerca che muove la riflessione filosofica in particolare di Parmenide, di Eraclito e degli Atomisti prima delle più complesse intuizioni di Platone. In questo caso il personaggio espone, in generale, una tesi storicamente sostenuta, ma ancora una volta non la attribuisce al filosofo giusto; anzi, a colui che ha meditato a lungo per scardinarla.

785 *rara*: rada, leggera. I versi 784-785 sono una collezione di luoghi e lessemi topici per indicare la fugacità dell'esistenza.

803-821 *Io, signora [...] gente*: la battuta di Isaura rispecchia, per stile e concetti, la dichiarazione di Olindo ai vv. 481-495. Davvero i due sono fatti l'uno per l'altra.

822-932 Questa parte del duetto tra la contessa e Isaura è esemplata sull'inizio della quarta scena (non quinta, come indica TOLDO, *L'oeuvre de Molière*, cit., p. 351) del terzo atto del *Misanthrope*.

827-828 *a scoprirvi [...] m'aggrada*: ordina così: m'astringe a scoprirvi pur ciò di cui non m'aggrada ragionar.

830-831 *sabato [...] gente virtuosa*: i due fuori scena, temporale e spaziale, aprono la commedia oltre le pareti della casa di Olindo e la breve durata temporale dell'azione.

834 *ne*: pleonastico, come altrove.

836 *galante*: l'aggettivo (qui sostantivato) «è entrato in italiano nel '400, dal francese, ma non senza concomitanti influenze spagnole» (MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., pp. 395-396), e dal francese prendendo in seguito anche il senso di 'innamorato'; era usato inizialmente per gli uomini.

842 *aria*: espressione, atteggiamento, modo di fare.

844 *ballarino*: maestro di ballo. Si ricordi che «il dolce / mastro che i piedi tuoi come a lui pare / guida, e corregge» è ospite sempre gradito al giovin signore: Giuseppe Parini, *Il Mattino* (1763), vv. 169-177.

848 *nell'interno*: nel cuore, nell'animo.

849 *il vostro partito*: le vostre parti.

851-852 *e come [...] morale*: altra *auctoritas* invocata a sproposito, non essendoci rimasta di Anassagora alcuna opera; e trattandosi, del resto, di ovvietà.

853 *ragionar*: argomentare.

858-860 *e quei merletti [...] prospetto*: il racconto in *flashback* offre un ritratto indiretto dell'audace abbigliamento tradizionale della dama settecentesca.

860 *prospetto*: veduta, vista.

862 *conversazione*: qui, l'insieme delle persone che conversano insieme.

863 *sotto via*: di nascosto.

882-883 *in quali [...] tormenti*: si noti l'arguta climax (*pene, angustie, tormenti*).

886 *scoprirsì*: scoprirci (-*si* per -*ci* probabilmente per influsso dialettale).

890 *Quella Culagna*: si noti anche qui, come già per Monte Fiascone al v. 158, l'abbassamento di tono, insito nel nome ma valorizzato dall'ellissi del titolo nobiliare.

891 *l'umane cose*: sintagma già petrarchesco e poi frequentemente ripreso.

908 *sentimento*: nel significato più ristretto di 'modo di sentire', 'opinione', non in quello più ampio, che diverrà prevalente di lì a qualche decennio, di facoltà opposta alla ragione.

913-915 *e intanto [...] per la finestra*: un fugace ma malizioso fuori scena spaziale che appanna l'immagine rigorista che la contessa vuole dare di sé. Nella stampa del 1730 il «al marchesin di Santilana» era un più esotico (di quell'esotismo nordico allora *à la page*) «ad un signor di Danimarca», poi sostituito, forse anche per un tocco di realismo, visto che il marchesato di Santillana esisteva effettivamente in Spagna. E col nome di marchese di Santillana era noto in Italia lo scrittore spagnolo Íñigo López de Mendoza (1398-1458).

915-916 *per la finestra [...] filosofia*: nell'edizione 1730 il testo era diverso (cfr. l'Apparato). La lezione definitiva acquista decisamente in malizia.

