

Giovanni Andrea Moniglia

Il vecchio balordo

Dramma civile musicale

a cura di Françoise Decroisette

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua edizioni

2014

Giovanni Andrea Moniglia

Il vecchio balordo

Giovanni Andrea Moniglia
Il vecchio balordo. Dramma civile
a cura di Françoise Decroisette

© 2014 Françoise Decroisette
© 2014 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 7
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: 978-88-95598-35-2

La presente edizione è risultato dalle attività svolte nell'ambito del progetto di ricerca *Archivo del teatro pregoldoniano* (FFI2011-23663) finanziato dal *Ministerio de Ciencia e Innovación* spagnolo. Lettura, stampa e citazione (indicando nome della curatrice, titolo e sito web) con finalità scientifiche sono permesse gratuitamente. È vietata 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 della curatrice.

Giovanni Andrea Moniglia

Il vecchio balordo

Dramma civile musicale

a cura di Françoise Decroisette

Biblioteca Pregoldoniana, n° 7

Indice

Avvertenza	9
Presentazione	11
Giovanni Andrea Moniglia: medico-letterato o letterato-medico?	11
Il <i>dramma civile</i> , un proto-dramma giocoso	18
La doppia censura de <i>Il vecchio balordo</i>	29
Nota al testo	39
Criteri di trascrizione	41
<i>Il vecchio balordo</i>	45
Personaggi	46
Prologo	47
Atto primo	51
Atto secondo	75
Atto terzo	99
Apparato	131
Commento	137
Prologo	137
Atto primo	139
Atto secondo	145
Atto terzo	151
Bibliografia	159

Avvertenza

Carlo Goldoni non ha certo letto *Il vecchio balordo* di Giovanni Andrea Moniglia. Questo ‘dramma civile musicale’, scritto e rappresentato a Firenze nel teatro di corte di via della Pergola durante il Carnevale del 1659, con musica del pistoiese Jacopo Melani, non fu pubblicato dopo la rappresentazione, come il più dei libretti del Moniglia, e nemmeno venne inserito nel terzo tomo della raccolta intitolata *Delle poesie drammatiche* che Moniglia mandò alle stampe nel 1689-1690, poi di nuovo nel 1698.¹

Se *Il vecchio balordo* non poteva ovviamente figurare nella biblioteca del Goldoni, possiamo tuttavia ipotizzare che lui conosceva la raccolta del Moniglia,² i cui libretti andavano ancora in scena nei primi decenni del Settecento, adattati all’uso locale, come si diceva allora, nei maggiori centri teatrali italiani, a Venezia, Bologna, Modena, Roma. De *Il potestà di Colognole*, primo e celeberrimo ‘dramma civile rusticale’ uscito dalla penna del fiorentino, con le note dello stesso Melani,³ creato nel 1657 per l’inaugurazione del teatro dei signori accademici Immobili in via della Pergola, e ripreso nel 1661 nel teatro dei signori accademici Infuocati in via del Cocomero, esistono ad esempio un adattamento in prosa per il teatro Formagliari di Bologna nel 1673⁴ e una seconda edizione bolognese del 1730, nonché un adattamento per Ancona e uno per Pesaro.⁵ *Il potestà* era ancora recitato a Firenze nel 1727, nel teatro del Cocomero, e due furono le riedizioni settecentesche fiorentine, una presso l’editore Albizzini nel 1717, e l’altra nel 1727, presso Bernardo Paperini.

¹ MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Delle poesie drammatiche*, dedicate al Serenissimo principe di Toscana, Firenze, 3 tomi, 1°: Vangelisti, 1689; 2°: Cesare Bindi, 1690; 3°: Stamperia di S[ua]A[ltrezza]S[erenissima] alla condotta, 1689; con illustrazioni nel tomo primo. Seconda edizione, tre tomi, Firenze, Vangelisti, 1698, senza le illustrazioni. Sulle strategie editoriali del Moniglia, cfr. DECROISSETTE, FRANÇOISE, *Les stratégies éditoriales d’un librettiste florentin: les Poesie drammatiche de Giovanni Andrea Moniglia, entre obéissance et auctorialité*, in EAD. (dir.), *Le livret d’opéra, œuvre littéraire?*, Saint-Denis, P. U. V., 2010, pp. 69-85.

² Nell’esemplare della Bibliothèque nationale de France (BnF) di Parigi dell’edizione del 1698, l’*ex libris* è quello del conte di Tressan, noto collaboratore di Diderot e D’Alembert per *L’Encyclopédie*.

³ MELANI, JACOPO, *Il potestà di Colognole*, a cura di James Leves, Middleton, Yale University - A. R. Editions. Inc, 2005 (Collegium Musicum, vol. 14).

⁴ Una versione in prosa manoscritta de *Il potestà di Colognole* è conservata a Firenze, Biblioteca Riccardiana, 3165.

⁵ *Il podestà (sic) di Colognole, dramma rustico civile da recitare in musica*, Bologna, Erede di V. Benacci, 1673, e Bologna, Costantino Pisari, 1730. Per Ancona, N. Belemi, stamperia Salvioni, 1715; e per Pesaro, Fratelli Degni, 1717.

Moniglia doveva quindi figurare in questa moderna Biblioteca pregoldoniana. Scegliere l'unico 'dramma civile' rimasto manoscritto per ragioni non spiegate ci è sembrato la via più nuova e ricca per completare la conoscenza della produzione 'giocosa', come egli stesso la chiama, di questo librettista ancora misconosciuto.

Presentazione

Giovanni Andrea Moniglia: medico-letterato o letterato-medico?

Nella dedica alla raccolta dei suoi libretti, indirizzata al Serenissimo principe di Toscana, Ferdinando dei Medici,⁶ Giovanni Andrea Moniglia opera una sottile distinzione tra le opere che lui concepì secondo «[gli] alti e giocondi comandamenti di alcuni dei serenissimi principi di Toscana» e quelle più «avventurose», generate «tra le [sue] idee».⁷ Una distinzione che appare davvero enigmatica, tanto più che globalmente, nel paratesto delle *Poesie drammatiche*, nella dedica generale come negli avvisi ai lettori aggiunti a ciascuno dei drammi, egli insiste sul carattere accademico e cortigiano della sua produzione.⁸

Difficile in effetti pensare al Moniglia come a un letterato indipendente. Nato il giorno 22 di marzo del 1624 a Firenze «da Giovanni di Giovanni Andrea, cittadino del primo ordine della città di Sarzana, e Pasquina Angiola Massari».⁹ La sua formazione avviene presso i Padri delle Scuole Pie (grammatica) e presso quelli della Compagnia di Gesù (rettorica), e l'università di Pisa (altre scienze), dove si addottora giovanissimo in medicina e filosofia. In quanto medico, egli ha lasciato il suo nome su diversi trattati: uno in italiano, l'*Apollo*, scritto nel 1651 e dedicato a Leopoldo dei Medici, rimasto inedito,¹⁰ e due in latino pubblicati dal Vangelisti.¹¹ L'*Apollo* —forse perché, come qualcuno asserisce, non

⁶ Di diverso parere è Marco Catucci che interpreta la formula del frontespizio «Al Serenissimo Principe di Toscana» come una dedica al granduca Cosimo III (cfr. CATUCCI, MARCO, «Giovanni Andrea Moniglia», in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75 (2011), Enciclopedia Treccani. La cultura italiana, http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-moniglia_%28Dizionario-Biografico%29/). Nella raccolta, la formula appare più volte con chiara allusione al Gran principe Ferdinando, figlio primogenito di Cosimo e Marguerite Louise d'Orléans, nato nel 1663, amatore d'arte e di musica (cfr. Prefazione a *Il pazzo per forza*, nella versione ridotta per il teatro di Pratolino fatto ristrutturare nel 1684-1685 da Ferdinando, in *Delle poesie drammatiche*, cit., t. 3°, p. 107). Si veda anche, nella prefazione a *Il tiranno di Colco*, la descrizione dell'apparato scenico di Pratolino (*ibid.*, t. 2°), e *infra*, n. 11.

⁷ MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Delle poesie drammatiche*, cit., tomo 1°, dedica, p. V.

⁸ Cfr. ID., *Delle poesie drammatiche*, Dedica e prefazione; *Il potestà di Colognole*, prefazione; *Il tiranno di Colco*, lettera apologetica, a cura di DECROISSETTE, FRANÇOISE, in *Idées du théâtre* (<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>).

⁹ SALVINI, SALVINO, manoscritto conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, A 181, ff. 47r-v e 48r-v, citato in BENVENUTI, EDOARDO, *Insieme col Moniglia*, Firenze, 1912, pp. 1-18 (estratto della «Rivista delle Biblioteche»).

¹⁰ Manoscritto conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, Moreniano 205. Contiene quattro trattazioni sulla febbre etica, il vaiolo, la febbre maligna, la quartana, ognuna preceduta da una canzone.

¹¹ *De viribus arcani aurei antipodagrisci Epistola*, Firenze, Vangelisti, 1666, e *De aque usu in febribus, Ad Serenissimum Etruriae Principem*, Firenze, Vangelisti, 1684, redatto certamente durante la villeggiatura di Pratolino. Cfr. la prefazione de *Il tiranno di Colco* e il *Ragguaglio della villeggiatura di Pratolino*, manoscritto, BNF, n. 494 (63). Il dedicatario del secondo trattato è anche il Gran principe Ferdinando come dimostra la dichiarazione conclusiva dove Moniglia vanta l'amenità della villa e ringrazia il principe per la sua generosità.

proprio di sua mano¹²— non gli valse, come sperava, una cattedra universitaria a Pisa, che gli fu concessa solo nel 1667, dopo il *De viribus arcani aurei antipodagrisci Epistola*. Nel 1656, lo si trova registrato in una lista di salariati del cardinale Giovan Carlo di Toscana, fratello del Granduca Ferdinando II, come medico.¹³ Alla morte di detto cardinale, nell'agosto del 1663, Moniglia entra fra i dipendenti della Granduchessa Vittoria della Rovere, poi di Cosimo III, che accompagnò anche nei suoi viaggi europei nel 1667-1668,¹⁴ e di cui divenne primo medico dopo la morte di Francesco Redi. Valutare la sua carriera medica non è semplice, date le molte controversie in materia che egli sostenne per oltre trent'anni. La prima controversia fu quella con l'abate Lanci di Roma, che lo accusò di aver avvelenato uno dei suoi pazienti e scrisse questi due versi: «Se state al tavolino fate commedie / Se medicate poi, le son tragedie».¹⁵ Moniglia rispose beffandosi di lui col personaggio di Sifone, servo buffo del protagonista, Ercole, nell'*Ercole in Tebe* (1661), dopo di che il Lanci si esiliò in Germania dove morì. Subito dopo, nel 1662-1663, Moniglia si scontrò con il dottor Innocenzio Valentini a proposito di una cura di acque per i reni.¹⁶ Terza controversia, la più «terribile», lunga tre anni, fu quella che lo oppose al dottore Bernardino Ramazzini a proposito della morte, nel 1681, a Modena, della marchesa Martellini Bagnesi, curata dal Ramazzini, durante il parto. Il Moniglia, sollecitato dal padre della sfortunata marchesa, Leonardo Martellini, allora principe dell'Accademia degli Immobili, accusò il collega di non essere intervenuto chirurgicamente e di essere «privo di avvedimento e di cervello»,¹⁷ il che suscitò un accanito e fitto scambio di accuse e risposte. Data la protezione di cui godeva il Moniglia, questa guerra di dottori minacciò persino la stabilità delle relazioni politiche tra lo stato granducale e quello estense.

L'oggettività dei suoi avversari sulle sue doti mediche è tuttavia tutt'altro che ovvia. Come il conte Carlo Gozzi un secolo dopo, Moniglia era di carattere bisbetico e collerico, pronto alla stizza, aggressivo e privo di scrupoli contro i suoi accusatori, tanto più che sapeva di godere della protezione granducale. Così almeno riferisce Francesco Bonazzini

¹² CARNEVALE, FRANCO, *Una 'terribile controversia' medica: Bernardino Ramazzini vs Giovanni Andrea Moniglia*, «E&P di Mezzo» (dic. 2011), pp. 1-13 (Rubrica/libri e storie; http://www.epiprev.it/sites/free/1176_Ramazzini_full.pdf). Su queste controversie, Edoardo Benvenuti aveva dato parecchie notizie in *Insieme col Moniglia*, cit., pp. 4-15.

¹³ *Ruolo dei provisionati del Serniss.mo principe cardinale Giovan Carlo di Toscana*, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5358 (1630-1661), cc. 756-758.

¹⁴ Scrisse un *Viaggio del Gran Principe da Firenze a Olmütz*, 1667, Manoscritto, BNCF, Firenze, Palatini 804.

¹⁵ *Satire di Benedetto Menzini, con annotazioni di Gaetano Poggiali, Pompeo Lapi, Carlo Lapi, Carlo Maratti*, Londra, s.e., 1788, si vende in Livorno presso T. Masi e Comp., pp. 129-130.

¹⁶ MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Risposte del dottor G. A. M. alle repliche voarcadumiche del sig. dottor Valentini*, Firenze, alle scale di Badia, 1663.

¹⁷ CARNEVALE, *Una 'terribile controversia' medica*, cit., p. 2.

nel suo diario fiorentino, *Il Bidosso*, nel settembre 1684, all'apice della controversia con il Ramazzini:

28 settembre 1684, fu posto in carcere il Vangelisti stampatore a cagione d'aver stampato una vituperosa invettiva composta dal dottor Gio. Andrea Moniglia, contro il dottor Giovanni Cinelli e il Magliabecchi, senza le debite licenze, e l'autore baldanzoso passeggiava per Firenze.¹⁸

Più che altro però sono le sue pretese letterarie e l'operato in quanto poeta drammatico a suscitare le polemiche contro di lui. Basta leggere i sopracitati versi del Lanci che provocarono l'esilio forzato dell'abate, nonché le mordaci allusioni a Moniglia che serpeggiano nella satira terza di Benedetto Menzini, o nel terzo cantare del *Malmantile racquistato* de Lorenzo Lippi. Moniglia aveva trattato le poesie del Menzini di «piscio delle muse». Arrabbiatissimo, chiamandolo plautinicamente Curculione, un verme che rode la frutta dall'interno, Menzini mette in causa la legittimità della sua laurea, e ironizza sulle sue competenze di cattedratico. Più che la disputa contro Innocenzio Valentini, c'è da scommettere che sia stato il successo accademico e scenico dell'avversario ad aver ispirato quei versi: «Anch'io volea cantar d'assalti e d'armi / e dando a divorar carne d'Eroi / del ventoso polmon far tromba a carmi».¹⁹ Lo stesso si può dire del Lippi, pittore e poeta, cultore della lingua e dei costumi fiorentini, che, pur amico del Moniglia, offeso dalla poca attenzione che il medico gli avrebbe dimostrato durante una sua malattia, lo raffigura nel suo poema satirico sotto l'anagramma di Lion Magin da Ravignano, come uno che «infilza ricette a occhio e croce», che «gloria cerca [...] più che moneta» e «Per l'acqua in Pindo va come Poeta / Ond'ai malati dà le pappe a lessò».²⁰

I giudizi negativi emessi sulla sua produzione letteraria e drammatica vanno quindi rivalutati. Se le sue commedie non musicali, come la commedia spagnolescante *All'amico non si fida né la donna né la spada*, oppure l'*Adelaide*,²¹ sono da considerare esperimenti di poco

¹⁸ BONAZZINI, FRANCESCO, *Il Bidosso, ovvero Diario, dei suoi tempi*, tomo 1°, 20 sett. 1640 - 31 ott. 1692, BNCF, Cl. XXV-42. Nel 1684, Giovanni Cinelli prese parte per il dottor Ramazzini, sostenuto da Antonio Magliabecchi, che attaccò Moniglia come medico e come insegnante. Moniglia fece imprigionare il Cinelli e scrisse un *pamphlet* in latino, pubblicato dal Vangelisti senza le debite autorizzazioni. Il giorno della morte di Moniglia, Bonazzini registra (tomo 2°): «Si ha che il Moniglia morì all'improvviso nell'atto di vomitare, in Firenze, il 22 settembre 1700, odiato da i più dotti della sua professione, i quali tutti deluse con la sferza della sua lingua, non perdonandola quando gli veniva il taglio a veruno benché gli fosse amico e parente».

¹⁹ *Le satire di Benedetto Menzini, op. cit.*, satira III, p. 63. Moniglia aveva ostacolato Menzini per una cattedra all'università di Pisa.

²⁰ LIPPI, LORENZO, *Il Malmantile racquistato* (pubblicato postumo nel 1676 da Giovanni Cinelli), a cura di Puccio Lamoni *et alii*, Firenze, Moëck, 1750, terzo cantare, str. 12-15. Moniglia, che stava scrivendo *La Serva nobile*, decise di curare il suo paziente colla dieta. In una prima versione dell'opera, Lippi non alludeva a Moniglia le strofe accusatrici vennero aggiunte dopo quella cura considerata sbagliata.