940-941 *Ci bisogna [...] molest*: è la sesta delle sette opere di misericordia spirituali: sopportare pazientemente le persone moleste. Ai precetti di Aristotele e Platone della 'sapiente' contessa, Isaura oppone i più noti e più pratici precetti della Chiesa.

952-953 *altrui [...] su*: diffusa regolarizzazione di una originaria (e consentita) rima siciliana.

954 Con questo verso inizia la seconda macro-scena, quella imperniata sulla contessa. La prima 'scena' la mostra impegnata con il conte, la seconda (dal v. 1119) con Isaura. La sincera confessione del suo interesse venale funge da cerniera con la macro-scena precedente.

956 *lo incontri*: gli vada incontro. Ennesima variante sul *topos* dell'uomo che vede il male che lo sovrasta e, non che evitarlo, lo affretta.

967-968 *il tuo inganno [...] ingannar*: raffinata antanaciasi della contessa, che riprende il *m'ingannava* del conte, usato nel senso di 'sbagliavo' e lo volge al significato di imbroglio.

969-983 *Chi mi ama [...] affetti*: dopo che la contessa ha rivelato agli spettatori che punta al patrimonio del conte, il conte dichiara la propria indegnità, piegando la cerimoniosità al servizio di un preciso obiettivo, quello di scoraggiare la contessa per potersi dedicare ad Isaura.

971 *granciporro*: strafalcione (granciporro è il nome di alcune specie di granchi). Il termine era stato portato agli onori letterari da Francesco Berni nel *Capitolo del prete da Piovigiano* (in IDEM, *Rime*, Milano, Mursia, 1985, 131-138).

981 *e ciceroniane; onde de l'altre*: dieresi su *ciceroniane*.

991-992 *questo sol [...] non adulare*: doppia negazione, che afferma il contrario di quel che il conte vuole dire. E infatti subito dopo la contessa smaschera il suo comportamento: non di adulazione si tratta, ma di finzione.

1002-1019 Il conte dimostra di aver ben appreso la lezione della contessa sull'amor platonico e le offre il proprio, riservando quello «canonico» ad Isaura, che ne è una sostenitrice e che gli piace molto di più, come si capisce dalla descrizione, per quanto topica, dei vv. 1013-1015.

1003 *poich'è*: sciolgo in questo modo il *poiché* della stampa.

1006 *spirito gentil*: fortunatissimo sintagma petrarchesco e poi generalmente lirico.

1020-1048 Vedendosi respinta in nome dei suoi stessi principi amorosi e temendo quindi di perdere il conte (e il di lui patrimonio), la contessa imposta una palinodia, o almeno una forte correzione, del proprio (distorto) platonismo dei versi precedenti, per approdare ad un platonismo più vicino all'ortodossia, cioè a quanto dice in proposito Diotima nel *Convivio*, come già dicevamo sopra, e a quanto sostiene anche Aristotele nel *De Anima*. Insomma, la contessa aderisce ad una più spicciola filosofia che mette insieme la necessità di passare per la bellezza del corpo per giungere ad amare l'anima sostenuta da Platone, le posizioni aristoteliche e le teorie empiristico-sensiste sviluppatesi a partire dalla fine del XVII secolo. Avvalendosi poi del sensismo, nel successivo *L'uomo* (*L'uomo. Trattato fisico-morale del marchese Giuseppe Gorini Corio diviso in tre libri*, Lucca, s. s., 1756) Gorini Corio avvierà «il proprio percorso dall'analisi dei rapporti fra anima e corpo riconosciuti come due realtà di diverso statuto ontologico ma intrinsecamente connesse nelle operazioni» (ZANLONGHI, GIOVANNA, «Far all'uomo conoscere l'uomo». *La tragedia nella riflessione teorica e nella drammaturgia di Giuseppe Gorini Corio*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», 10 (2004), pp. 9-49: 14-15). Il ragionamento si colora, nel finale, di una appassionata eloquenza, che si traduce in una serie di anafore, anche in antitesi (*Non s'ama, ma s'ama, s'ama, s'ama*), e parallelismi (*la via che [...] guida, l'aura che spira, la terra che cala*) che sostengono l'argomentazione fino alla conclusione sillogistica, in interrogativa retorica (*e tu non amerai / quello per cui le parli, / per cui la vedi?*).