²¹ *All'amico non si fida ne la donna, ne la spada*, opera del sig. dottor Moniglia [...], Roma, Blupardi, 1668. Per *L'Adelaide* cfr. SEGNI, ALESSANDRO, *Relazione dei viaggi e feste per le reali nozze de' Serenissimi sposi Violante Beatrice*

respiro e scarsa originalità, la fama duratura dei suoi libretti per musica, *Il potestà di Colognole* come s'è detto, ma anche de *La Semiramide*, *La Giocasta*, *La pietà di Sabina*,²² ci contringono ad apprezzare con maggior oggettività la sua attività di scrittore drammatico. A suo favore va certo portata la sua appartenenza a varie accademie letterarie dedicate allo studio della lingua e dello stile: gli Apatisti²³ sin dal 1645, la Crusca (a partire dal 2 settembre 1667)²⁴ per la quale scrisse qualche pungente *Cicalata*²⁵ e, in fin di vita, l'*Arcadia* che integrò nel 1692, sotto il nome di Nardilo Azonio.²⁶ In quanto arcade fu celebrato *post mortem* come uno dei maggiori librettisti del periodo: Pier Jacopo Martello nel suo *Trattato sulla tragedia antica e moderna* nel 1715 usa per lui il qualificativo di «severo» e non esita ad accomunarlo ad Apostolo Zeno e a Gian Domenico Totis, librettista di Scarlatti. Il qualificativo e l'elogio appaiono fondati, se guardiamo alle due tracce di poetica che Moniglia ci ha lasciate inserendo nelle sue *Poesie drammatiche* due *Lettere apologetiche* di difesa contro chi lo incolpava di «trasgredire le buone regole della Poetica», in cui, con tante di quelle citazioni erudite, vengono affermate la sua perfetta conoscenza dei «precetti della Scuola» e la sua volontà di «mantenere vigoroso e inviolabile [quel]l'ammaestramento».²⁷ È una posizione normativa che, in un certo senso, anticipa le posizioni antibarocche di quelli, spesso anche loro riallacciati all'*Arcadia* —lo stesso Martello, il Muratori o il Quadrio—, che lamentano l'inverosimiglianza degli intrecci dei libretti d'opera, l'effeminatezza degli eroi, la mancanza di esito morale delle storie raccontate. Questo spiega perché nel 1801, il francese Amar du Rivier, nell'introduzione a una raccolta di traduzioni goldoniane, alluda a Moniglia come a

di Baviera e di Ferdinando principe di Toscana, Firenze, Eredi d'I. Della Nave, 1688. Fu ripresa nel 1699, e nel 1717 a Pistoia. Cfr. MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Adelaide*, commedia, rappresentata dagli accademici Infuocati, Firenze, Vangelisti, 1689.

²² *La Semiramide* richiesta da Marc'Antonio Cesti nel 1665, fu creata a Vienna nel 1667, e ripresa a Venezia sotto il titolo *La schiava fortunata*, nel 1671 e nel 1674. Nel Seicento trionfò, sotto quel titolo, sulle scene di Modena (1674) e di Bologna (1680, Accademici Uniti). Nel Settecento, fu rappresentata a Genova, al teatro del Falcone, 1701. Il libretto de *La Giocasta, regina d'Armenia*, migliorato da Castoreo, fu pubblicato a Venezia dal Nicolini nel 1677. Di questo libretto si ha un adattamento in tedesco nel 1696: *La Giocasta*, dramma musicale [...] Dusseldorff, G. Th. Schleuter, 1696. *La pietà di Sabina* sotto il titolo di *L'amor di figlia* fu rappresentata a Venezia nel 1718 e a Firenze nel 1720, nel teatro del Cocomero.

²³ L'accademia degli Apatisti di Firenze fu fondata nel 1635 per la difesa della lingua toscana, accanto all'Accademia fiorentina e alla Crusca, che furono fuse da Pietro Leopoldo nel 1783. Cfr. BENVENUTI, EDOARDO, *Agostino Coltellini e l'accademia degli Apatisti a Firenze nel XVII*, Pistoia, Tipografia cooperativa, 1910.

²⁴ Lo stemma (una macina) e il motto della Crusca (*Il più bel fior ne coglie*) sono presenti sul frontespizio delle *Poesie drammatiche*.

²⁵ *Raccolta di prose fiorentine*, parte terza, volume 1° contenente cose giocose, Firenze, Stamperia di S[ua] A[ltrezza] R[egale] Per i Tartini e Franchi, 1722.

²⁶ Manoscritto Laurenziano, Antinori 143, *Accademie varie; Catalogo degli Arcadi per ordine d'annoverazione*, 13 giugno 1692: Lindoro Eleato (Lorenzo Magalotti, fiorentino), Nardilo Azonio (Giovanni Andrea Moniglia, fiorentino) (c. 342).

²⁷ *Lettera apologetica dell'autore ad un suo buon amico*, postfazione a *Il tiranno di Colco*, in *Delle Poesie drammatiche*, cit., tomo 2°, p. 71.

uno che, alla fine del Seicento, seppe resistere alla decadenza del melodramma scrivendo libretti del tutto regolari.²⁸

All'epoca del Moniglia, non era ancora di moda scrivere memorie, tutt'al più si notavano gli avvenimenti quotidiani in un 'diario', o si scrivevano 'ricordi', come fanno a Firenze il già citato Francesco Bonazzini e il compatriota di Moniglia, Giovan Battista Fagioli, anche lui attore e drammaturgo 'pregoldoniano'.²⁹ Ma nel caso avesse avuto questa preoccupazione memorialistica, con scopo per di più autoriale, Moniglia avrebbe forse raccontato, come fecero poi Goldoni e Gozzi, di aver provato giovanissimo una spinta irrefrenabile a scrivere per il teatro, che lo condusse, a soli vent'anni, a svolgere una attività di redattore di 'suggetti' per commedie programmate negli anni 1645 e 1651 dall'accademia dei Concordi,³⁰ come accennato nel carteggio del principe Mattias dei Medici, fratello del granduca Ferdinando II.³¹ Sia stata predisposizione geniale o semplice inclinazione, questa attività fu sicuramente nutrita da una vasta erudizione in materia di classici acquisita durante gli studi e favorita dal contesto spettacolare e festivo particolarmente attivo di quegli anni a Firenze, grazie all'impulso dei «serenissimi fratelli impresari» di Ferdinando II, il già citato Mattias, Giovan Carlo, protettore dell'Accademia degli Immobili,³² e Leopoldo, fondatore dell'accademia del Cimento. Decisivo per Moniglia fu il suo servizio presso Giovan Carlo, diventato cardinale nel 1644, quando questi si fece promotore, coll'aiuto finanziario e artistico di un gruppo di gentiluomini delle migliori

²⁸ *Les Chefs d'oeuvres dramatiques de Charles Goldoni, traduits pour la première fois en français*, par M. A. A. D. R., Lyon-Paris, Reymann, Molini, an IX, Discours préliminaire, p. XII. Mi è stato segnalato da Anna Sansa che alcuni versi della *Giocasta* di Moniglia sono parodiati nella Raccolta Gherardi, in *Arlequin misanthrope*, di prossima pubblicazione in ARPREGO.

²⁹ FAGIUOLI, GIOVAN BATTISTA, *Memorie e ricordi di quello accadrà alla giornata, 1672-1704 e 1704-1742*, Biblioteca Riccardiana di Firenze, cod. Ricc. 2695-2697 (prima serie) e 3457, 1-27 (seconda serie).

³⁰ L'accademia dei Concordi, fondata nel 1644 dal principe Lorenzo dei Medici, si trasformò nel 1651, alla sua morte, in Accademia degli Immobili, che operò all'inizio in via del Cocomero, in una stanza di un palazzo della famiglia Ughi. Quel teatro fu poi usato da varie accademie, tra le quali gli accademici Infuocati, a partire dal 1669. Cfr. GARBERO ZORZI, ELVIRA - ZANGHERI, LUIGI, *Il teatro della Pergola, Corte e accademia nella cultura fiorentina*, ne *Lo spettacolo meraviglioso. Il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze*, Firenze, Pagliani Polistampa, 2000, pp. 15-47.

³¹ MAMOME, SARA, *Mattias de' Medici, serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013. Lettera di Bernardino Castiglioni, da Firenze, 16 aprile 1645: «Pensavo di poter mandare a Sua Altezza il soggetto del Signore Bali Pazzi, ma non è finito di copiare come anco quello del Muniglia [...]», p. 151, e dallo stesso, 1 maggio 1649: «Stamattina mi hanno mandato il soggetto i Signori Stozzi e sto attendendo il prologo dal Signor duca Salviati et il soggetto del Moniglia [...]». Lo stesso in data del 7 maggio 1649.

³² Per Giovan Carlo, cfr. EAD., *Serenissimi fratelli, principi impresari. Notizie di spettacoli nei carteggi medicei*, Firenze, Le Lettere, 2003, dove Moniglia risulta attivissimo sin dal 1653 (lettera di Baldassar Suarez, 3 gennaio 1653; di Giovan Francesco Rucellai, 11 luglio 1654, per le prime trattative con il Cavalli per l'*Hipermestra*).

famiglie aristocratiche fiorentine, gli accademici Immobili,³³ di uno splendido e modernissimo teatro di corte, fatto erigere a partire dal 1652 in via della Pergola dall'architetto e ingegnere Ferdinando Tacca. In quella sede modernissima, da «redattore di soggetti» Moniglia passò rapidamente alla carica di librettista ufficiale per le opere in musica destinate al nuovo Stanzone della corte.

Nessuna delle opere scritte dal Moniglia si dovrebbe quindi considerare totalmente estranea alla protezione di casa Medici. Questa protezione per altro non si limita ai fratelli di Ferdinando II, ma va allargata a Cosimo III (*Inno per San Riniere*); alla granduchessa Vittoria (*Il ritorno d'Ulisse e Enea in Italia*, rappresentati a Pisa nel 1667 e 1670 per «festeggiare il suo giorno natalizio»,³⁴ *Il Pellegrino* e *L'oratorio per S[anta] Geneviefa* recitati in privato nelle camere della Granduchessa); al cardinale Francesco Maria, fratello minore di Cosimo III, nato nel 1661, al quale sono indirizzati *Il Quinto Lucrezio proscritto* (1681), *Il conte di Cutro* (1682), e *Gneo Marzio Coriolano* (1686), tutti e tre con musiche di Lorenzo Cattani, rappresentati dagli accademici del Casino di Francesco Maria; e, come già detto, al Gran principe Ferdinando dopo che egli ebbe fatto ristrutturare, nel 1684, un piccolo teatro nella villa di Pratolino, per il quale Moniglia riscrive *Il pazzo per forza*, dato alla Pergola nel 1658, e stende *Ifianassa e Melampo* (1685), con musica di Giovanni Legrenzi, e l'ultimo dramma per musica, il già citato *Tiranno di Colco* (1686).

Totalmente dipendenti da celebrazioni principesche e di conseguenza sottomesse ai codici della retorica encomiastica sono ovviamente le feste teatrali, *L'Hipermestra* prevista sin dagli anni 1653-54 —e quindi già redatta dal Moniglia a quella data— per l'inaugurazione del teatro della Pergola, e riciclata tre anni dopo per festeggiare il nascimento di un principino spagnuolo, Carlo Prospero, figlio di Filippo IV, o *L'Ercole in Tebe*, scritta per il matrimonio del principe Cosimo con Marguerite Louise d'Orléans, nel 1661, e un'interessante *Il Teseo*, scritta per le nozze di Giovan Giorgio III di Sassonia con Anna Sofia di Danimarca. Anche se celebrative, e quindi ancora d'argomento mitologico e

³³ Cfr. *supra* n. 29. Agli accademici Immobili sono espressamente dedicati i libretti separati dei primi drammi civili. Dopo la morte del cardinale, gli accademici chiederanno di ottonere la piena proprietà del teatro in compenso delle somme spese; cfr. ALBERTI, MARIA - BARTOLONI, ANTONELLA - MARCELLI, ILARIA (a cura di), *L'Accademia degli Immobili, proprietari del Teatro della Pergola in Firenze, Inventario*, Roma, Ministero per i beni culturali, 2010.

³⁴ Esistono brani di descrizione della rappresentazione di *Enea in Italia*: cfr. REDI, FRANCESCO, *Feste fatte dal principe di Toscana, Ferdinando dei Medici, in Pisa, si tratta del balletto ideato da Gio. Andrea Moniglia, musicato da Jacopo Melani*, Firenze, Biblioteca Marucelliana, Redi 35.132, e ID., *Discorso sul balletto il maritaggio di Enea con Lavinia, figlia del Rè Latino*, ivi, Redi 36, 83; nonché una copia manoscritta della partitura del Melani (Biblioteca Nazionale di Firenze, II-I-290). Dell'altro, abbiamo il libretto manoscritto, *Il ritorno di Ulisse*, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze (Magliabecchi, VII, 72), con una lista dei cantanti.

allegorico, queste opere non lasciano però di proporre spunti poetici, scenografici e musicali ispirati al dramma per musica alla veneziana quale affermato dopo il 1637 nei teatri pubblici della Serenissima: così *L'Ipiermestra* è in tre atti, non in cinque come le altre due. Merito questo delle infrastrutture tecniche e musicali particolarmente moderne offerte dal teatro della Pergola e dall'accademia degli Immobili (platea attrezzata di molti scenari, macchine moderne, truppa fissa di cantanti di alto livello).³⁵ Testimonio incontestabile di questa modernità, il fatto che Francesco Cavalli fu richiesto per la partitura de *L'Ipiermestra*, e che i cantanti del Cardinale trionfarono nel 1661 a Firenze nell'*Ercole in Tebe* e a Parigi nell'*Ercole amante* dello stesso Cavalli nel nuovo teatro delle Tuileries per il matrimonio di Luigi XIV.³⁶

Meno costretti dalla protezione medicea perché non necessariamente legati ad una celebrazione ufficiale, saranno invece i drammi per musica nei quali Moniglia abbandona gli argomenti mitologici e approda con grande inventività al melodramma di argomento storico affermatosi a Venezia, che aveva investito tutte le capitali europee, fuor che Parigi. Oltre *La Giocasta*, *La pietà di Sabina*, *La Semiramide*, drammi per musica in tre atti, raggruppati nel tomo secondo senza dedicatario, va rilevato *Il Germanico al Reno*, in tre atti anch'esso benché detto *fiesta teatrale*. Da considerare novatore anche il *Gneo Marzio Coriolano*, e soprattutto *Il Quinto Lucrezio proscritto* e *Il tiranno di Colco*, i quali conferiscono ancora maggiormente a Moniglia lo statuto di promotore di una revisione classicheggiante del libretto serio in ambito fiorentino. Secondo una benevola lettera di difesa dell'opera firmata N. N., riportata in postfazione, il libretto del *Quinto Lucrezio proscritto*, ad esempio, può essere inserito tra le opere «più perfette e conformi alle regole d'Aristotele e degli altri scrittori della Poetica, per l'invenzione del soggetto, che è uno, uniforme, verisimile e ben fondato, con ottimo costume e insegnamento ammirabile, per lo decoro dei personaggi saggiamente imitato, per cagione della sentenza, alta nobile e chiara, dell'apparato regio e della melodia soavissima quale nelle lingue può dagli uomini ritrovarsi in terra».³⁷ Soggetto, costume, sentenza, melodia, ecco elencate tutte le parti canoniche della buona tragedia secondo lo Stagirita.

³⁵ DECROISSETTE, FRANÇOISE, *I virtuosi del Cardinale, da Firenze all'Europa*, ne *Lo spettacolo meraviglioso*, cit., pp. 83-89.

³⁶ DECROISSETTE, FRANÇOISE, *Hercules sur scène entre Florence et Paris*, in Abbrugiati, Raymond (éd. de), *Du genre narratif à l'opéra*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000 (Collections de l'ECRIT, 4).

³⁷ *Lettera apologetica per lo Quinto Lucrezio proscritto*, in MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Delle Poesie drammatiche*, cit., tomo I, p. 654.

Il *dramma civile*, un proto-dramma giocoso

Alla categoria di opere «uscite dal suo ingegno» appartengono invece decisamente i ‘drammi civili’ o ‘civili rusticali’ scritti tra il 1656 e il 1681, raggruppati, come s’è detto, tranne *Il vecchio balordo*, nel terzo tomo delle *Poesie drammatiche*. Ovviamente, in quanto scritti per il teatro della Pergola in alternanza con le feste teatrali celebrative, i primi cinque — *Il potestà di Colognole* (1657), *Il pazzo per forza* (1658), *Il vecchio balordo* (1659), *La serva nobile* (1661), *Amore vuole ingegno* (1663)³⁸ — sono ancora di tipo commendatizio. Un pò meno lo sono gli ultimi due, *Tacere ed amare* (1673) e *Il conte di Cutro* (1681), scritti tuttavia per teatri d’accademia legati alla corte, il teatro degli Infuocati in via del Cocomero per *Tacere ed amare*, il Casino di Francesco Maria dei Medici per *Il conte di Cutro*. Ma la scansione davvero stagionale delle rappresentazioni dei primi cinque, all’interno dei divertimenti di carnevale, sembra aver concesso allo scrittore-medico una maggiore libertà d’invenzione nell’usare il quadro già per essenza poco regolato del libretto d’opera.

‘Dramma civile’, ‘dramma civile rusticale’. Sono due qualificativi enigmatici, inventati pare dal Moniglia, che costituiscono un *hapax* nella storia del dramma per musica. Non esistono in precedenza, e non hanno avuto posterità, se non a Firenze dove, oltre la serie di Moniglia, viene usato nel 1665 da Pietro Susini per un suo libretto destinato all’accademia degli Infuocati, *Le nozze in sogno*.³⁹ Un’eco fuori dalle frontiere dello stato toscano ebbe forse, nella *Farsa musicale* (1664) del milanese Carlo Maria Maggi intonata dal barese Francesco Rossi, di cui Dante Isella parla come di «commedia in tre atti concepita sul modello del *Potestà di Colognole*».⁴⁰ Da tramite tra Firenze e Milano fece sicuramente Carlo Righensi, un celebre cantante della *troupe* del cardinale Giovan Carlo, che aveva partecipato a Firenze alle recite dei primi drammi civili del Moniglia nella parte del Tartaglia e del giovane innamorato pazzo, Flavio, ne *Il pazzo per forza*,⁴¹ e che firma la dedica al

³⁸ Benché pronto, come dimostrano gli archivi del teatro, *Amore vuole ingegno* non fu rappresentato a causa della morte di Giovan Carlo. Essendo l’accademia passata sotto la protezione di Cosimo III, poco incline allo spettacolo, il teatro non riprese la sua attività stagionale. Venne aperto solo per occasioni eccezionali, come nel 1713 per la festa teatrale *Il vero onore*, offerta a un Principe Elettore di Sassonia. Nella raccolta del 1689, quel libretto appare sotto il titolo *La vedova*, dramma musicale, rappresentato nel teatro del Marchese Corsini a Porta a Prato.

³⁹ SUSINI, PIETRO, *Le nozze in sogno, dramma civile, rappresentato in musica, nel teatro degli Infuocati*, Firenze, All’insegna della Stella, 1665.

⁴⁰ «L’è pur la mala cosa ess servitor», un prologo milanese del Seicento, in CRIVELLI, TATIANA (dir.), *Feconde venner le carte. Studi in onor di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 419-427.

⁴¹ DECROISSETTE, FRANÇOISE, *I virtuosi del Cardinale*, cit., p. 85. Righensi è anche autore di poemi per musica (*Il Crispo*). Si può tentare una ricostruzione della distribuzione delle parti a partire da certi documenti contabili dell’Archivio dell’Accademia e dalle distribuzioni avverate. Certa è la partecipazione di Gio. Michele de Bar nella parte di Fernando come poi ne *La serva nobile*; quella della «Signora Angiola» che canta Sandra nella *Serva*

Reggente in Milano della Repubblica di Venezia, Giangiacomo Corniani, in data del 1664. Altra eco extrafiorentina saranno forse i vari ‘scherzi’ o ‘drammi’ rusticali della produzione bolognese del tardo Seicento.⁴² Questo permette di considerare i ‘drammi civili’ come una tappa decisiva nella storia della commedia in musica, che fa da ponte tra i primi esperimenti di commedie in musica, la «commedia harmonica» di Orazio Vecchi, *L’Amfiparnaso* (Modena 1597), i «ragionamenti comici vaghi e dilettevoli a tre voci» di Adriano Banchieri ne *La pazzia senile* (1598) e ne *La saviezza giovanile* (1607), o ancora le «commedie allegoriche» per musica del cardinale Rospigliosi scritte per il teatro dei Barberini, *Chi soffre spera* (1639) e *Dal male il bene* (1653), e la forma compiuta che si impone poi nel Settecento come ‘dramma giocoso’, che Goldoni porta al suo livello più compiuto.

Secondo Nino Pirrotta,⁴³ le proposte comiche del Vecchi e del Banchieri sono solo «pseudo-commedie», che articolano artificialmente sequenze brevi di scene riprese dal repertorio dei comici improvvisatori in piena espansione in tutta Europa, il cui universo mimico, corporeo, gestuale, ritmico, appoggiato sull’uso di vari linguaggi dialettali o imitativi, sul ballo e il canto, bene si adattava all’intonazione musicale. Forse meglio articolate drammaturgicamente sono le commedie allegoriche del Rospigliosi, che, per altro, adottano la recitazione musicale in forma monodica mentre quelle del Vecchi e del Banchieri sono ancora componimenti polifonici e madrigaleschi. Ma quello del cardinale romano è un universo barocco, che affonda allo stesso tempo nella commedia erudita, nella commedia dell’arte e nella commedia allegorica sacra. La lettura dei brevi argomenti che Moniglia aggiunge a ciascun libretto nella sua raccolta riconduce invece chiaramente il dramma civile al sistema drammatico della commedia regolare cinquecentesca, e più particolarmente alla commedia fiorentina del decennio precedente: ne *Il potestà di Colognole* confluiscono ad esempio elementi drammaturgici e scenografici prelevati dalle commedie del compatriota, anche lui cruscante, Michelangelo Buonarroti il Giovane, *La Tancia* (1611),

nobile e cantava forse Betta; e quella di Carlo Righensi, nella parte del Tartaglia. Anselmo era forse cantato da Michele Grasseschi che aveva assunto la parte del mercante ne *Il potestà* e ne *Il pazzo*. Elisabetta Falbetti Nacci era forse Leonora, prima donna, come nelle prime due opere, e Antonio Rivani, celebre soprano, che sarà Leandro ne *La serva nobile*, e Ilo, figlio d’Ercole, nell’*Ercole in Tebe*, avrà cantato il giovane Ascanio. Si ipotizza che Odorardo era cantato dall’abate Siri come ne *Il potestà*. Specializzati nelle parti di innamorati erano anche Vincenzo Piccini e Domenico Bellucci (cfr. anche *infra* nn. 43 e 46).

⁴² MONTI, ANTONIO MARIA, *I diparti d’amore in villa*, scherzo rusticale, Bologna, Pisarri, 1681; ID., *Amor torna in s’al so’ sie l’nozze dia Checca e d’Bett*, scherzo drammatico rusticale, Bologna, V. Benacci, 1698; LANDI, LELIO MARIA, *Gli inganni amorosi scoperti in villa*, scherzo giocoso, Bologna, Sarti, 1696; STANZANI, TOMMASO, *La Bernarda*, dramma rusticale per musica, Bologna, Sarti, 1694.

⁴³ PIRROTTA, NINO, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975, p. 132.

considerata «uno dei migliori componimenti nel genere rusticale»,⁴⁴ e *La fieru*, stramba commedia in venticinque atti, ripartiti su cinque giornate, rappresentata nel carnevale 1618 nella sala degli Uffizi. In massima, negli intrecci di Moniglia, troviamo un vecchio barbone ostinatamente opposto al matrimonio del figlio e/o della figlia con l'amata/o, e contrastato dai maneggi di un servo astuto che lo beffa per servire i giovani innamorati. È lo schema banale della commedia regolare passati nei canovacci dell'arte, ma Moniglia abbandona i tipi fissi, preferendo crearsi un universo di personaggi più variegato e realistico: un universo prettamente buonarrotiano cioè civile / rusticale, secondo il doppio qualificativo iniziale, che accomuna borghesi e plebei della città, contadini e contadine, e situa le azioni per lo più nel territorio toscano.

Difatti, se per gli ultimi due, staccati dalla serie della Pergola, il luogo dell'azione si sposta verso l'Italia del sud —a Messina/Palermo per *Tacere ed amare*, e in Puglia e Calabria, per *Il conte di Cutro*—, lo spazio drammatico dei primi cinque è chiaramente riallacciato a luoghi e ambienti dello stato granducale della metà del Seicento. Secondo quanto suggerito dalle indicazioni didascaliche, le scene di tipo realistico trasportavano gli spettatori della corte medicea nella campagna toscana: «Villaggio di Colognole con varie ville d'intorno», «Borgo con la Potesteria», «Fiera sulla piazza di Colognole con varie mercanzie» (*Il potestà di Colognole*), «Cortile della Sapienza» (a Pisa, *La serva nobile*), «Campagna con osteria» (*La vedova*). In questa toponimia precisa le categorie fisse di personaggi buffi e seri —la coppia dei vecchi (che d'altronde, per motivi ovviamente legati alla *troupe* dei cantanti e alla struttura vocale delle opere in musica, non è sempre tutta maschile⁴⁵), le coppie di innamorati, il binomio servo astuto/servo sciocco—, si staccano dall'universalità dei tipi dell'arte, anche se si ritrova in loro parecchio della stilizzazione operata dagli improvvisatori sulle categorie classiche: i vecchi sono per lo più libidinosi, avari, gelosi e balordi, gli innamorati sempre quattro e disperati dalla severità dei padri, il servo astuto beffa il vecchio a favore del giovane innamorato, ecc, ecc. Il servo sciocco, un ricorrente «Tartaglia gobbo», balbettante e pauroso, parte davvero ridicolosa, è la figura più tipizzata, che si ritrova anche

⁴⁴ Prefazione dello stampatore all'edizione di BUONARROTI, MICHELANGELO (il giovane), *La Fiera* commedia, e *La Tancia*, commedia rusticale, con le annotazioni dell'abate Anton Maria Salvini, Firenze, Tartini e Franchi, 1726, p. V.

⁴⁵ Anselmo/Gora, vecchia madre di Tancia e creduta madre di Leonora, ne *Il Potestà*; Anselmo/Beltramina, vecchia genovese ne *Il pazzo per forza*; Anselmo/Petronilla, ne *Il vecchio balordo*; Anselmo/Vaggia, vecchia lavandaia ne *La serva nobile*; Marchionne/Frasia Scacciagrilli, madre di Leonora ed Isabella, in *Amore vuole ingegno/La vedova*; Pancrazio/Anselma vecchia, in *Tacere ed amare*. I due vecchi spariscono dalla scena ne *Il conte di Cutro*. Le parti di vecchie erano assunte da un contralto maschile, forse Giuseppe Mazzanti, che canta Vaggia ne *La serva nobile*.

nei drammi seri accanto agli eroi della mitologia e della storia, secondo l'abitudine barocca di mescolare nel melodramma registro serio e registro buffo.⁴⁶ Indossa tuttavia identità varie —Desso, Piero e un latineggiante Davo—, manca ne *Il pazzo per forza* e in *Tacere ed amare*, diventa scolare e persino rettore degli scolari dell'università di Pisa, perché ha soldi (III.35), e nell'ultimo dramma civile, *Il conte di Cutro*, anche se è sempre registrato come «tartaglia gobbo», approda definitivamente alla classe borghese in quanto figlio di un ricchissimo, onesto e coraggioso negoziante calabrese, Geronzio di Cosenza, ed è destinato in matrimonio, per volontà testamentare del conte di Cutro, Guiscardo, che Geronzio aveva aiutato durante una rivolta dei suoi sudditi, ad una delle due figlie di detto conte, Laura o Isabella.

Perno degli intrecci è il vecchio mercante che prende identità ridicole varie: Anselmo Giannozzi (*Il potestà di Colognole*, *Il pazzo per forza*, *Il vecchio balordo*, *La serva nobile*), Marchionne Ficcachiodi (*Amore vuole ingegno/La vedova*), Pancrazio Salterelli (*Tacere ed amare*), e un più molieresco Geronzio di Cosenza, personaggio però *in absentia* ne *Il conte di Cutro*. Potrebbero essere considerati repliche del vecchio Pantalone de' Bisognosi, trasportate da Venezia a Firenze, giacché Anselmo, nei primi drammi è «vecchio mercante», ma è mercante «di lana», delegato dal potere centrale o in villeggiatura nel territorio toscano: è podestà a Colognole come indica il titolo, cittadino in villa a San Casciano ne *Il pazzo per forza*, console di mare a Pisa ne *La serva nobile*, che nel Seicento era detta anche *La commedia del Console*.⁴⁷ Questo preciso statuto sociale del protagonista conferisce all'universo dei drammi civili valore d'allegoria dell'evoluzione della società toscana tra Cinque e Seicento, quella del passaggio dalla repubblica al principato, lo stesso valore offerto in realtà dal quadro che serve da cornice architettonica e scenica ai drammi, quel teatro della Pergola, elevato su un tiratoio comprato dal cardinale Giovan Carlo all'Arte della lana, simbolo di un'attività economica ormai decaduta.

Intorno a questo protagonista e alla sua famiglia, si affollano personaggi secondari che costruiscono una società scenica molto più varia e socialmente definita di quella tipica dell'arte, anch'essa campionatura simbolica degli ambienti cittadineschi e campagnoli della Toscana di metà Seicento: il giudice Odoardo affiancato ad Anselmo nel *Potestà*, la

⁴⁶ Il servo balbettante e sciocco è Sifone in *Ercole in Tebe*, Alarco nel *Teseo*, ma Davo in *Quinto Lucrezio proscritto* e in *Gneo Marzio Coriolano*, come ne *Il conte di Cutro*.

⁴⁷ CFR. LIPPI, LORENZO, *Il Malmantile*, cit., terzo cantare, str. 15, p. 244. Esistono due edizioni romane tarde de *La serva nobile*, rappresentata nel teatro vicino a Santa Lucia della Tinta, una pubblicata senza data, Roma, Ruiseccchi, e l'altra, dedicata a sua eccellenza il signor D. Andrea di Mello di Castro, Roma, Eredi del Corbelletti, 1721, ridotta a cinque personaggi, cantati tutti da virtuosi maschi.

compagnia di amici che vengono a giocare nella casa del mercante per festeggiare il carnevale nel *Vecchio balordo*, il giovane padrone di villa, Flavio, nel *Potestà*, coi suoi contadini tutto buonarrotoniani, la Tancia e il fidanzato Ciapo, le tre contadinelle che in *Amor vuole ingegno/La vedova* «cantano all'usanza del paese e suonano per le strade della città e in campagna nel mese di maggio», i contadini che vanno alla caccia al frugnolo ne *Il conte di Cutro* (II.29-30), ma anche gli episodici Sgaruglia e Bellichino «battilani, impiegati nelle botteghe di Anselmo» nel primo *Pazzo per forza*, o i padroni di osterie nei villaggi della Toscana (Trottolo, oste in San Casciano, nelle due versioni di detto *Pazzo per forza*, o l'oste «che apparisce e non parla» in *Amore vuole ingegno*). E ancora: nello stesso, i «birbanti vagabondi in abito di pellegrini», di varie nazionalità —moro, tedesco, francese, spagnolo—, e ne *La serva nobile*, le lavandaie e gli scolari dell'università della Sapienza di Pisa. Per altro è un universo che possiamo dire borghese, la nobiltà è poco presente, e solo nella categoria degli innamorati: ne *La serva nobile*, c'è Isabella, nobile bolognese che lì s'innamora del figlio d'Anselmo, Leandro, e lo segue a Pisa in casa del padre, sotto la finta identità di Drusilla, serva; ne *Il conte di Cutro*, ci sono i giovani Ottavio, conte di Belmonte e Leandro, duca di Nicastro, fervidamente innamorati delle figlie di Guiscardo, conte di Cutro.⁴⁸ Anche i due innamorati de *Il potestà di Colognole* appaiono nobili, secondo quanto indicato in un foglio manoscritto dove vengono elencati gli abiti per la commedia.⁴⁹

Per rompere con la ripetizione artificiale dei tipi, Moniglia non solo li riallaccia ad ambienti e spazi prettamente toscani —tranne per *Il conte di Cutro*—, ma fa sì che la loro storia familiare e sociale si prolunghi da un dramma all'altro, almeno per quanto riguarda i primi quattro dove il vecchio mercante, detto espressamente, nei registri degli abiti di scena, «cittadino fiorentino coglione e avaro»,⁵⁰ assume sempre l'identità di Anselmo Giannozzi. Non siamo ovviamente ancora ai dittici, trittici o trilogie goldoniani, ma Moniglia semina da un dramma all'altro piccoli ricordi dell'accaduto drammatico anteriore che, se non sono un vero e proprio svolgimento romanzesco dell'intreccio, né una maturazione psicologica dei personaggi, almeno erano in grado di ravvivare nel pubblico la memoria delle emozioni e del piacere suscitati dallo spettacolo visto in precedenza, e di dare ai tipi una qualche

⁴⁸ Grazie ai maneggi del servo Bruscolo, che riesce a far sposare a Davo la propria sorella, la *mesalliance* proposta dal conte Guiscardo a Davo non si realizza, e con i matrimoni di Laura e Isabella con i giovani nobili il lieto fine è insieme sentimentale e sociale.

⁴⁹ Archivio dell'Accademia degli Immobili, serie I, filza 1, A7, cc. 5-6: «Leandro (Domenico Bellucci): abito da gentiluomo fiorentino in villa, ma povero. (Lo veste il Signor Lionardo Martellini), Flavio (Vincenzo Piccini): gentiluomo fiorentino, abito come resta in villa».

⁵⁰ *Ibid.*, «Anselmo, Potestà di Colognole (Sign. Grasseschi): abito di cittadino fiorentino coglione ed avaro».

umanità. Questi ricordi narrativi creano intorno ai personaggi dei rapporti familiari più reali, una rete di amicizie e di antagonismi circoscritti nel tempo che li strappano allo statuto di tipi generici, e appoggiano la ricerca del verosimile. Così Anselmo, incaricato come s'è detto, nel primo dramma, forse contro voglia, della podesteria di Colognole vorrebbe, ne *Il pazzo per forza*, riposarsi villeggiando in San Casciano. Ma lì deve subire i maneggi di un suo maestro di casa, il pedantesco Filandro, che vuol mettere mano sull'eredità del mercante. A questo fine, dopo aver spinto il figlio d'Anselmo, Flavio, che si crede tradito dall'amata Isabella, a fingere la pazzia, Filandro lo fa ricoverare dal padre in un «ospedale dei pazzi» di garzoniana memoria. E in questa villeggiatura sconvolta, i penosi ricordi delle beffe subite, in quanto padre, per via del servo di allora, Bruscolo, si mescolano con quelli delle perdite economiche che deve affrontare in quanto proprietario di vigneti: «[...] Quante disgrazie, oh quante / Provo dall'ora in quà / Ch'in Colognole stetti Potestà? / Quivi mi trapolorno una figliola.⁵¹ / Quest'anno in San Casciano empio destino / Fa che il mio Flavio impazzi, e la gragnola / non m'ha lasciato respice di vino» (II.32). Ne *Il vecchio balordo*, il mercante, ritornato dalla villeggiatura in città per il carnevale, ritrova il vecchio giudice Odoardo col quale era associato nella podesteria di Colognole, che, guarda caso, si rivela fratello della poco amabile moglie d'Anselmo, Petronilla, di cui possiamo supporre che era rimasta a Firenze durante la delega del marito a Colognole e durante la villeggiatura a San Casciano. A più riprese, in detto dramma, Anselmo rievoca la fallita e ridicola collaborazione con Odoardo (II.12.21-28), insistendo sulla poca intelligenza del giudice (I.7.39-43), come farà ancora ne *La serva nobile*, quando parla di un suo «cognato / Che venne [seco] giudice in Colognole / Ch'in ogni sua sentenza dava borgnole» (I.18). Le cose peggiorano per Anselmo dal 1659 al 1661, dato che, ne *La serva nobile*, sin dai primi versi, maledice la nuova delega assunta a Pisa: «Venga la rabbia a quando / Venni qui in Pisa Console di mare» (I.1). Sarà perché di nuovo fuori Firenze, separato dagli amici e dai piaceri del carnevale urbano? No, è proprio perché di nuovo affiancato dalla nuora, Leonora, sposa di un suo figlio, di nome Gismondo, la quale, ne *Il vecchio balordo*, per compassione e vendetta, aveva appoggiato la cognata, Lucrezia, nei suoi amori clandestini con il giovane Ascanio, mandando a monte i progetti di matrimonio elaborati dalla suocera per Lucrezia. All'inizio de *La serva nobile*, Leonora, rimasta vedova di detto Gismondo, torna all'improvviso dalla villeggiatura alla quale il suocero l'ha costretta per starsene tranquillo con la finta serva

⁵¹ Ne *Il potestà di Colognole*, questa figlia è chiamata Isabella, amata da Leandro, che la rapisce al padre coll'aiuto del servo Bruscolo.