1024 *la più bella, e nobil parte*: appunto «l'alma».

1047 *per cui*: attraverso cui, per mezzo di cui.

1049-1052 Le cerimonie, ancora una volta costituiscono il rifugio del conte, che attraverso di esse evita di prendere posizione, come capisce bene anche la contessa (cfr. v. 1053).

1061-1062 *Ebbi buon dir [...] nell'interno!*: Isaura riprende ironicamente le parole a lei rivolte dalla contessa ai vv. 847-848.

1066-1068 *Eh seguite pur voi [...] così compito*: Isaura, con tono ironicamente confidenziale, concede la preda alla rivale, dimostrandole di non essere innamorata del conte e disinnescando la sua gelosia. È il momento della prima agnizione.

1069-1071 *Ebbi buon prender [...] sua morale*: altra ripresa ironica, stavolta dei vv. 849-852.

1081 *se dettar vi volesse*: nel caso vi volesse insegnare.

1083-1084 *ebbi [...] tant'amo!*: terza citazione ironica della parole della contessa (vv. 853-854).

1085 *che posta fresca*: che novità, che sorpresa (la *posta fresca* è la corrispondenza non ancora aperta).

1087 *affetti*: sentimenti.

1095 *saldo pure in barca*: state ferma.

1108 *il ballarino, ed i merletti finì*: altra citazione del discorso della contessa (cfr. vv. 844 e 858).

1120 Al servo Battista è ora concesso un gustoso duetto con il conte che si prolunga fino al v. 1168.

1134 *onde restiate in secco*: motivo per cui resterete senza soldi.

1142 *munizione*: «Munizione, si dice anche alle Provvisioni per vivere de' soldati» (*Crusca* 1729-1738) e, per metonimia, i quattrini per acquistarle.

1144 *bezzè*: «Voce Veneziana, ma usata anche talora presso di noi in significato di danaro in generale» (*Crusca* 1729-1738). A fine verso sostituisco un punto al punto e virgola della stampa.

1152 *azzardare*: mettere a rischio (di disonorare).

1154 *fischiate*: fischiate è, «per Ischerno, Derisione fatta con istrepito, grida, o simili» (*Crusca* 1729-1738).

1155 *tu ridi?*: la didascalia implicita prescrive un atteggiamento del volto.

1158 *ti salta*: congiuntivo ottativo.

1163 *Eh, padrone un anello in terra io trovo*: un piccolo *coup de théâtre* introduce un nuovo equivoco: Olindo crede che l'anello, da lui donato a Isaura, sia stato dato da lei stessa al conte.

1171 *ballano, e fan fracasso*: la didascalia implicita indica suoni e rumori di scena.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-1738 (disponibile anche in rete, all'indirizzo www.lessicografia.it).

ZANLONGHI, GIOVANNA, «Far all'uomo conoscere l'uomo». *La tragedia nella riflessione teorica e nella drammaturgia di Giuseppe Gorini Corio*, «Annali di storia moderna e contemporanea», 10 (2004), pp. 9-47.

ZANLONGHI, GIOVANNA, *Teatro al femminile. Profili nella Milano del Settecento* in *Clelia Grillo Borromeo Arese. Un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica*, a cura di Andrea Spiriti, Firenze, Olschki, 2011, pp. 203-225.

ZORZI, LUDOVICO, *Persistenza dei modi dell'Arte nel testo goldoniano*, ora in ID., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 225-241.