Drusilla di cui si è innamorato. E Moniglia, attaccato alla verosimiglianza come s'è visto, si prende cura di riagganciare il dialogo con la storia passata, suggerendo con questo che le dispute tra suoceri e nuora non si sono spente dopo l'episodio de *Il vecchio balordo*. Il saluto di Anselmo alla nuora è poco meno che scortese: «LEONORA: Buondì a Vosignoria, / signor suocero. / ANSELMO: Un corno, / Malanno che v'alloggi. / Perché sete tornata? / Che sete camminata / Di notte?» (I.2). Con questo, la rabbia del vecchio contro la carica consolare acquisisce persino una motivazione psicologica. Anche Fernando, il ricchissimo vecchio che, a Pisa, Anselmo vorrebbe maritare colla nuora vedova, è lo stesso Fernando, straricco ma poco attento alla correttezza della lingua, che Petronilla aveva scelto come marito per la figlia ne *Il vecchio balordo*, ma aveva rinunciato a questo matrimonio dopo aver scoperto che la futura sposa era segretamente sposata e già gravida. Il Fernando de *La serva nobile* non manca di ricordare questo poco gradevole caso, e la sua reticenza ad un nuovo matrimonio proposto da Anselmo è direttamente dettata dalla brutta esperienza vissuta nel dramma precedente: «Moglie da voi? Me' danno! / Io mi ricordo d'anno / Che la vostra figliuola era pregna, / Il trambustio che fue!» (I.10).

Meno innovativi, perché dettati dalla destinazione cortigiana e accademica, sono certo gli intermezzi ballati⁵² e abbattimenti buffi⁵³ sempre inseriti a chiusura degli atti. Lo stesso si può dire della presenza quasi sistematica di un prologo allegorico (*La Pazzia* nel primo *Pazzo per forza*, eliminato nella riscrittura per Pratolino; il dialogo tra Commedia ed Amore ne *Il vecchio balordo*), quello tra l'Accademia, Momo e Talia ne *Il potestà di Colognole* dove si vedeva un Ipogrifo scendere dal cielo, e, a volte, di un epilogo celebrativo come quello aggiunto a *Il potestà di Colognole*: «All'ultimo vennero dal cielo le nove Muse con Apollo, che fu una bellissima nuvola. Usci dalla terra una gran rovere, che fu coronata da quattro angeletti che volavano».⁵⁴ Maggiormente originale invece è la varietà dei metri usati, con alternanza preminente di settenari e endecasillabi per i recitativi, ma anche una profusione di versi brevi nelle arie, serie e buffe, varissime anch'esse, strofiche e no, con ritornelli, riprese, da capo, ecc. Del tutto innovativa è anche la strutturazione di vasti

⁵² Ballo di contadini (*Il potestà*), di Pazzi (*Il pazzo per forza*, finale III), di lavandaie e buffoni (*La serva nobile*, atto I), di francesi, spagnuoli e armeni (*La serva nobile*, atto III).

⁵³ DECROISSETTE, FRANÇOISE, *Dramaturgie et scénographie de l'abbattimento dans les drames en musique de Giovanni Andrea Moniglia*, in *La guerre mise en scène. Théâtre et conflits dans l'Italie du XVIIe siècle*, a cura di Jean-François Lattarico, Paris, Chemins de tr@verse, 2012, pp. 127-160. Ne *Il potestà* è un «abbattimento tra soldati contadini e sbirri» dell'atto primo, ne *Il pazzo per forza* (1658), una «zuffa» tra due battilani alla fine dell'atto primo, ne *La serva nobile*, un «abbattimento» tra scolari dell'università che giocano a carte alla fine dell'atto secondo. Un abbattimento esiste ancora in *Tacere ed amare*, «abbattimento tra i compagni di Bruscolo (bravi) e una truppa di personaggi vestiti da turchi» (II.24).

⁵⁴ *Diario d'etichetta*, 1650-1659, Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea 442.

concertati appoggiati su delle situazioni drammatiche dove i personaggi si riuniscono progressivamente in scena, tessendo un fitto scambio di battute a due, a tre, e più voci che si incrociano logicamente a partire da una situazione drammatica corale, quasi anticipando i rinforzando dei finali rossiniani. Ne *Il pazzo per forza*, ad esempio, Moniglia prende appoggio sulla riunione burlesca dei vari pazzi dell'ospedale (Astrologo, Matematico, Soldato, Ebreo, Donna maritata, Donna vedova; III.22-26) i quali, ciascuno a suo turno, intonano una strofa sul loro stato e sull'andar del mondo, fino a raggiungersi in una follia generale. Più realistici, e davvero corali nel senso che poi Goldoni darà a questa parola, sono i concertati costruiti sullo svolgimento di una partita a carte, ne *Il vecchio balordo* e ne *La serva nobile*. Breve quello de *La serva nobile*, basato sulla partita giocata tra Bruscolo, Leandro, Desso, Lelio, Cintio e truppa di scolari (II.35), che si articola con l'abbattimento, in questo caso una semplice zuffa tra gli scolari durante la partita. Maggiormente sviluppato quello de *Il vecchio balordo*, su due lunghissime scene nel terzo atto (III.13-14), di sapore davvero pregoldoniano. L'accanita partita a carte giocata tra Anselmo e i familiari (Lucrezia, Ascanio, Anselmo, Petronilla, Leonora, Gismondo, Fernando, Frasia, Odoardo, Clarice e Lisaura), è scandita con brio da un lato dai successivi annunci balbettanti di Piero, che cerca di introdurre dei visitatori desiderosi di partecipare alla partita, ma che Anselmo ricusa uno dopo l'altro poco gradevolmente, e dall'altro dal progressivo aumento dei dolori di pancia di Lucrezia, il cui parto, fuori scena, di un bel maschietto, conclude felicemente la partita evitandole l'odiato matrimonio con il vecchio Fernando.

Ad una particolare attenzione alla verosimiglianza degli intrecci e dei personaggi va anche riallacciato l'uso che Moniglia propone del plurilinguismo teatrale. Così com'era variato nello statuto sociale dei personaggi, coll'associare il registro civile e quello rusticale, l'universo linguistico di questi componimenti giocosi alterna lingue di varie provenienze: la lingua colta e letteraria, propria degli innamorati per esprimere i loro tormenti sentimentali; la lingua popolare o plebea dei cittadini, i vecchi mercanti, i loro amici, giudici, osti e servitù, tranne il Filandro del *Pazzo per forza* che farcisce le battute di latino; la lingua rusticale o contadinesca usata dai vari contadini e contadine; qualche traccia di parlate forestiere, come quella di Beltramina nel primo *Pazzo per forza*, detta «vecchia genovese» nella lista degli interlocutori e «senese» poi nel dialogo, o la lingua cutronesca, imitata da Fiammetta/Lesbino ne *Il conte di Cutro* (III.21-22); diverse lingue straniere storpiate,

variamente introdotte secondo gli intrecci.⁵⁵ L'espressione petrarcheggiante degli innamorati, il latino pedantesco di Filandro e le storpiature caricaturali delle lingue straniere o esotiche, come quella parlata in diversi momenti dal moretto Carali ne *Il vecchio balordo* (II.14-16; III,14-16), sono ancora da riallacciare al plurilinguismo proprio della comicità dell'arte, diretto per lo più ad accompagnare la gestualità comica e, nelle prime commedie in musica madrigalesche, l'intonazione musicale. Diversa è la lingua dei cittadini, plebei e contadini di Moniglia, perché volta a garantire la verosimiglianza dei personaggi come l'autore afferma nella prefazione a *Il potestà di Colognole*,⁵⁶ nell'edizione del 1689:

Ma perché in qualsiasi genere di rappresentazione, l'osservare il costume del personaggio che s'introduce tanto nel parlare che nell'operazioni è il maggior obbligo che sia imposto dalle buone regole della Poetica [...] incontrerannosi nel leggere questo drama molte voci proprie a i contadini delle nostre valli, le quali non saranno intese da chi non è nativo di Firenze [...]

Il 'realismo' linguistico non è certo ancora quello proposto un secolo dopo da Goldoni. Più che un'osservazione della varietà linguistica del Mondo, la ripartizione dei vari linguaggi segue la divisione tradizionale dello stile teorizzata nel 1646 da Pietro Sforza Pallavicino nel suo *Considerazione sopra l'arte dello stile e del dialogo*, che gerarchizza i modi di parlare in «parlata delle persone riguardevoli», «parlata di quelli che hanno commercio sia con la nobiltà sia con il popolo», e parlata di quelli «avviliti nella dimestichezza».⁵⁷ La lingua del Moniglia resta quindi una costruzione del tutto artificiosa che attinge ad un fondo erudito, letterario, teatrale e accademico vastissimo ricostruibile attraverso le *Dichiarazioni* aggiunte dall'autore nell'edizione del 1689, per servire, secondo quanto afferma, la comprensione del lettore. In queste *Dichiarazioni*, o glossari, vengono spiegati e elucidati minutamente, in una prospettiva insieme filologica, etimologica e persino sociolinguistica, i «proverbi e vocaboli mal proferiti e storpiati dai contadini» (*Il potestà di Colognole*), «i vocaboli usati dalla plebe fiorentina» (*Il pazzo per forza*), o «i vocaboli usati dagli abitatori del contado e della plebe fiorentina» (*Il conte di Cutro*), introdotti nei drammi «per legittima imitazione».⁵⁸ Con tutto quanto di artificiale c'è nell'impresa, se consideriamo, nell'ultimo, il divario totale tra la permanenza della lingua fiorentina e l'abbandono dello spazio toscano nella finzione. Oltre alla parlata rusticale fissata dal Buonarroti il giovane nelle sue commedie, si può risalire, per la lingua del ceto borghese e plebeo, ad un commediografo come Giovan Maria Cecchi, i cui

⁵⁵ Cfr. Commento, II.14.3-sgg.

⁵⁶ MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Il potestà di Colognole, Prefazione (Poesie drammatiche, 1698, III, p. 4)*.

⁵⁷ SFORZA PALLAVICINO, PIETRO, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma, Corbellotti, 1646.

⁵⁸ Cfr. *Dichiarazioni* della *Serva nobile (Poesie drammatiche, 1698, III, p. 279)* e della *Vedova (ibid., p. 384)*.

personaggi plebei usano in abbondanza proverbi e parole tecniche.⁵⁹ Inoltre, numerosissime fonti erudite sono citate e elencate da Moniglia stesso nei suoi glossari, che ci concedono di penetrare nella fabbrica della sua lingua teatrale. Emergono Brunetto Latini, Dante, Boccaccio, Petrarca, Cecco da Varlunga, Ariosto, il Berni, Bernardo Dovizi da Bibbiena, Battista Sogliani, Leonardo Salviati, Benedetto Varchi e il suo *Ercolano*,⁶⁰ persino Il Tasso della *Gerusalemme liberata*, e ovviamente il *Vocabolario della Crusca*, a volta citato esplicitamente.

Coll'aggiunta di questi glossari, i drammi civili appaiono quindi come un esercizio accademico, volto alla difesa della lingua toscana. Certo i glossari sono scritti a posteriori, ma già nel 1658, nella prefazione del libretto separato del *Pazzo per forza*, Moniglia dichiara espressamente di voler «adattar[si] con gli idiotismi e proverbi all'intelligenza della patria», per ritrovare la «vaghezza dello stile» che l'intonazione musicale, secondo lui, fa necessariamente perdere al poeta sottomettesso «alla semplicità che richiede la musica».⁶¹ È un programma stilistico quasi decalcato sulla definizione dell'esercizio accademico della cicalata, col quale Moniglia ebbe da confrontarsi almeno due volte in seno all'Accademia in quanto «cultore della bella lingua toscana»: far «trionfare la beata ricchezza d[ella] fiorentina lingua [...] co' folti proverbi, colle maniere di dire brevi, acute forti, con quelle grazie, con quelle veneri che altrove in vano si cercano [...]», i quali erano cercati nei modi di dire «di quel popolo che della lingua è signore», in particolare nella lingua della campagna, ritenuta la più pura perché quelli che la parlano «non hanno frequente commercio con quelle genti che la lingua loro hanno mescolata e guasta con quelle d'altri paesi, in quella loro rozza semplicità, fra quelle dure zolle».⁶² Non è certo un caso se Moniglia, nella Prefazione generale delle *Poesie drammatiche*, si appesantisce sulle sue collaborazioni con Alessandro Segni (segretario perpetuo dell'Accademia della Crusca) e Orazio Ricasoli Rucellai (priore dell'Accademia nel 1667, anno di ammissione di Moniglia), ambedue autori delle *Descrizioni*

⁵⁹ BRUNET, JACQUELINE, *Le paysan et son langage dans l'oeuvre théâtrale de Giovan Maria Cecchi*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance. I. Le paysan travesti*, diretto da André Rochon, Abbeville, Paillart, 1976, pp. 179-264.

⁶⁰ VARCHI, BENEDETTO, *L'Ercolano*, Firenze, Tartini e Franchi, 1730, 1° ed. Venezia, Giunti e fratelli, 1570. Si potrebbe aggiungere la *Nencia da Barberino* del Poliziano, che è anche un serbatoio di termini e storpiature. In Buonarroti il Giovane troviamo l'uso dei pronomi enclitici, molte storpiature (*gaveggia*, *frebbe*, *crapa*, *preta* invece di *vagheggia*, *febbre*, *capra*, *pietra*). Così ne *Il potestà di Colognole*, nella *Dichiarazione*, troviamo 'gaveggia per vagheggia', e 'filosomia per fisionomia', 'otta per ora', 'guattare per guardare', 'lagorare per lavorare'.

⁶¹ MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *A chi legge*, in ID., *Il pazzo per forza*, Firenze, Bonardi, 1658, p. 5.

⁶² Cfr. *Raccolta di prose fiorentine*, cit., Prefazione, pp. V-VIII.

delle feste teatrali della Pergola,⁶³ e insiste sulla corrispondenza tra la pubblicazione della terza edizione del *Vocabolario*, iniziata sin dal 1648, e la propria impresa editoriale.⁶⁴ Basta citare questa breve *captatio benevolentiae* in apertura di un suo suo cicalamento accademico,⁶⁵ dove fa di se stesso un umoristico ritratto, per capire che i drammi civili sono anche — forse inanzitutto—, uno spazio di sperimentazione linguistica:

Mi pareva uno sproposito marcio da pigliare colle molle lo scerre in campo di forbito e limato dicitore, un fantoccio povero di facondia, medico di concetti, taciturno, ottuso, contenuto e guardingo [...] che a sbranare una fuori ci vogliono gli argani e le tanaglie...

Di questa lingua, accademica, bernesca e arcaizzante, Goldoni dirà poi con tono sprezzante, alla fine della Prefazione al primo tomo dell'edizione Pasquali, che conteneva solo «riboboli rancidi e della plebe [...] che abbisognano di commento e di spiegazioni per gli stranieri non solo, ma ancora per la maggior parte degl'italiani».⁶⁶ Ma forse è proprio quella la lingua che egli tentò più volte di restituire sulle scene veneziane: prima con successo, secondo lui, nel suo prediletto dramma *Torquato Tasso* (1755), poi, studiando maggiormente del solito come scrive a Francesco Vendramin nell'agosto 1759,⁶⁷ nella sua sfortunata commedia in terzine dantesche, *La scuola di ballo*, dedicata alla musa Tersicore all'interno del folle progetto delle *Nove Muse*. Il metodo usato da Goldoni per avvicinarsi al 'toscano' non sarà stato in realtà molto diverso di quello del Moniglia, e le prove toscaneggianti del Veneziano sembrano fondate anch'esse su un attento spoglio delle antiche autorità del *volgare* letterario e teatrale, recensite e fissate come modelli nel *Vocabolario della Crusca*. Qualche traccia della parlata rusticale registrata da Moniglia si può persino rilevare nelle storpiature lessicali e certe forme verbali arcaiche usate dalle due accorte contadinelle de *La villeggiatura* del 1756 (viggiatura, ponno, vorressimo, venghino), anch'esse mal agganciate con il luogo dell'azione, situato nel napoletano.⁶⁸

⁶³ Il Priore Rucellai è l'autore della descrizione de *L'Hipermestra* (1658), Alessandro Segni quella di *Ercole in Tebe* (1661).

⁶⁴ MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Delle poesie*, cit., tomo 1°, Al cortese lettore, pp. X-XI. La terza edizione è finalmente compiuta e pubblicata nel 1691.

⁶⁵ Cfr. *Raccolta di prose fiorentine*, cit., *Cicalata undecima del dottor Giovanni Andrea Moniglia. Sulla Cicalata*.

⁶⁶ GOLDONI, CARLO, *Memorie*, Prefazioni Pasquali, tomo 1°, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 781.

⁶⁷ ID., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956, XIV, pp. 221-226. Il progetto delle *Nove muse* fu elaborato a Bologna durante il viaggio di ritorno da Roma. *La scuola di ballo* venne pubblicata solo nell'edizione Zatta (tomo 3, 1792) senza paratesto. Nondimeno, Goldoni cita *La scuola di ballo*, insieme al *Torquato Tasso*, nella Prefazione al tomo 1° della Pasquali, accennando ai suoi tentativi di usare della lingua accademica toscana (*Memorie*, cit., p. 782). Cfr. l'edizione recente della commedia, Goldoni Carlo, *La scuola di ballo*, a cura di Aline Nari, Venezia, Marsilio, 2014.

⁶⁸ GOLDONI, CARLO, *La villeggiatura*, a cura di Quinto Marini, Venezia, Marsilio, 1996, commento, p. 239.

Sembra quindi legittimo considerare i drammi civili di Moniglia come dei proto-drammi giocosi, tanto più che nella Prefazione alle *Poesie drammatiche* egli stesso li raggruppa sotto questo aggettivo, contraponendoli ai suoi componimenti «eroici», cioè le feste teatrali e i drammi per musica di argomento storico. Per lo meno, queste composizioni musicali carnevalesche testimoniano che la separazione tra libretto serio e libretto buffo era già avviata a metà del Seicento negli ambienti accademici e cortigiani della Firenze medicea.⁶⁹

La doppia censura de *Il vecchio balordo*

Da quanto detto sopra, l'integrazione de *Il vecchio balordo* nella serie dei drammi civili sarebbe stata più che normale: stesso protagonista, colla stessa identità, stessi richiami agli intrecci e ai personaggi precedenti, echi ulteriori di ben tre personaggi principali ne *La serva nobile*, e ovviamente stessa configurazione degli interlocutori funzionale ai registri vocali della compagnia dei cantanti del cardinale, con la presenza obbligata del servo Tartaglia — diventato Piero—, e del Moretto cantato da un «Moro del cardinale Giovan Carlo», Giovanni Buonaccorsi,⁷⁰ —qui Carali—. Unico scarto, il fatto che l'intreccio si svolga in un ambiente tutto cittadino, e in un uno spazio chiuso (sala, camera e cucina della casa del mercante), con il conseguente abbandono dei personaggi campagnoli e quindi, a livello linguistico, della parlata rusticale. Ampia e variata, a secondo dell'identità scenica di ciascun personaggio, appare nondimeno la messe di vocaboli, espressioni e proverbi della colorita lingua di questa teatrale 'plebe' fiorentina, che certamente avrebbe non poco arricchito i glossari.

Strana risulta quindi l'esclusione del dramma dal tomo terzo delle *Poesie drammatiche*, specie nell'edizione del 1698 dove, nel tomo secondo, Moniglia integra senza la minima giustificazione un nuovo dramma per musica, *Il Radamisto*, che non appare mai nelle notizie sui suoi libretti, e sostituisce, nel tomo terzo, alla versione originale de *Il pazzo per forza*, alquanto lunga, una versione più breve dove i personaggi sono ridotti a otto (spariscono la vecchia Beltramina genovese, tutti i pazzi dell'Ospedale, e quindi il ballo di pazzi, i battilani Sgaruglia e Bellichino). La distinzione peraltro non sembra essere rimasta fondamentale, se in ambedue le edizioni, sui frontespizi, l'aggettivo 'rusticale' sparisce, a favore di 'dramma

⁶⁹ MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Delle Poesie drammatiche*, cit., Al cortese lettore, tomo 1°, 1698, p. VII: «Dopo avere io quella quantità di musicali commedie, e giocose, ed eroiche, le quali qui raccolte vedi, composte [...]».

⁷⁰ Cfr. Commento, II.14.1-2.

musicale' (*Il potestà di Colognole, Il pazzo per forza, Tacere ed amare*) e dramma 'civile' (*La serva nobile, Il conte di Cutro*).⁷¹

Non si tratta quindi di una rinuncia per motivi di spazio editoriale. Guardando al prologo dialogato de *Il vecchio balordo*, sembra più probabile che Moniglia abbia volontariamente destinata all'oblio un'opera la cui scrittura e rappresentazione erano state realizzate in circostanze poco favorevoli. Erra desolata la Commedia, lungi dai lidi toscani, cacciata dallo splendido teatro degli «Zerbin fiorentini» (intendi La Pergola e gli accademici Immobili),⁷² dove aveva trionfato per tre anni di seguito a servizio dei sovrani toscani, chiaramente evocati anche loro intorno a Vittoria della Rovere. Come un'altra Arianna tradita dall'amato, la Commedia si addormenta su uno scoglio. Motivo evocato della cacciata: un eccesso di spese sopportate dagli accademici per l'allestimento ravvicinato di fastosi spettacoli durante l'anno precedente (intendi *L'Hipermestra* e *Il pazzo per forza*),⁷³ che li avrebbe condotto a certa riluttanza nell'organizzare l'abituale spettacolo carnevalesco, e forse a sciogliere il librettista dal suo impegno stagionale. L'arrivo a Firenze di ambasciatori moscoviti diretti a Venezia, di cui testimoniano i diari d'etichetta della Corte,⁷⁴ sembra aver costretto gli Immobili, compreso Moniglia, al loro abituale servizio di produttori di spettacoli: nella finzione è Amore a fare da ambasciatore tra gli accademici e il librettista per ricondurre la Commedia sulle scene fiorentine, a nome del piacere del pubblico. Il prologo non ha per niente la funzione abituale di annunciare l'intreccio e chiedere silenzio. È innanzitutto una messa in scena di una tensione esistente tra Moniglia, gli accademici e la Corte. Ma dietro la Commedia abbandonata e depressa s'intravede un Moniglia-autore che,

⁷¹ Nella raccolta delle *Poesie drammatiche*, Moniglia usa l'etichetta *dramma civile musicale* solo per *Tacere ed amare*. *Il Potestà* è: drama musicale / fatto rappresentare dagli Accademici Immobili nel loro teatro della Pergola; *Il pazzo per forza* (versione del 1689) è: drama musicale / rappresentato nella Villa di Pratolino; *Il Conte di Cutro* è: drama civile / fatto rappresentare nell'Accademia dei Signori Infuocati, / senza la menzione dell'intonazione musicale, come ne *La serva nobile*, drama civile / fatto rappresentare in musica/dagli Illustrissimi signori Accademici Immobili. In assenza di etichetta sul manoscritto del *Vecchio balordo* utilizzato per la trascrizione (cfr. Apparato, p. 39), scegliamo l'etichetta completa: *dramma civile musicale*.

⁷² Cfr. Commento, *Prologo* 13-25.

⁷³ Dai documenti contabili conservati negli archivi dell'accademia al teatro della Pergola, si può apprezzare l'accrescimento delle spese sopportate dagli accademici (cfr. Commento, *Prologo* 63-84). Il pittore Jacopo Chiavistelli, che aveva collaborato già a *Il potestà di Colognole*, per una 'scena del civile', e agli altri spettacoli, fu richiesto anche per «aggiustare la scena della cucina», e ritoccare «la tenda et altre coserelle che bisognavano», Archivio dell'accademia degli Immobili, *Nota di tutte le spese pagate dal signor Francesco Dati, come provveditore dell'accademia*, serie I, 3, 1659, III.

⁷⁴ Cfr. *Ambasciatori del Czar di Moscovia diretti a Venezia* (Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea 102, inserto 12) e *Diari di etichetta della corte medicea*, (1659-1662) (ivi, Miscellanea Medicea 444). Gli ambasciatori Moscoviti erano sbarcati a Livorno il 15 gennaio e restarono fino al 25 di febbraio. Le festività a Firenze cominciarono all'inizio di febbraio con un calcio in Piazza Santa Croce. Seguirono vari spettacoli teatrali, banchetti e giostre. La «commedia cantata del Signor Cardinale» in via della Pergola, avvenne il 3 di febbraio, e si rifecce il 6 e il 20, sempre in presenza degli ambasciatori, con «tutte le macchine dell'Hipermestra» che furono ammirate dagli spettatori.

dato il suo carattere vanitoso e puntiglioso, si è offeso da un improvviso bando dalle scene e che, indossando l'abito del drammaturgo professionista umiliato, rifiuta di sottomettersi ai padroni, stimando che uno spettacolo fatto «in quattro dì», e recitato con pochi mezzi e «troppa fretta», farebbe correre un rischio alla sua «riputazione». Può darsi che il motivo sia stato anche finanziario, i documenti contabili dell'accademia riportano che «al dottor Moneglia» furono pagati «nel dì 3 di maggio 1659 30 scudi a buon conto della mercede che li fa S. A. R. per la composizione della commedia del Vecchio balordo», mentre si scopre nello stesso documento, che a Jacopo Melani, oltre ad altri pagamenti, fu regalata una collana d'oro di un valore di 112 scudi.⁷⁵ Può darsi quindi che Moniglia, trent'anni dopo, ormai elevato a dignità accademiche prestigiose e ad una «riputazione» italiana se non europea dei suoi libretti, dopo il periodo di forte tensione colla corte negli anni 1684, considerò che il dramma scritto nel 1659 non era al livello degli altri. Il libretto, è vero, è più breve dei primi due (che contano oltre una trentina di scene per ogni atto), scarseggia di intermezzi, nel manoscritto c'è solo il ballo finale di cuochi e cuoche, nella cucina di Anselmo, e niente abbattimento. I cambiamenti di scena sono pochi, e non c'è menzione di un qualche intervento di meraviglie macchinistiche come in altri drammi.⁷⁶ Non c'è da stupirsi che Moniglia, sollecitato da amici a raccogliere i suoi libretti «qua e là dispersi»,⁷⁷ si sia dimenticato di quello, strappatogli a forza e scritto in fretta e furia, al quale inoltre, per renderlo più dilettevole, e fastoso, furono aggiunti elementi di scenografia e macchinaria estranei all'intreccio, in gran parte realizzati con il materiale scenico già esistente. Nei diari della corte, difatti, lo spettacolo è menzionato con abbondanza di balli, un abbattimento che fu talmente accanito che due figuranti nobili rimasero feriti,⁷⁸ e macchine che stupirono gli ambasciatori —ma erano le macchine della precedente *Hipermestra*⁷⁹—. Appare anche

⁷⁵ Nota di tutte le spese pagate dal signor Francesco Dati, cit.

⁷⁶ Ne *Il potestà*, oltre l'apparizione di quattro diavoli alla fine dell'atto secondo, che spariscono volando per aria, c'è una torre che crolla di notte (III.1); ne *Il pazzo per forza*, prima versione, la Pazzia, che canta il prologo, sparisce «sopra una larva che movendosi varia colori, parte in aria attraversando la scena»; in *Amore vuole inganno / La Vedova*, era anche prevista un'apparizione di serpente in un bosco con veduta di grotta scura, che non è che una burla giocata a Marchionne per sottrargli denaro (III.31-32).

⁷⁷ Moniglia usa il processo retorico usuale della *excusatio* per giustificare la sua pubblicazione (cfr. *Delle poesie drammatiche*, cit., tomo 1, Al cortese lettore, p. VIII).

⁷⁸ *Diari di etichetta*, cit., «A dì 3 [di febbraio 1659] si fece la commedia cantata del signor cardinale, in via della Pergola. Vi fu il Granduca, la Serenissima, con tutti i principi. I Moscoviti stettero in un gabinetto a lato di quello del Granduca, e restarono ammirati dalle macchine e dai voli, segnandosi spesso per la meraviglia. Girolamo Guicciardini toccò nell'abbattimento un taglio nel viso che vi andarono due punti, e Carlo Ventura del Nero anch'egli rilevò un colpo [...], c. 8v. Dai documenti dell'archivio dell'accademia appare invece che i serenissimi padroni non erano presenti alle prime due rappresentazioni, essendo in Pisa. Archivio dell'accademia, Nota di tutte le spese pagate dal signor Francesco Dati, cit.

⁷⁹ *Ibid.*, Nota degli abiti che bisognano per il prologo e fine per i Moscoviti, I serie, filza 1, A9, c. 32: Prologo: Apollo sopra il suo carro; Hora con due zeffiretti sopra una nuvola. Fine: Hora con il medesimo abito che servi Venere con

che fu aggiunto un prologo detto del Tedesco, per le ultime due rappresentazioni, che veniva forse sostituito a quello scritto dal librettista.⁸⁰

Motivo della dimenticanza potrebbe semplicemente essere la non pubblicazione del libretto dopo la rappresentazione. Ma non esiste nemmeno una prima edizione separata per *il Ritorno d'Ulisse* né per *Enea in Italia*, e ambedue si trovano nella raccolta. Il motivo dell'esclusione è quindi altro. Nella prefazione generale alle *Poesie drammatiche*, oltre la cura della bella lingua toscana, Moniglia insiste su un'altra finalità essenziale: la necessità di rispettare quel «decoro e quel convenevole» che secondo lui devono «risplendere in tutte le azioni dell'umana vita, e farne ogni atto perfetto». Una finalità morale e educativa quindi, che l'autore appoggia facendo sua la presunta espressione ciceroniana trasmessa da Elio Donato, la commedia è «specchio di [vita] e di costumi maestra», protestando con forza che i suoi componimenti giocosi tralasciano l'imitazione della commedia d'ispirazione plautina «troppo licenziosa», «mordace e satirica», per attingere solo alla «gentil purità e espressione del costume di Terenzio». «Che il Divertimento degli animi sia onorato, nobile il Solievo, la Ricreazione innocente»,⁸¹ tali sono gli scopi che Moniglia assegna alle sue poesie drammatiche, e più particolarmente ai drammi civili, sui quali la Prefazione del 1689 si estende maggiormente per quanto riguarda la giustificazione teorica; per i drammi detti 'eroici' —in realtà solo le due feste teatrali medicee—, vengono menzionati soltanto le personalità che ne stesero le relazioni ufficiali, il Priore Ricasoli Ruccellai e Alessandro Segni.

Particolarmente significative sono le metafore usate dal Moniglia per qualificare le opere. Non «femmine licenziose», lascive e disoneste, che «con iscapito compassionevole del buon costume, per ogni via [hanno] cavato il riso», ma «onorate matrone» o «verginelle ben'allevate» sono i suoi componimenti giocosi. Queste poche linee introduttive iscrivono la produzione di Moniglia nella diretta scia di quelli che a Firenze, appunto negli anni 1650-1660, in sintonia con i recenti insegnamenti di Gian Domenico Ottonelli,⁸² denunciavano gli eccessi immorali ai quali era arrivata la commedia, corrotta dall'arte dei comici improvvisatori.

Manto [...] Macchina d'Apollo [...] le due macchine guidone con sei amorini, la mezza luna con sei persone, le due bocchine, le due bonine, la macchina di Giove [...].

⁸⁰ *Ibid.*, *Nota di tutte le spese pagate*, cit.: «Adi 24 detto [= giugno], lire 70 portò Andrea Ciceri pittore e sono per ogni resto dei lavori fatti in detta commedia del Vecchio balordo che nell'ultime due volte si aggiunse il prologo del Tedesco e bisognò fare e disfare per volte nuovi fori [...].»

⁸¹ *Delle poesie drammatiche*, cit., tomo 1, Al cortese lettore, pp. VII-XI.

⁸² OTTONELLI, GIO. DOMENICO, *Della christiana moderazione del teatro, libro primo, detto della qualità delle comedie* [...]. Edizione seconda, Firenze, Gio. Antonio Bonardi, 1655.

Uno di questi era Girolamo Bartolomei, nato nel 1584, membro, come Moniglia, dell'accademia della Crusca e degli Immobili, il quale dopo aver prodotto varie tragedie sacre (1632) e drammi morali, aveva fatto stampare a Firenze nel 1658 —quindi un anno prima del *Vecchio balordo*— un opuscolo intitolato *Didascalìa cioè dottrina comica*, accresciuta e ristampata, sempre a Firenze, nel 1661, anno della morte del Bartolomei.⁸³ Esplicitamente ancorata sull'autorità aristotelica, e su *La christiana moderazione del theatro* di Ottonelli,⁸⁴ questa «dottrina» fondata su un percorso critico nella storia antica dell'arte comica è inanzitutto una condanna senza sfumature dell'«odierna commedia», s'intende quella affermata a metà del Cinquecento dai cosiddetti Zanni, ammirati e allo stesso tempo vituperati in tutta Europa per aver imposto una pratica teatrale professionista, mercantile, troppo impudicamente corporea e gestuale, che sconvolgeva l'ordine cittadino e religioso, e trascinava gli spettatori, specialmente coll'esposizione in scena dei corpi femminili, verso un *negotium diaboli* altrettanto pericoloso quanto affascinante.⁸⁵ Sembra che proprio nei capitoli e nelle formulazioni del suo collega accademico, Moniglia abbia preso le metafore femminili colle quali definire la moralità dei suoi drammi, nonché l'esortazione a privilegiare l'imitazione di Terenzio su quella di Plauto —di cui Bartolomei salva solo il *Trinummus*—, e il ripristino di una commedia moderata, o «commedia di mezzo»,⁸⁶ le cui vie maestre erano: l'abbandono delle tematiche amorose impudiche e degli adulteri,⁸⁷ la necessità di osservare scrupolosamente il verosimile e il decoro nelle situazioni ed i personaggi, di temperare la ricerca del puro diletto rispettando il costume e la natura dell'uomo e della donna, cioè evitando di presentarli deformati, mostruosi e immodesti, di reprimere la troppo velenosa mordacità contro i contemporanei a favore dell'eutrapelia e dell'urbanità.

⁸³ BARTOLOMEI, GIROLAMO, *Didascalìa cioè dottrina comica*, prima edizione Firenze, Stamperia nuova all'insegna della Stella, 1658 dedicata al figlio Matteo Maria Bartolomei; seconda edizione aumentata, dedicata al Granduca Cosimo III, Firenze, Stamperia di S. A. S. alla condotta, 1661. Sono aggiunti una 'commedia di mezzo' interamente stesa, *Il giovine nel birio*, e un *Discorso sul giuoco* pronunciato nel 1596 da un suo cugino Francesco Nori, all'Accademia fiorentina, nel quale il teatro, considerato come giuoco ed esposizione di corpi, viene condannato, al pari dei giochi di carte, delle giostre ed altre manifestazioni urbane, del calcio, e delle esibizioni di saltimbanchi.

⁸⁴ *La Cristiana moderazione del teatro* è citata nel libro I, p. 13, e lib. II, pp. 45 e 79. Del Garzoni riprende l'accusa della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, contro «quei comici profani che pervertono l'arte antica, introducendo nelle commedie disonestà e cose scandalose», pp. 46-47.

⁸⁵ TAVIANI, FERDINANDO, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. XXXVII-LXVII.

⁸⁶ BARTOLOMEI, GIROLAMO, *Didascalìa*, cit., libro II, p. 82 e sgg.

⁸⁷ Bartolomei condanna i comici perché « insegnano a fare gli adulteri, mentre con finzioni si rappresentano nel teatro: l'Istrione impiega il cuore mentre che finge amore» (*Ibid.*, p. 45-46), e deplora di non vedere nelle commedie se non «rappresentazioni d'Amori e di conclusioni di nozze» (pp. 67-69).