- CEVA, TEOBALDO, *Scelta di canzoni de' più eccellenti poeti antichi, e moderni compilata e corredata di critiche osservazioni per uso della studiosa gioventù*, Venezia, Bassanese, 1756.
- CHERUBINI, FRANCESCO, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Stamperia Reale, 1839.
- CONTINISIO, CHIARA, *Politica, cultura e religione nella Milano del primo settecento: il Marchese Giuseppe Gorini Corio*, «Studia Borromaica», 14 (2000), pp. 251-276.
- , *Dal bene comune alla pubblica felicità. Prime riflessioni su virtù e vita civile a Milano fra Sei e Settecento*, in *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, Atti del Convegno di Milano, 2-3 dicembre 1994, a cura di Marco Bona Castellotti - Edoardo Bressan - Paola Vismara, Milano, Jaca Books, 1997, pp. 157-184.
- La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, a cura di Roberta Carpani - Annamaria Cascetta - Danilo Zardin, Atti delle giornate di studio. 26-28 novembre 2009, «Studia Borromaica», XXIV/24 (2010).
- L'Europa riconosciuta. Anche Milano accende i suoi lumi (1706 - 1796)*, Milano, Cariplo-Federico Motta, 1987.
- FERRONE, SIRO - MEGALE, TERESA, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1998, vol. VI, pp. 821-875.
- FRATTALI, ARIANNA, *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo e veneto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010.
- GALLETTI, ALFREDO, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, Cremona, Fezzi, 1901, vol. I, pp. 213-219.
- GERARDO GUCCINI, *Il pubblico*, ne *Il teatro italiano nel Settecento*, cit., pp. 18-32.
- MAFFEI, SCIPIONE, *Le cerimonie e Il Raguet*, in IDEM, *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di Antonio Avena, Bari, Laterza, 1928, pp. 75-163 e 165-224.
- MESCHINI, STEFANO, *Giuseppe Gorini Corio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2002, vol. 58, pp. 62-66.
- METASTASIO, PIETRO, *Didone abbandonata*, in IDEM, *Opere*, a cura di Mario Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 29-87.
- MIGLIORINI, BRUNO, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Milano, Bompiani, 1994² (prima edizione: Sansoni 1988).
- MOLIÈRE, *Il Misanthropo*, introduzione, traduzione e note di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 1982 (testo francese a fronte).
- MORONI, GAETANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi ...*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1861, vol. LVI, 1852.
- MURATORI, LUDOVICO, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.
- NATALI, GIULIO, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1955² [1929].
- ORTOLANI, GIUSEPPE, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, in ID., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di Gino Damerini, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1962, pp. 1-37.
- PALAZZO, NADIA, *Il teatro comico nella Milano del Settecento: un profilo critico*, ne *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento*, cit., pp. 627-664.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.
- TASSO, TORQUATO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur-Adi, 2009.
- TASSONI, ALESSANDRO, *La scecchia rapita e altri scritti poetici*, a cura di Pietro Puliaatti, Modena, Panini, 1987.
- Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988.
- TOLDO, PIETRO, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Turin, Loescher, 1910.
- TOSI, RENZO, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 1991.

1179 Analogamente alla prima, la seconda mascherata si configura come una sorta di intermezzo che chiude quello che si potrebbe considerare il secondo 'atto' e apre il terzo con la 'commedia di Olindo', che torna in scena da protagonista (cfr. Presentazione, 3.3).

1179-1196 Sorta di ballata (ma sarà meglio parlare di canzonetta, o di arietta, nonostante la presenza di una specie di ripresa, però non legata alla stanza da alcuna rima), con due strofette di quaternari e ottonari aabccb con ritornello in ottonari xy'.

1180 *viva sempre il carnaval*: chiara indicazione che la commedia è stata composta per la stagione teatrale del carnevale, probabilmente per il Teatro Ducale (cfr. Presentazione).

1197 *Oh, questa sì che è bella*: inizia la 'commedia di Olindo' (che si può considerare chiusa al v. 1620)

1202-1204 *E tal rabbia [...] sei bicchieri*: Gorini Corio coglie con finezza la reazione di rabbia distruttiva che si impadronisce di Olindo di fronte ad una situazione di cui è in gran parte colpevole; ma sembra agire pure un ammiccamento all'ariostesca pazzia di Orlando, anch'egli furioso per delusione d'amore.

1208 *quel Fiascon*: cfr. nota al v. 158. ♦ *ridicolo*: in uso a partire dal primo Cinquecento, l'aggettivo (anche sostantivato) assume maggiore intensità e specializzazione di significato in seguito alla fortuna toccata alla commedia di Molière *Les précieuses ridicules* (1659).