Alla fine della *Didascalìa*, il Bartolomei lancia un vibrante appello ai suoi colleghi accademici, elogiati come «alumni cari e eruditi alle Muse» e fatti «arbitri delle scienze e delle arti più belle», augurandosi che qualche giovane prode si dichiarasse pronto a risollevarle le sorti della poesia drammatica toscana, considerata all'agonia, per promuovere una «comica rinnovazione» in sintonia ovviamente con la sua dottrina. Per spingerli all'azione, Bartolomei, come Moniglia poi nel Prologo de *Il vecchio balordo*, evoca una commedia che «si rimira ricaduta, e se ne compagne, veggendosi oggidì senza alcun prode che n'arrechì alle Genti»,⁸⁸ e propone nel libro terzo della sua *Didascalìa* una serie di soggetti comici, presentati sotto forma di scenari brevi o abbozzi di commedie di mezzo.⁸⁹ Data la comunanza accademica dei due, i drammi 'civili' del Moniglia potrebbero essere considerati una risposta a questo appello. Persino il qualificativo 'civile' si carica di senso se lo si avvicina a quello usato dal Bartolomei per definire la commedia di mezzo, una commedia «urbanissima» che imitasse, come facevano le commedie antiche, «de burlesche gentilezze della città», e rispettasse la varietà dei linguaggi, dei costumi, delle gerarchie sociali, delle età.

Nei drammi del Moniglia, in consonanza con queste finalità sono lo scarto già segnalato coll'universo tipizzato dell'arte e l'attenzione al verosimile dei costumi e del linguaggio, nonché la derisione costante della cupidigia, della debolezza e balordaggine dei padri —e madri—, la condanna dei maneggi dei servi malvaggi —come il Filandro de *Il pazzo per forza*—, il porre in ridicolo la giustizia, la medicina o l'università. Tuttavia, *Il vecchio balordo* appare maggiormente come una trasgressione che come una convalida delle proposte teoriche del Bartolomei. Come già in parte accennato, l'intreccio verte principalmente intorno allo scontro tra Anselmo, il vecchio mercante di lana fiorentino, balordo e avaro, e Petronilla, sua moglie, donna despotica che non solo gli vieta di festeggiare il carnevale con gli amici in casa, ma lo costringe ad accettare che la figlia Lucrezia sposi un vecchio ricchissimo, mentre lui, ingenuamente convinto dagli argomenti della nuora, ha accettato che sposi Ascanio. Alla beffa al vecchio, perno della commedia regolare cinquecentesca, e allo scontro tra marito e moglie che già era presente nella *Clizia* di Machiavelli, si sovrappone un altro scontro non secondario, piuttosto raro nella

⁸⁸ *Ibid.*, libro II, pp. 118-119.

⁸⁹ 1658: *Il villano furbo*, *L'usuraio*, *Il cortigiano racconsolato*, *La pace tra la suocera e la nuora*, *Il giovane sviato*, *Il falso amico*. 1661: *La donna maledica*, *Lo scernito zerbino*, *La pace tra la suocera e la nuora*, *Il finto mago*, *L'ingannante simile*, *Il giovine sviato*, *Il servo fraudolento*, *Il villano furbo*, *Il parasito digunante*, *Il falso amico*, *L'usuraio*, *L'affannone*, *Il goffo ammonito*, *Il ladro malizioso*, *La fortuna ralluminata*, *Il cortigiano racconsolato*, *Il debitore cattivo*, e *Il giovine nel bivio*, interamente dialogato. È la storia di un giovane aggredito da Voluttà, Giuoco, Lusso e Fraude, e salvato da Prudenza, Solerzia, Consultazione.

tradizione comica precedente, se non ne *La suocera* del Varchi:⁹⁰ quello tra Petronilla e sua nuora, Leonora. L'abituale situazione del conflitto padre/figli intorno al matrimonio di questi ultimi si complica quindi di risvolti non comuni. Oltre a dover convincere la moglie autoritaria e cupida di lasciarlo festeggiare carnevale in casa con parenti e amici, Anselmo si trova di fronte ad una triplice resistenza familiare per quanto riguarda il matrimonio della figlia: quella della moglie, che la vende, contro voglia, a un vecchio ricchissimo; quella della figlia, ingenua, sì, ma piuttosto sfacciata (I.6.15-17) che, innamorata segretamente dello squattrinato Ascanio (I.1.30), si ritrova, per ignoranza, incinta, e non solo non vuole, ma non può sottomettersi all'autorità della madre; e quella della nuora, Leonora, «bacchettona» anche lei (I.1.24), che si picca di aiutare fino in fondo i due innamorati un po' perché si sente partecipe della 'colpa' della cognata (I.1.21-23, e II.1.25-31), ma vuol anche affermare la sua posizione in casa. Il finale brillante, che associa come s'è detto, la celebrazione del carnevale con festino e giuoco (quindi la vittoria d'Anselmo) e il parto di Lucrezia (quindi la vittoria dell'amore illecito, l'unione di Lucrezia e Ascanio essendo finalmente accettata da Anselmo e Petronilla per una subitanea eredità di Ascanio; III.14.205-219), costituisce un vero e proprio «trambustio», non solo morale, ma drammaturgico.

La trasgressione sta nel fatto che Moniglia sembra essersi ispirato ad uno degli scenari proposti da Bartolomei, *La pace tra la suocera e la nuora*,⁹¹ certamente derivante anch'esso da *La suocera* del Varchi, con grande libertà e molta provocazione. Il libretto non conserva l'opposizione tra città e campagna, mentre quest'ultima rappresenta, in Bartolomei, il luogo della fuga dai disturbi familiari, sia per il vecchio marito che non vuole più affrontare le liti in casa, sia per la nuora che ritorna a vivere presso la madre. Per ragioni

⁹⁰ VARCHI, BENEDETTO, *La suocera*, Dedicata all'Illustrissimo et eccellentissimo sig. Il sign. Cosimo de' Medici Duca di Firenze, Firenze, B. Sermartelli, 1569. In questa commedia, agisce un giovane di nome Gismondo, figlio del vecchio Simone e di monna Cassandra, che è stato costretto a sposare Argentina, figlia del vecchio Gasparri e di monna Criofè, pure essendo innamorato dalla cortigiana Fulvia. Argentina, dopo un periodo di pace con Cassandra, comincia ad odiarla e se ne torna dalla madre. È il servo di Gismondo, Pistoia, aiutato da Messer Fabrizio Raugo, amico di detto Gismondo, che cerca di ricondurre la pace in casa di Simone. Nel prologo della commedia, Varchi afferma la sua opposizione allo «sghignazzare» provocato da «cose sporche e disoneste».

⁹¹ BARTOLOMEI, GIROLAMO, *La pace tra la suocera e la nuora*. «Argomento. Tiberio, figliolo di Cornelio, trasferitosi a Napoli per ritirare un'eredità, si diedero a contendere fra di loro Polinestra, suocera, e Ermellina, nuora; Cornelio, marito di Polinestra, infastidito dalle contese loro, si ritira in villa. Ermellina ritorna a casa di Violante sua madre. Il Trafela, servo di Cornelio, manda con inganno in villa la padrona per ricevere la sera a cena il Briga, servo di Violante, ed il Pancia, parasita. Torna subitaneamente dalla villa in città Cornelio, sdegnato dalla comparsa della moglie, e pervenuto a casa li si presenta con artificio del Trafela. Intanto il Pancia, rivestito da gentiluomo napoletano, gli dà conto del figliolo Tiberio. Polinestra, per commissione di Cornelio, tenta di rimenare a casa la nuora, ma non li riesce, anzi riceve molti rimproveri di Violante. Ella perciò afflitta ritorna alla villa. Fra tanto s'ode tornato da Napoli Tiberio, e lo manda in villa a richiamar la madre che ritorni, mentre egli vada a rimenare in casa Ermellina, dove ritornata, riconcilia la Suocera con la Nuora» (*Didascalia, cit.*, libro III, pp. 140-147).

sicuramente circostanziali come s'è detto, Moniglia erige invece la città come luogo unico della triplice guerra familiare. E con questo, la ritirata del vecchio marito da geografica diventa psicologica, diventa una smania, uno «sghiribizzo da fantoccio rimbambito» secondo la moglie (I.6.8-10) quella di divertirsi con gli amici —una smania che Goldoni fa diventare quella del collezionismo ne *La famiglia dell'antiquario*—. Con questo il personaggio della nuora cambia radicalmente, anche perché è affiancata da una cognata più ingenua. Lei non fugge dalla madre, bensì lotta in campo, e affronta la suocera. Inoltre Moniglia giustifica la rivalità suocera/nuora su un doppio piano: quello stereotipato dell'età e della gelosia della vecchia per la giovane (evocata da Gismondo per placare la moglie e spingerla al rispetto; II.1.10-20), quello più originale, anche se ancora stereotipato, della rivendicazione femminile alla libertà, a nome di una partecipazione economica alla vita della casa del marito. La vendetta di Leonora, che minaccia addirittura di far «cose diaboliche» contro i suoceri (I.15.36-37), ha difatti per chiaro motivo la poca considerazione che le si accorda in casa («ci sono lo strofinaccio del forno»), difficilmente sopportabile perché vi ha «messo anche [lei] la dote» (I.15.38-39), una rivendicazione che ritroveremo largamente sviluppata nella Doralice goldoniana de *La famiglia dell'antiquario*. Drammaturgicamente, questo nuovo elemento fa sì che Leonora indossi il ruolo abitualmente tenuto dal servo astuto (il quale, difatti, manca in questo dramma) presso i giovani innamorati contrastati dal padre.

Proprio questo scivolamento di funzioni conferisce a *Il vecchio balordo* un valore di opposizione a Bartolomei. Nello scenario, il litigio tra suocera e nuora avviene per la subitanea mancanza del figlio/marito, Tiberio, senz'altra motivazione, ed il suo ritorno riporta felicemente la pace tra le due donne, e la stabilità della famiglia. In Moniglia, invece, la pace non torna, lo conferma, come già detto, il dramma successivo. Il lieto fine de *Il vecchio balordo* non è esemplare come avrebbe voluto Bartolomei, per il parto 'quasi in scena' della sposina, per la drammatizzazione comica e musicale della giocosa partita a carte, e per la vittoria di Leonora sulla suocera. Per altro, il testo è fitto di idee poco conformi alla dottrina del collega, a cominciare dal Prologo dove il teatro degli Immobili è vantato da Amore come luogo di piacere, favorevole al corteggiamento e agli amori illeciti (*Prologo*, 93-98), senza parlare delle allusioni più o meno velate a personaggi esistenti e a pratiche festive fiorentine (i Piacevoli e Piatelli, III.14.91-92), che fanno scivolare il dramma nella mordacità vituperata dal collega Bartolomei. Per altro vi si trovano, come in tutti i drammi civili, delle riflessioni sui mali della società del tempo, come la tirannia dei padroni sui servi (qui concretamente denunciata da Betta, la serva maltrattata sia da Petronilla, II.9.11-27, sia da Leonora che la costringe malamente ad assumere la responsabilità degli amori illegittimi e

della maternità di Lucrezia, III.3.9-19), la stupidaggine della giustizia attraverso Odoardo, la servitù femminile e il despotismo del denaro sul sentimento. Queste riflessioni, anche se sono tuttora di convenzione e, dato il destinatario cortigiano delle opere e l'occasione carnevalesca, non approdano alla denuncia vera e propria, conferiscono al dramma un sapore di satira che oltrepassa le raccomandazioni di Bartolomei a restare nei limiti dell'urbanità. In una raccolta dove, nella prefazione, riciclando la consueta metafora del «parto» autoriale, il librettista-accademico cruscante vanta la pudicizia delle sue «figlie», era sicuramente difficile integrare un testo che aveva trasgredito così apertamente l'esemplarità e la moderazione richieste dalla *Didascalìa* per la trattazione degli intrecci amorosi e dei matrimoni scenici.

Poco ci resta che c'informi della ricezione del dramma, senon gli accenni archivistici alla meraviglia degli ambasciatori moscoviti davanti alle macchine sceniche e la furia dell'abbattimento. C'è anche la notazione di un altro parto (in quanto a lui ben reale), quello di certa signora Anna Maria Minerbetti, sposa di uno degli accademici Immobili, che «due hore dopo che elle fu tornata a casa partorì una bambina nome Contessa»,⁹² di cui sarebbe bello sapere se fu causato dalla visione «scandalosa» degli amori segreti e del parto scenico di una giovane, o dal troppo ridere che esso — e gli altri episodi buffi portati dal servo balbettante e dal morino Carali — suscitò negli spettatori. I tempi non erano certo propizi a leggere il parto di Lucrezia come quello che è in realtà, un parto di tipo carnevalesco, integrato nella costruzione dell'intreccio, come in altre commedie cinquecentesche, in quanto metafora dell'occasione che suscita lo spettacolo. Oggi invece ci sembra chiaro che tutto il dramma possa essere letto come una inventiva *mise en abyme* non solo della situazione personale e conflittuale del Moniglia nei suoi rapporti con la commitenza, ma anche del carnevale e dei suoi divertimenti — il giuoco sotto tutti i suoi aspetti — che i moralisti volevano regolare: a questa piacevole *mise en abyme* appartengono prima la commediola segreta che dà occasione ai due giovani innamorati di incontrarsi in casa con la benedizione del troppo balordo padre, poi la trepidante partita a carte, il cui ritmo si accelera a misura che i dolori del parto si rinforzano, nonchè il ballo finale di cuochi e cuoche che celebrano una triplice vittoria, quella dell'amore, del teatro, e del diletto.

⁹² *Diari di etichetta*, cit., A di 3 di febbraio (c. 8v).

Nota al testo

Per la trascrizione de *Il vecchio balordo*, mi sono servita del manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabecchi VII, 252 (provenienza Marmi) (MAGL. VII): *Il vecchio balordo del Moniglia*, 45 cc. numerate da 1 a 45 sul recto in alto a destra, e 5 carte non numerate, n° 2 bianche all'inizio, e n° 3 alla fine, con due fogli bianchi e un ultimo foglio con l'iscrizione: «Cc. 45 con antica numerazione esatta, più tre bianchi e non numerate in fine; due guardie bianche in principio e una in fine», colla data «Aprile 1915», firma illeggibile

Nel MAGL. VII, alla fine di certi versi sono cancellate parole o parti di parola riportate al verso seguente (III.2.42, dopo «infelice»; III.2.46, dopo «per un cor»; III.6.9, dopo «io ti voglia»). Qualche parola è del tutto illeggibile (III.16.18, dopo «fai il cartoccio»), <Sandra metti>. restituita a partire dal manoscritto della Biblioteca Laurenziana (ANT. 244, cfr. infra). Sono inserite in interlinea la battuta di Petronilla <[io mi spedisco or ora]> (I.14.46); l'indicazione <[LEONORA]> tra «bisogno» e «troppo» (II.1.2). Confrontando con le lettere autografe del Moniglia conservate alla Biblioteca Nazionale di Firenze, ora in gran parte digitalizzate, non risulta chiaro se la grafia è quella di Moniglia, ma è sicuramente una grafia secentesca. C'è da rilevare che alla fine dell'atto secondo, la stessa penna ha tracciato un profilo umano, con nasone e occhio, che potrebbe caricaturare lo stesso Moniglia, conosciuto come buon e grasso mangiatore. Tutto quanto ci porta a considerare che quel manoscritto corrisponde alla versione originale dell'opera.

Nel MAGL. VII, l'elenco dei personaggi appare a carta 45r con in alto la menzione «Personaggi», e in fine «Il vecchio balordo». Nella trascrizione è stato ricollocato prima del Prologo seguendo l'uso delle prime edizioni dei libretti di Moniglia (cfr. *Il pazzo per forza*, 1658), togliendo la notazione finale, ripetitiva, del titolo.

Abbiamo confrontato questo manoscritto con quello conservato alla Biblioteca Laurenziana, sotto la segnatura Antinori 244 (ANT. 244), che conta 44 cc., con numerazione continua recto e verso, da 1 a 86.

In detta copia, la prima carta, non numerata, porta le seguenti menzioni:

Del Mar[che]se Scipione Capponi in S. Frediano.
Il Vecchio Balordo / dramma civile / del Sig[no]r Dottore / Gio. Andrea Moniglia.

A carta 2, numerata 1, in alto, sopra l'inizio del Prologo, è scritto:

Il Vecchio Balordo / del Signor / Dottor Gio. Andrea Moniglia / che non fu stampata con le altre.

In questa copia, la lista dei personaggi (Personaggi del dramma) viene inserita dopo il prologo, a p. 6. L'atto primo, prima scena inizia a p. 7. Manca nella lista Clarice, che nondimeno appare all'atto terzo, alle scene tredicesima e quattordicesima, come nel MAGL. VII.

La menzione esplicita del marchese Scipione Capponi consente di ipotizzare una datazione di questo manoscritto della prima metà del XVIII secolo. Scipione era uno dei figli di Alessandro Capponi, del quale ereditò nel 1740, con i fratelli, il palazzo Capponi dell'Annunziata, oggi palazzo Gino Capponi. Tra i manoscritti Capponi della Biblioteca Nazionale esiste per altro un'altra copia di una commedia di Moniglia, *Amare e Tacere*, ridotta in prosa, del XVIII, serie Capponi, 22. L'aggiunta di un personaggio di bambina, inesistente nel MAGL. VII, può venire anche a conferma di questa datazione (cfr. Apparato, pp. 128-129).