1225 *si può dare*: può essere, è mai possibile.

1227 Tra il conte e Olindo inizia una lunga conversazione, che si conclude al v. 1345, durante la quale il giovane innamorato, dissimulando il proprio amore per Isaura e la propria disistima per il conte, cerca di carpire informazioni sul rapporto che lega i due. Il conte, naturalmente, vagheggia relazioni amorose del tutto prive di fondamento. Siamo nella peripezia innescata dal secondo equivoco.

1245 *taglia*: statura, grandezza (fisica e sociale).

1247 *ferir le fronti*: colpire. Nel verso successivo, la metafora di decezione chiarirà che non si tratta di far colpo sulle donne, ma di ferirne gli amanti e mariti appiccando le corna sulla loro fronte.

1264 *picciol*: poco usuale troncamento dell'aggettivo femminile in -a.

1267 *da natural subita simpatia*: endecasillabo con accento di 5ª (*subita*), da attenuare enfaticizzando il precedente accento di quarta sulla seconda *a* di *natural*.

1279 *Spegnerlo*: lo pleonastico.

1293 *segua*: succeda, capiti.

1294 *istruzione*: avviso, informazione.

1346-1356 Il monologo di Olindo ci colloca nel cuore dell'equivoco causato dall'anello. Il distacco ironico che ha caratterizzato il personaggio cede ora allo sdegno e all'ira.

1357 *Amico*: il verso apre una parentesi confidenziale fra i due amici, dove al gioco delle parti sostenuto finora da Olindo, subentra l'abbandono e la delusione, persino il fantasma del suicidio per amore (vv. 1382-1399). Il disegno del carattere di Olindo si sfuma, sebbene domini il *topos* dell'amante deluso.

1370 *unqua*: mai (lat. *numquam*).

1381 *ne*: pleonastico.

1391 *un sorso di respiro*: una boccata d'aria.

1428 *beb*: onomatopea, equivalente dell'attuale *ban*.

1433 *malissime*: raro superlativo dell'aggettivo *malo*, -a.

Didascalia, cagnolino di Bologna: razza canina detta ora bolognese, molto antica e molto amata dalla nobiltà, di piccola taglia, dal pelo bianco candido, dagli occhi scuri.

1440-1619 Il dialogo assume ora la modalità dello scontro e del conflitto verbale fra i personaggi. Olindo accusa ingiustamente Isaura e fra i due si intesse un lungo diverbio (fino a v. 1619) che porta all'acme l'equivoco, chiude la macro-scena centrata su Olindo e prepara il successivo scioglimento. Lo spettatore, più informato dei protagonisti, è collocato in uno stato di divertita *suspense*. Il duetto tra Olindo e Isaura trae più di uno spunto narrativo e concettuale dalla terza scena del quarto atto del *Misanthrope* (TOLDO, *L'oeuvre de Molière*, cit., pp. 351-352),

1455-1456 *falda / de l'universo*: strato geologico.

1464 *inospiti e selvaggi*: PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, CLXXVI, 1: «Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi», verso che ha generato una numerosa discendenza.

1468 *tartareo tiranno*: Plutone.

1469 *l'empie ministre de la sua vendetta*: le tre Furie.

1503 *trasporti*: nella *Crusca* (1729-1738) *trasporto* è «Agitazione, o Commozione d'animo».

1519 *civiltà*: «Costume, e Maniera di viver civile» (*Crusca* 1729-1738).

1535 *conte ridicolo*: Isaura dichiara il proprio accordo con Olindo anche usando l'aggettivo che egli ha appiccicato al conte già due volte.

1540 *per amar lui di pegno*: ordina così: per pegno di amar lui.

1612-1613 *a la sua rete cogliere / lasciar il piede mio?*: ordina così: *lasciar cogliere il piede mio a la sua rete?*

1618-1619 *che mai [...] latino*: Olindo replica quel che ha già detto ai vv. 298-299.