L'ANT. 244 differisce in vari punti dal MAGL. VII, con interventi a livello microscopico e macroscopico. Per i primi, si rilevano interventi sulla grafia come l'aggiunta di una *i* dopo il nesso *gn* —*cogniata, signiore*—; correzioni morfologiche, cambiamenti di parole (I.7.25 *chiudeteli*>*serrategli*; II.1.5 *per appormi, ed a torto ed a ragione*> *perch'io v'inciampi, e a torto, o ragione*); scansione diversa nell'indicazione dei personaggi all'inizio delle scene, con parecchie inversioni e l'uso sistematico di «*x, x, x, e detti*», quando un nuovo personaggio si aggiunge agli altri già presenti in scena. L'ANT 244 introduce un [*ecc.*] alla fine dell'ultimo verso ripetuto nell'aria di Lucrezia, I.2.11, e una battuta di Betta [*BETTA: In camera*], all'inizio di I.12, in risposta alla domanda di Anselmo che chiude la scena precedente. Appaiono inoltre modificate certe didascalie —*entrano in camera* invece di *partono* (III.5.22), *entrano dentro* invece di *partono* (III.8.35)—. Manca del tutto la didascalia (*Qui si levano da sedere, e entrano in camera con Lucrezia*), a III.14.106. Sono invece aggiunte varie didascalie: in I.2, è inserita l'indicazione «*sola*» dopo *Lucrezia*. In I.4.2, appare una didascalia che esplicita le parole di Leonora: (*Lo rassetta*), e in III.2.27, è integrata la didascalia: (*da sè*). Per gli interventi macroscopici, cfr. apparato, pp. 127-130.

Diverse è anche la disposizione grafica delle arie e duetti. La numerazione delle scene usa i numeri romani mentre il MAGL. VII usa la numerazione ordinale, prima in lettere fino alla scena decima, poi i numeri romani (XI^a-XVI^a). Da notare che le edizioni Vangelisti usano *in extenso* la numerazione ordinale, in lettere (prima, seconda, decima, sedicesima, trigesima prima ecc.), il che, oltre a quello già detto sopra, ci ha confortato a scegliere per la trascrizione il MAGL. VII, certamente più antico.

Non abbiamo potuto consultare la copia conservata nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze, che è invece l'unica segnalata da SARTORI, CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1992, vol. R-Z, n° 24360, p. 437.

Criteri di trascrizione

Conservazione

Per ragioni di metrica e di rima, si sono conservate le vocali aggiunte, prostetiche o paragogiche (*Iscusato, fue, die, dico di noe*, ecc.). Per la stessa ragione si sono conservate le elisioni e apocopi (*I t'bo inteso, ch'il buon vecchio, s'a bene io n'esco, c'attaccherò l'insegna da osteria, n'aviam, gl'aveo promesso, sapev'egli far altro, pel mio*, ecc.)

Sono state conservate le legature finali dei pronomi personali (*tengasela per se*) e le postposizioni di pronomi (*conducete ancole, emvi*).

Data la funzione di conservatorio del lessico toscano, campagnolo e popolare, e delle espressioni idiomatiche, che Moniglia assegna ai suoi libretti comici, si sono ovviamente conservate le forme toscane, dotte e dialettali, dei possessivi (*to madre, me madre*), dei pronomi personali (*eglino per loro, gli per li, gl' per egli*), dei verbi (*voi sete; vadia; ire; avea*), degli avverbi (*anco, manco, dianzi*), come pure le metatesi consonantiche (*drento*).

Si è conservata l'alternanza di forme non dittongate (*gioco, figliola, oriolo*) e dittongate (*discuopra*).

Si è mantenuta la forma avverbiale composta *e pure*.

Si sono mantenute le oscillazioni della grafia delle scempie e doppie (*obligare; giaché; vosignoria; oppinione*), tranne per *cammino* > *cam<m>ino* (III.15.35), perché si riferisce chiaramente al fuoco in cucina.

Nell'interpunzione si sono conservate le virgole prima delle congiunzioni 'e' (e/et/ed) e 'o' (od).

Interventi e modernizzazioni

Si è intervenuto, modernizzando secondo le *Norme filologiche generali* previste dall'*Edizione Nazionale di Carlo Gozzzi*, seguite dalla Biblioteca Pregoldoniana, nei casi seguenti:

- la disposizione grafica delle arie, dei duetti e altri pezzi d'insieme, conservando però le notazioni di strofe quando segnate sul manoscritto (I.8.66-79 e III.14.137-151), e la notazione dei vari da capo con ecc.;
- la normalizzazione della grafia, in particolare coll'abbandono della h iniziale ancora presente nel manoscritto (*huomo* > *uomo*, *honore* > *onore*, *hor hora* > *or ora*, *haviamo* > *aviamo*, ecc.);
- lo scioglimento delle abbreviazioni manoscritte: in particolare, l'abbreviazione consueta, di chiaro significato, usata spesse volte, ma non sempre, al posto di 'per'; *V^S* > *Vostra Signoria*, *Sign.* > *signore* / *signora*, *V^{ro}* > *vostro*, *qste* > *queste*, *qlla* > *quella*; *quto* > *quanto*; *frello* > *fratello*; *lett.a* > *lettera*);
- si sono tolti gli accenti grafici presenti in maniera spesso anarchica sul manoscritto su certe vocali, e al contrario si è restituito l'accento grafico assente su vari monosillabi tronchi (*piè*, *più*, *fè*, *affé*, *sì* ecc.);
- si sono tolti gli apostrofi segnati nel manoscritto dopo l'articolo indefinito 'un' maschile.
- le maiuscole sono state ridotte secondo l'uso moderno;
- l'interpunzione del manoscritto essendo imprecisa e spesso mancante, si è deciso di introdurla per agevolare la lettura, e di modernizzarla quando fuorviante. In particolare, si sono aggiunti i punti finali e i segni d'interrogazione e/o di esclamazione quando mancavano (in particolare dopo onomatopee esclamative come *Oh Dio! Uh che verguenza!*). Si sono aggiunte anche delle virgole necessarie alla comprensione dei versi. Si sono cambiati in '?' tutti i '?' ricorrenti nel manoscritto, quando corrispondono, a livello semantico, a un'esclamazione e non a un'interrogazione. Si sono ricondotti i frequenti ';' sia a punto fermo, se seguiti nel manoscritto da una maiuscola, sia a virgola, se seguiti da una minuscola. Si sono tolte le virgole presenti davanti a 'che' in funzione di proposizione relativa (*farai / il meglio che potrai*);
- si sono sciolti i nessi grafici esistenti nel manoscritto (*un altr'Anno* > *un altr'anno*; *né ipianti* > *né i pianti*; *ech'è* > *e ch'è*; *tà* > *t'ha*), specie su pronomi personali (*chi vel insegna* > *chi ve l'insegna*; *mel'abbia* > *me l'abbia*; *segl'ha* > *se gl'ha*; *tegl'bo dato* > *te gl'bo dato*; *cel'ha* > *ce l'ha detto*);
- si sono sciolti anche i nessi di pronomi personali come: *mene* > *me ne*, *vene* > *ve ne*, *men'arciconto* > *me n'arciconto*, ma si è conservato *gnene* per *gliene*;
- si è restituita la *i* nel nesso *glelo* > *glielo*;
- si è ridotto il nesso -chi- in -sci- o -ci- nei seguenti casi: *conosciamo* > *conosciamo*; *vi dichiiate* > *vi diciate*), e inversamente si è restituito il nesso -ch- davanti a vocale (*che vi casci la lingua* > *che vi caschi la lingua*);

- si è restituito l'accento su *ché* causale;
- si è sciolta la 'j' presente a volte in fin di vocabolo (*io vi trovaij > vi trovai*);
- per la forma contratta *vo* del verbo volere, si è usato *vo'*, per distinguerla dal *vo* derivante dal verbo andare;
- si è sciolta l'alternanza alleatoria tra e/i alla fine di certe forme verbali, secondo la morfologia moderna (*io avesse creduto > avessi creduto ; chi la sapessi > sapesse; diresti > direste; ch'io sposasse > ch'io sposassi*), tranne per *voi sapessi* (II.7.4 e III.1.13) e *voi dovessi* (III.13.9), che è forma dialettale toscana antica;
- le sottolineature presenti nell'originale (motto dell'Accademia nel Prologo; lettera di Ascanio, II.6 e 7) sono state trascritte in corsivo;
- le didascalie e le indicazioni di canto a due, a tre ecc., sono state riportate in corsivo e tra parentesi, come nell'uso moderno;
- si sono aggiunte delle didascalie inesistenti nell'originale, come *a parte*, *a voce alta*, secondo l'uso adottato nella Biblioteca pregoldoniana, per rendere più chiari certi versi segnati nel manoscritto tra /... /, quando corrispondono a degli *a parte*. Le didascalie aggiunte sono segnalate da [] (cfr. I.4.18; I.12.4, 6 e 22; I.12.29 e 36; I.15.39 e 40; II.5.25 e 26; III.3.11-12; III.4.31).

IL VECCHIO BALORDO

Dramma civile musicale

PERSONAGGI

Nel prologo:
La commedia.
Amore.

Anselmo.
Lucrezia, *figlia d'Anselmo, fanciulla.*
Gismondo, *figliolo d'Anselmo.*
Leonora, *moglie di Gismondo.*
Petronilla, *moglie d'Anselmo.*
Ascanio, *giovane innamorato di Lucrezia.*
Frasia, *sorella d'Ascanio.*
Fernando.
Lisaura, *sorella di Fernando.*
Odoardo, *fratello di Petronilla.*
Clarice, *sorella d'Anselmo.*
Piero, *tartaglia, servitore d'Anselmo.*
Betta, *serva d'Anselmo.*
Carali, *moro, schiavetto di Clarice.*

PROLOGO

Commedia, Amore.

COMMEDIA Così dunque degg'io
dalle fiorite sponde
partir dall'Arno! Oh Dio,
come non sospireranno aure gioconde
5 da fortunati umori
su questo crine a fecondar gl'allori,
se dal tuo grembo
di grazie un nembo
non piove a me
10 dove rivolgo il piè?
Orrido scoglio et ermo,
esule cerco in solitario lido
se ricetta negommi un tempo fido
spirto gentil ch'*in sua movenza è fermo.*
15 Infelice commedia, e fu pur quello
l'albergo fortunato
ove in giorno si grato
fermando il passo incatenasti il core,
mentre al vivo splendore
20 della quercie reale
di Vittoria adornasti il gran natale,
e nelle greche imprese
ad onta dell'oblio
quindi più chiaro il lume mio si rese
25 al gemino fulgor d'aure facelle
del sole ispano, e di medicee stelle.
Partirmi eppur conviene
dall'immobili scene.

30 Addio, mie pompe, addio.
Amari fiumi
dai mesti lumi
fin ch'a voi torno sgorgheranno sì,
onde placata un dì
l'ingiusta crudeltà
35 ritrovi in voi pietà dolor si rio.

 Addio, ecc.

Ma sovra questo sasso
il sonno affrena il passo.

AMORE Più non posso
40 mover passo,
duolmi ogn'osso.

- Vo' dir come coloro
ai quali do martire, ah! lasso, ah! lasso.
Costei forse sarà
45 nascosta in qualche speco,
e in van mie voci spargo
or che bisogno avrei d'esser un Argo,
conosco d'esser cieco.
Mi sembra di vedere
50 un no so che a diacere,
e per quanto trasparente
mi pare, e non mi pare.
Oh, che bel abitino !
È certo la commedia, ch'in se stessa
55 dev'oggi recitar da pellegrino.
Svegliati mia diletta,
su, su, su, t'affretta,
a me t'accosta
che per la posta fui spedito a te.
- 60 COMMEDIA Tu scherzi, et io dolente
l'anima verso in doloroso pianto.
- AMORE Manda i pensier da canto.
Gli Zerbin fiorentini
65 mi mandorno l'altro dì
un memoriale che dicea così.
Or che l'ozio ci tedia
vorremmo la commedia.
Ella qui venne al solito, ma poi
partissi, mentre noi
70 (il popolo dicea) stanchi di spendere
ci volevam difendere con questo
che fusse ritornata troppo presto.
Ma giunto il carnevale
più cocendo il tuo strale
75 per dar gusto alle dame, e far bugiarda
la voce ch'era corsa,
mostrar vorremmo d'aver buona borsa.
Quindi supplici a te,
potentissimo re
80 ricorriam che la cerchi in ogni loco
con parlarle così:
Costoro in quattro dì
vorrebbero far bene, e spender poco.
- COMMEDIA Cupido, in su le scene
85 non monta il presto, e bene.
Il mondo mal avvezzo
di maraviglia invece, usa il disprezzo.
Verrò un altr'anno.

- AMORE Ingrata!
 90 Né i sospir, né i pianti
 ti muovon degl'amanti?
- COMMEDIA Ma dimmi, ai tuoi seguaci, o cieco Dio,
 in che giovar poss'io?
- AMORE
 95 Allor che nella stanza
 con bizzarro pretesto
 di porger bere o d'altro,
 mentre l'amante scaltro
 tra le dame s'inscrusca
 un riso, un guardo, una parola busca.
- COMMEDIA
 100 Quando vuoi far godere
 non ti mancon maniere
 oltr'a quest'occasione.
 Lasciami.
- AMORE E tant'ingiuria
 mi fai?
- COMMEDIA Nel recitar con tanta furia
 sempre mi metto di reputazione.
- 105 AMORE Vieni, et ivi farai
 il meglio che potrai.
 Deh vieni, io te ne prego.
- COMMEDIA Perdonami se nego.
- 110 AMORE Per la memoria almeno
 di quel beato giorno
 in cui ponesti il piede
 in si nobile teatro,
 deh, meco vieni.
- COMMEDIA Il tuo parlar mi lega.
 115 In queste guise amore
 si soggetta il mio core, e non si prega.
- COMMEDIA
 e AMORE
a due
 120 Se di Vittoria il volto
 ove accolto
 ogni mio/tuo pregio sta,
 per/in cui si mira/s'aggira l'idea della beltà,
 gradir gli scherzi miei/tuoi lieta/lieto vedrà.
 Voglio per mio/tuo tesoro
 cingermi/cingerti il crin di quercie e non d'alloro.

ATTO PRIMO

Sala.

SCENA PRIMA

Lucrezia, Leonora.

- LUCREZIA Cognata, io ve ne prego,
di quanto m'imponete
io pur nulla vi nego.
- 5 LEONORA A prova omai sapete
se questo vostro amore
m'è stato sempre a cuore.
Certo, che questa sera
avrem festino in casa.
- 10 LUCREZIA Di mio padre
non temo, ch'il buon vecchio
non torce mai l'orecchio
da chi parla di spassi, ma mia madre
è tanto schizzinosa,
e in modo scrupolosa, che sicuro
il disegno ci guasta.
- 15 LEONORA O cognatina, basta
che le giovani vogliano, le vecchie
s'aggirano o s'accordano, in tal caso,
e noi fatte n'aviam prove non poche.
I paperi conducono a ber l'ocche.
- 20 LUCREZIA Pur ch'io parli al mio Ascanio,
seguane ciò che vuole.
- LEONORA Un grand'aggravio
sentomi alla coscienza
a cagion vostra e sua.
- 25 LUCREZIA Oh quest'è buona!
Statemi adesso a far la bacchettona
che non ci conosciamo.
- LEONORA Mentre nel vostro error resa prudente
prima ch'ei con voi fusse, ben voleste
delle nozze d'Ascanio esser sicura,
e con salda scrittura
30 obligare il faceste,

e più d'un testimonio v'intervenne.
Matrimonio solenne
fu tra voi stabilito,
a i vostri genitori
35 per le giuste cagioni ancor celato.
Insieme (è quasi un anno), io vi trovai,
sdegnata vi sgridai, ma poi veduto
ch'egli v'era consorte infino adesso
40 v'ho tenuto di mano; ma cognata,
egli è pure scortese
a non chiedervi in moglie; è il nono mese
che già gravida siete,
e né voi né lui, non ci pensate.
Ne vo scandolezzata.

45 LUCREZIA Come? Quando?
Ascanio mi dicea
che le baie faceva,
dunque così s'ingravidava scherzando?
Dite chi ve l'insegna?

50 LEONORA Lucrezia siete pregna,
intendete il linguaggio?
Farvi purgare a maggio
nostro padre voleva
ch'infesta vi credeva, ma in verità
prima d'aprile la rosa fiorirà.

55 LUCREZIA Uh, mi casca le braccia
in dieci mesi soli, e sette di
acconciarmi così,
bella discrizzionaccia!
Sapev'egli far altro?

60 LEONORA In questa sera
ditegli quant'occorre.

LUCREZIA In quant'io sento
il corpo grosso, ma se fusse vento
gli ho a dir la bugia?

LEONORA Sì, vento, a punto,
ci giocherei a maschio.

65 LUCREZIA Ohimè, in malora,
caso che questo fusse
mia madre sol m'ammazzaria di busse.

LEONORA Per questo abbiate ingegno, e presto fate
ciò che vi dissi; non piangete.

LUCREZIA Oh Dio!

LEONORA Ci son per l'ossa, e per la pelle anch'io.

SCENA SECONDA

Lucrezia.

Amor non più alla fè,
s'a bene io n'esco
m'intresco con te.
Amor non più alla fè.

5 Ma se stai nel mezzo al seno
dimmi dunque traditore
in che modo il tuo veleno
gonfia il corpo, e non il core.
Per questa volta
10 tu m'hai colta, rimedio non c'è.

Amor non più alla fè. [*ecc.*]

SCENA TERZA

Anselmo, Piero.

ANSELMO Una fanciulla in casa è un gran pensiero,
ma faccia Dio un giorno
si smaltirà anche questa; Piero, Piero.

PIERO Signore? (*Piero starnuta*)

ANSELMO Il ciel ti salvi.

5 PIERO È ta , ta, ta, ta,

ANSELMO Ma sono stracco.

PIERO ta, ta, egli è tabacco.

ANSELMO Ti salvi ad ogni modo

PIERO E anco, co, co,

ANSELMO e digli che Mengaccio...

PIERO co...

ANSELMO m'ha scritto...

PIERO co...

10 ANSELMO che la fattoressa
si morirà tra manco d'un' ora.

PIERO co, co, e voi ancora.

ANSELMO Maladetto linguaggio.

PIERO Corro, e torno
in un mo, mo, momento
più furioso del vento.

SCENA QUARTA

Anselmo, Leonora.

LEONORA Signor suocero. Appunto,
l'è polveroso: mostri,
ho caro di vedervi

5 ANSELMO Fate i comodi vostri,
guardatemi pur tutto.

LEONORA Si racconci il cappello.
Chi fu una volta bello
non può mai essere brutto.