Bibliografia

Opere di Giuseppe Gorini Corio

- GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Le leggi di Dio, e quelle del mondo unite nel vero cavaliere. Discorsi morali*, Milano, Giuseppe Malatesta, 1724.
- , *Rosimonda vendicata*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1729.
- , *Il Baron polacco interrotto ne' suoi amori. Commedia del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1730.
- , *Il Frippon Francese colla dama alla moda. Commedia del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1730.
- , *Il geloso vinto dall'avarizia. Commedia del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1730.
- , *Il Guascone. Farsa*, Milano, Richini, 1730.
- , *Il teatro tragico e comico del Marchese Giuseppe Gorini Corio*, Venezia, Albrizzi, 1732, 2 voll.
- , *Teatro tragico del Marchese Giuseppe Gorini Corio*, Milano, Francesco Agnelli, 1744-1745, 6 voll.
- , *L'uomo. Trattato fisico-morale diviso in tre libri*, Lucca, s. s., 1756.
- , *Il vero cavaliere*, a cura di Monica Bisi, Venezia-Santiago de Compostela, lineadacqua, 2013 (<http://www.usc.es/goldoni/biblio.html>).

Altre opere citate o usate per il commento

- ALFONZETTI, BEATRICE, «*Il Bruto*». «*Perfetta tragedia*» del mito asburgico (Saverio Pansuti e Gioseffo Gorini Corio), in *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni*, Atti del Convegno Internazionale, Verona, 3-5 maggio 2011, a cura di Franco Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 173-206.
- ARCAINI, ROBERTA, *I comici dell'Arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, ne *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta - Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 265-326.
- ARIANI, MARCO, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, ne *Il teatro italiano nel Settecento*, cit., pp. 121-148.
- BERNI, FRANCESCO, *Capitolo del prete da Pavigliano*, in IDEM, *Rime*, Milano, Mursia, 1985.
- BERTANA, EMILIO, *Il teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell'Alfieri*, «Giornale storico della letteratura italiana», Suppl. IV (1901).
- , *La tragedia*, Milano, Vallardi, s. d. [ma 1906].
- BOSISIO, PAOLO, *Aspetti e tendenze del teatro drammatico a Milano nel secondo Settecento*, «Il castello di Elsinore», VII/23 (1995), pp. 35-60.
- CAMBIAGHI, GABRIELLA, *Tra accademie e teatrini nobiliari: la via milanese al rinnovamento delle scene*, ne *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento*, cit., II, pp. 593-626.
- CARPANI, ROBERTA, *Pratiche teatrali del patriziato e dei Nobili a Milano fra spazi privati e pubblici teatri*, in *Il Teatro a Milano nel Settecento*, cit., pp. 375-431.
- CEVA, TEOBALDO, *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni ed una dissertazione intorno al sonetto*, Torino, Gio. Francesco Mairesse all'insegna di S. Teresa di Gesù, 1735.

1620 La commedia si avvia ora verso la seconda agnizione e procede per accumulo: al triangolo Isaura-Olindo-conte si aggiungeranno via via la contessa, Battista e, infine, anche Dulino (v. 1888).

1643 Con Isaura determinata a portare alla luce la verità, inizia qui la seconda agnizione (fino al v. 1725).

1645 *se non è un quinterno*: cioè, se non è lungo un quinterno. Quinterno è «Quadernetto propriamente di cinque fogli, e prendesi talora anche semplicemente per Quaderno» (*Crusca* 1729-1738), corrispondente a venti pagine.

1650 *leggendario*: libro contenente leggende agiografiche, cioè racconti della vita e della morte dei santi.

1655 *far da la scala a tombolon cadere*: cfr. vv. 55-56.

1670 *tu l'hai fallata*: l'hai sbagliata (la donna da corteggiare).

1679 *gentile*: nel senso della prima definizione che ne dà la *Crusca* (1729-1738): «Nobile [d'animo, s'intende], Grazioso, Cortese»; e si ricordi che «Amore e 'l cor gentil sono una cosa».

1682 Inizia l'interrogatorio con il quale Olindo e Isaura accerchiano il conte e lo smascherano definitivamente.

1685 *te l'ha già data*: soggetto è amore del v. 1683.

1697 *man gentile*: Olindo lascia intendere che sia stata quella della *gentile* Isaura.

1722 *un mentitor colui che mai dicesse*: l'agnizione raggiunge l'acme.

1726 *Infin, perché ciascun vegga*: la commedia è giunta allo scioglimento finale (fino al v. 1887)

1741-1747 Parodia della celeberrima allocuzione di Armida a Rinaldo (TASSO, TORQUATO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur-Adi, 2009, XVI, 49-50), con ripresa letterale di 50, 1: «Sarò qual più vorrai scudiero o scudo».

1744 *pettabotta*: «Armatura di ferro, per difesa del petto» (*Crusca*, 1729-1738).

1751 *ho fatto mostra di cadere*: Battista scimmietta l'analoga scusa del suo padrone in una situazione simile (cfr. vv. 202-207). Per questa situazione si veda l'inizio della quarta scena del quarto atto del *Misanthrope*.

1759 *per le poste*: cioè, il più velocemente possibile, come ribadito anche nel verso successivo.

1801-1814 Dal punto di vista drammaturgico, la tecnica ecfrastica attribuisce grande efficacia al fuori scena che consegna un racconto gestuale. La scena sembra memore del celebre attacco di *Purg.* VI, in particolare dei versi 4-9.

1804 *barattier*: persona che vende o scambia merce di poco valore.

1806 *papele*: cfr. nota a v. 697.

1811 *partita*: «Partita, si dice anche a quella Nota, o Memoria, che si fa di debito, o credito in su i libri de' conti» (*Crusca* 1729-1738).

1816-1817 *chi mi [...] signorone*: il parallelismo e la rima stabiliscono una maliziosa identità tra *l'uom che va in prigione* e *l'alto signorone*.

1835 *l'idea*: il modello, l'esemplare. La contessa ricorre al lessico platonico.

1837 *ma*: l'avversativa è in contraddizione con quanto segue. Forse si tratta di un refuso indotto dal *Ma* che tre versi dopo apre il periodo.

1841-1843 *Ma mi insegna [...] libertade*: anche in questo frangente la contessa piega la filosofia al proprio interesse, riducendo il grande tema della libertà al piano dell'ossequio che si dovrebbe all'amante e che qui assume i contorni di una specie di servitù. Il riferimento all'insegnamento platonico rimanda forse al mito della caverna narrato in *Repubblica VIII*, o, in generale, ai dialoghi che vedono protagonista Socrate nella veste di colui che ricerca e dice con libertà la verità anche a costo della vita, come il *Fedone*, l'*Apologia* e il *Critone*.

1857 *scarselle*: scarsella è una «Spezie di taschetta, o borsa di cuoio, cucita a una imboccatura di ferro, o d'altro metallo, per portarvi dentro danari» (*Crusca* 1729-1738).

1858 *proprio [...] stelle*: è il momento giusto di andare a contemplare le stelle, come, secondo l'opinione vulgata, fanno i filosofi; non si può escludere un'allusione al fatto di rimanere senza un tetto.

1878 *ruota*: della Fortuna.

1882 *volga sue tempre*: muti i suoi umori, le sue disposizioni.

1884 *lo*: si riferisce all'uom felice del v. 1877.

1887 *fava*: erba annuale delle leguminose, i cui semi si mangiano sia freschi sia secchi.

1888 *E viva, e viva, a festeggiar le nozze*: si canta il lieto fine. Con l'ingresso anche di Dulino, tutti gli attori sono in scena, pronti per ricevere l'applauso finale.

1891 *piva*: cornamusa.

1893-1899 Canzonetta di ottonari sdruciolì e quaternari piani dallo schema metrico irregolare: a8''b8''a8''b8''c4c4d8''a8''a8''. L'unico verso irrelato termina con la parola chiave del testo, *cerimonia*, quasi ad indicare anche metricamente l'avvenuta esclusione di essa dal consorzio sociale.

1894 *Lieo*: liberatore. È uno degli attributi di Dioniso, che con il vino libera i mortali dai loro affanni.

1895 *ristaura*: risana, perché al vino erano attribuite anche virtù medicamentose.