ANSELMO Che nuora benedetta!

10 LEONORA Adesso giusto
il mio signor consorte
m'ha imposto ch'io gli dica
ch'ha impromesso un festino come s'usa
tra parenti e amici a porta chiusa.

15 ANSELMO Se bene è mio figliolo,
questo vostro marito è un gran fagiolo.
Un festino a ogni poco !

LEONORA E quel ch'importa più, tutti di gioco.
[(a parte)] Voglio finger anch'io.

20 ANSELMO Vedo che gli altri
con un bel complimento
fan conto, che chi prega cianci al vento.
Alcuni poi più scaltri

LEONORA Il tempo
5 è approposito giusto.
 Addio.

BETTA Che bel trambusto
 vuol essere una volta !
 Se bene io fo la stolta
10 so quasi quasi dove il merlo cova,
 le si fanno l'un l'altra a giova giova.

 D'amor nell'impresa
 chi adopera parenti
 fuggendo cimenti
 risparmia la spesa.

15 A chi può,
 e che lo fa,
 buon pro, buon pro.
 La birba che sa
20 all'altre
 men scaltre
 l'insegni in carità, che presto è intesa.

 D'amor nell'impresa, ecc.

SCENA SESTA

Petronilla, Lucrezia.

PETRONILLA Festino? E chi comanda?

LUCREZIA Il signor padre.

PETRONILLA E poi
 vuol pretendere il luco
5 questo vecchio barboglio. Il badalucco
 mi piace a casa d'altri.

LUCREZIA Siam pur di Carnovale?

PETRONILLA Carnovale o Quaresima
 ell'è quella medesima; padrona
 sono io.

LUCREZIA Se gl'ha promesso
10 vorrà osservar ancora;
 e ch'è un bambino il vecchio?

PETRONILLA Ti sbarberò un orecchio.

- LUCREZIA Adagio.
- PETRONILLA Ti darò.
- LUCREZIA Se tanto il caso
voi sete a dare; datemi un pò marito.
- 15 PETRONILLA Tu sei pure sfacciata!
Non eri già, ma questa tua cognata
finalmente t'ha guasta.
- LUCREZIA La vostra nuora è una giovane di pasta,
in bontà non ha eguale,
20 ma voi apporreste al sale.
Vo a rassettarmi i ricci.
- PETRONILLA Et a che fine?
- LUCREZIA Per questa sera.
- PETRONILLA Se il cervello mi dura
perdi la lisciatura.
- LUCREZIA S'ha da fare il festino,
25 sì, sì che il signor padre ce l'ha detto.
- PETRONILLA Non la sgarerà certo.
- LUCREZIA Anco a dispetto
di chi non vuole.
- PETRONILLA Oh, frasca. (*Le dà un ceffone*)
- LUCREZIA Ohi, ohi, ohi, ohi.
- ANSELMO Ch'è stato?

SCENA SETTIMA

Anselmo, Petronilla, Lucrezia.

- LUCREZIA Ohi, ohi, ella m'ha dato.
- ANSELMO Perché?
- PETRONILLA Perché m'è parso.
- ANSELMO Sentite che risposta.
Chi son io, Pippo, o Brogio?

- 5 LUCREZIA La vi ha detto barboglio. (*parte*)
- PETRONILLA L'ho detto e di bel nuovo lo riconfermo.
- ANSELMO A me?
- PETRONILLA A voi sì, sì, fantoccio rimbambito.
- ANSELMO Oh che bordello, crescono gli anni e vi scema il cervello. Che sghiribizzo è questo?
- 10 PETRONILLA Aver in casa nuora giovane...
- ANSELMO Intendo.
- PETRONILLA La figliola fanciulla...
- ANSELMO Non accade cinquantar più.
- PETRONILLA Uh, capaccio? E pure ci volete star sodo? Conoscete l'error?
- 15 ANSELMO Fatevi conto Che io l'arciconosca. Ma vo' fare il festino ad ogni modo in quanto a casa mia s'ha far veglia, giocare, discorrere, e se state a borbottare
- 20 c'attacherò l'insegna da osteria.
- PETRONILLA Sentite che parole? Ma fino a che terrò questi occhi aperti le nuore e le figliole di viver più ch'oneste sian sicure.
- 25 ANSELMO No, chiudeteli pure per la prima occasione, che senza pregiudizio della reputazione io saprò custodirla accorto, e lesto,
- 30 e mi fate del resto un gran servizio.
- PETRONILLA Che discorsi di pazzo? L'ho intesa, mando or ora

- 35 pel mio fratel dottore,
e intender li farò che s'apparecchi
a sturarvi gli orecchi.
- ANSELMO Ch'è il signor Odoardo?
- PETRONILLA Quello appunto.
- ANSELMO Venga pur sua eccellenza.
Quando fu meco in Colognole giudice
ne fece delle sudice
40 in ogni sua senza:
si leggeva citato in qua, e in là
il cornucopia dell'asinità.
- PETRONILLA Che vi caschi la lingua!
Tacciar un uom sì dotto!
45 S'io mi vi caccio sotto, giuro al cielo
di strapparvi la barba a pelo, a pelo.
Un uom sì da bene, e sì sincero?
- ANSELMO Petronilla, gl'è vero
più onorato di lui certo non fue,
50 ma in dottrina gl'è bue: sentite questa
se la fu sterminata.
Non seppe chi faceva la serenata,
m'ebbe a far impazzar quell'anno.
- PETRONILLA Voi
55 sete un merlotto, e con una parola
a creder vi si dà l'asino vola.
Ma questo poco importa:
non vo' festino.
- ANSELMO Adagio
col non voglio, madonna.
60 Io comando le feste, et a voi tocca
il fuso maneggiar, l'aspo e la rocca.
- PETRONILLA E siete risoluto?
- ANSELMO Oh, bene.
- PETRONILLA Et io
strapazzata rimango.
- ANSELMO Drento al cervello i miei pensier stan fissi,
65 Filandro m'insegnò, *quod* dissi, scrissi,
e *malus est* far le parole fango.

PETRONILLA Un consorte d'età
alla disperazione
conduce, e venir fa
la tentazione.
70 Se si resista
quanto s'acquista?
Di far manco peccar il mondo trovane
d'un marito ch'è vecchio, un diavol giovane.

SCENA OTTAVA

Petronilla, Betta, Fernando.

BETTA Padrona, gl'è arrivato
quello di che vi scrisse
vostra sorella appunto l'altra sera.
Gentiluomo cred'io, ma non ha cera.

5 PETRONILLA Presto corregli incontro,
servilo, e con creanza
digli che qui l'aspetto.
Tengo ferma speranza
col maritar Lucrezia a quel ch'ho inteso
10 di scaricarmi alfin da tanto peso.

BETTA Passi a comodo suo.

PETRONILLA Venga.

FERNANDO Mi scusi
della mala creanza.

PETRONILLA Come, lei m'ha onorato.

FERNANDO Mi coprirò perché sono infreddato.

15 BETTA Vo' sentir quanto dice.

PETRONILLA Che m'impone?

FERNANDO Sappia vosignoria
ch'ho mezza fantasia in questo verno
di pigliar donna per aver governo.
Che me ne dice lei?

BETTA Uh, barbagianni!
20 Tu non intendi il giuoco:
per farti governar sui sessant'anni,
in cambio della moglie piglia un cuoco.

- 25 PETRONILLA Se meco si consiglia
per esser ella sol della famiglia,
e facultoso assai, a mio parere
dico che non indugi.
Così vuol il dovere,
Et umano, e divino.
- BETTA Fra tanto tira l'acqua al suo mulino.
- 30 FERNANDO Senta un pò il mio pensiero.
Ho geneologia drento alla testa
di conoscer ben ben dal bianco il nero.
Per la vostra figliola
un partito suppongo.
- 35 PETRONILLA Ella vuol dir propongo?
- FERNANDO Come gli piace, non intendo certo
disputar seco.
- PETRONILLA In oggi per non dare
in rompicolli, signor mio, si suda.
- 40 FERNANDO Se la vostra fanciulla nuda e cruda
voi mi volete dare, io ve la doto
di tre mila ducati.
- PETRONILLA E tal capriccio
anche a vostra sorella
avete palesato?
- 45 FERNANDO Sicuramente, et ella
ha molto giulebbato.
- PETRONILLA Giulebbato?
Che cos'è giulebbato?
- FERNANDO Vo' dir io
che n'ha fatto allegrezza.
- PETRONILLA Ah, giubilato,
voleva dire.
- 50 FERNANDO Signora sì, non bado,
pur ch'il senso non guasti,
a due o tre parole.
- PETRONILLA Si compiaccia
di tornar tra due ore.

Parlerò a mio marito,
e la ringrazio intanto del favore.

FERNANDO Verrò del certo, la mi tenga a mente.

55 PETRONILLA La spero consolata.

FERNANDO Per aver la Lucrezia
tre mila scudi son buona derrata.

BETTA La s'avvia pur male.
60 S'Anselmo sente il suono
delle monete, affé di quel che sono
e non ci mette su olio, né sale
conclude il matrimonio,
e di mie furfantate
65 il nodo viene al pettine,
e tocco più mazzate
che numeri non sono nelle librettine.

1

Padroncine benedette
delle vostre furberie
scoprirassi in questo die
70 com'andò e come stette.
Ora si che siamo acconcie.
Misericordia, oh ciel, con le bigoncie.

2

S'io l'ho dire in confidenza
75 ho nel capo un'opinione
ch'abbia a darci fra bastone
del peccar la penitenza.
E già sento
dover l'unguento consumar ad oncie.
Misericordia, oh ciel, con le bigoncie.

SCENA NONA

Piero.

Son le serve in conclusione
una man di bu, bugiarde,
su, su, sudice, infingarde,
assassine del padrone.
5 Ma questa Betta diavola
di farmi burle è in fregola,
che in casa son la favola
d'ogni pe, pe, pettegola.

10 Se me ne fa, fai più
non solamente tu
ma anco, co, ancor la Pippa,
che la terra m'inghiotti,
se io non vi do qua qua
15 qua, quattro calci sodi nella trippa.
Ha mescolato insieme
il liquor del boccale
con quello dell'orinale, io l'ho beuto,
razzaccie sporche di be, be, be, be, be,

SCENA DECIMA

Anselmo, Piero.

ANSELMO Piero? Piero?

PIERO be, be,

ANSELMO Che risposta mi dai?

PIERO be, be, be, be,

ANSELMO Egl'è tanto in valigia

PIERO be, be be, be,

ANSELMO che non m'ha conosciuto.

5 PIERO be, be,

ANSELMO E chi son'io, di che t'ho cera?

PIERO di be, becco cornuto.

ANSELMO Che leggiadro saluto!

PIERO Signor esser non voglio
delle serve strapazzo,
10 o ch'io men anderò.

ANSELMO Pierino mio, no, no,
gl'è di casa il sollazzo.
Che disse mia sorella?

PIERO Che, per la fattoressa si dispera,
15 e che verrà a vedervi in na, na, na, na,

ANSELMO Ecco l'intoppo.

SCENA DODICESIMA

Anselmo, Ascanio, Betta, Leonora.

LEONORA Fortuna ladra.

BETTA Adesso
sbrigatela da voi.

ANSELMO Nuora, ch'intrigo è questo?

LEONORA Appunto ieri

BETTA [(a parte)] Trovate bosco.

LEONORA la nostra vicina
5 qui, la signora Frasia,

ANSELMO La conosco.

ASCANIO [(a parte)] Or si scuopre l'inganno.

LEONORA m'ha pregato
che accomodi da donna
il signore suo fratello,
dovendo questa sera
10 recitare in commedia. Io le promessi
mentre però che sia
con la licenza di vosignoria.

ANSELMO Il far servizio,
15 ma senza pregiudizio,
a tutti mette conto,
ma noi ch'abbiamo in casa
la Lucrezia, bisogna
che stiamo a tanti d'occhi: a più non posso
20 uso 'l tagliare altrui la legna addosso,
però se voi potete con bel modo
sbrigarvi dall'impaccio, io ve ne lodo.

ASCANIO [(a parte)] Fin qui non c'è ruine.

LEONORA Devo dirvi
signore adesso

ANSELMO Faccia.

LEONORA che questo giovanotto
25 della Lucrezia è cotto.

- ANSELMO Del sicuro
che m'avete per semplice? Del certo
vo' ricever l'onore ch'ella si vesta
in casa mia.
- ASCANIO No, no.
- 55 ANSELMO In quella stanza
entri. Nuora, acconciatelo all'usanza.
Com'è bello il soggetto?
Ci ha gran parte?
- ASCANIO A bel modo.
- ANSELMO È ridicola?
- ASCANIO Poco.
- 60 ANSELMO Non darà gusto, e questo è quel ch'io predico.
Vuol esser allegria.
Giuro a vosignoria
ch'io gnene vo' far fare una al mio medico.
Entri in camera.
- ASCANIO Accetto
l'offerta.
- 65 ANSELMO Passi, e voi
aggiustatelo bene.
- LEONORA Sola non posso.
- ANSELMO Manderò la Lucrezia. Senza dote?
- LEONORA Non abbia dubbio.
- 70 ANSELMO Queste
son le nuore d'assai.
Marito la fanciulla,
o, che fortuna è questa,
et in baggiana, la pecunia resta.
- SCENA TREDICESIMA
- Anselmo, Lucrezia.*
- ANSELMO Lucrezia, olà, Lucrezia.

LUCREZIA Il tutto intesi
di sotto la portiera.

ANSELMO Olà.

LUCREZIA Signore.

ANSELMO Come stai?

LUCREZIA Gran dolore
che sento in questa gota.

5 ANSELMO L'è poi to madre, abbi pazienza. Passa
là in camera.

LUCREZIA Chi v'è?

ANSELMO La tua cognata.

LUCREZIA Vo' far la simpliciuccia.
Chi altri?

ANSELMO Un che si veste
da donna.

10 LUCREZIA La mi garba,
sarà donna da vero.

ANSELMO No.

LUCREZIA Sicuro
che deve aver la barba.

ANSELMO E non ha barba.

LUCREZIA Oh, questa si ch'è bella!
Se non ha barba, e porta la gonnella
certo che sarà donna.
15 Io ho inteso dir sempre alla gente
che tra l'uomo, e la donna in coscienza
evvi di differenza
la barba, e la gonnella solamente.
Che vi è qualch'altra cosa?

ANSELMO Doman l'altro
20 riparlerem a lungo. Entra et assetta
quel giovane.

LUCREZIA Ohibò,
e' v'è un uomo, no, no.

ANSELMO Che purità
che solenne onestà, via muovi il passo.

LUCREZIA Povera me.

ANSELMO Va drento.

LUCREZIA Io no.

25 ANSELMO I' t'ho inteso
ti porterò di peso.

LUCREZIA Ma se poi
me madre viene, avete a sentir voi.

ANSELMO Io serrerò la porta,
non dubitar.

30 LUCREZIA Così tengo discosto
dal mio cor la paura.
Godendo alla sicura
gli vendo il sol d'agosto.

SCENA QUATTORDICESIMA

Anselmo, Petronilla.

PETRONILLA Chi è entrato in quella camera?

ANSELMO Un po' manco
collera, signorina.

PETRONILLA Mi è parso un uomo.

ANSELMO Piano
non v'accostate.

5 PETRONILLA Aprite
voglio disingannarmi.

ANSELMO Quivi drento
v'è di Frasia il fratello,
quel giovanotto bello,
con la Lucrezia e con la vostra nuora.

10 PETRONILLA Presto, che egl'esca fuori.
Olà, soccorso, gente in cortesia,
che questo vecchio matto

alla reputazion di casa mia
fa dar l'ultimo tratto.

15 ANSELMO In quella sua linguaccia per dir male
vi covan le cicale.

PETRONILLA Aprite dico.

ANSELMO In là, in là.

PETRONILLA Il demonio
m'accieca.

ANSELMO Sì gracchiate,
non m'hanno a far le vostre cicalate
guastare una commedia e un matrimonio.

20 PETRONILLA Che fan eglin là dentro?

ANSELMO E che gli veggo?

PETRONILLA Come v'è egli entrato?

ANSELMO Per l'uscio?

PETRONILLA La rovella mi rinforza.
Chi gl'ha dato licenza?

ANSELMO Ve l'ho fitto per forza.

25 PETRONILLA Sempre di male in peggio.
Per via di magistrato
vo' levarvi il maneggio,
sete pazzo spolpato.

30 ANSELMO Che flemma aver bisogna.
Ma se giordan si scioglie
l'aggiusto: pria ch'aver tre mesi moglie
vorrei portar un secolo la rognà.
Non occorre accostarsi
che non ci avete a entrare: so quel che fanno
35 quando sarà finito, gl'apriranno.

PETRONILLA L'inghiotto malamente, aprite.

ANSELMO Oh, bene,
e la rappiccìa il moccolo.

PETRONILLA Son' io forse uno zoccolo?

- 40 ANSELMO O zoccolo o pianella
non gli avete a dar noia. Oh quest'è bella,
andate via di là.
- PETRONILLA Sentite almeno.
- ANSELMO Dite l'ultima.
- PETRONILLA A lei
convien andar innanzi.
- 45 ANSELMO Con costei
certo che la mi scappa,
partitevi in mal ora.
- PETRONILLA Io mi spedisco or ora,
porgetemi l'orecchio.
- ANSELMO Non vi vo' porgere
neanche il naso.
- PETRONILLA Ci faremo scorgere
- ANSELMO O via su dite presto
- 50 PETRONILLA C'è un partito
per la Lucrezia, e vo' che si concludi,
d'un che la dota di tre mila scudi.
- ANSELMO E da noi quanto chiede?
- PETRONILLA La ragazza, e non altro.
- 55 ANSELMO Quant importa
aver un padre cima d'uomo. Teco,
moglie mia, dir la posso:
fa il mondo a gara a imparentarsi meco.
Io non ci so veder spina, né osso.
L'è sua. Ditemi il nome.
- PETRONILLA Egl'è il cognato
del signor Filiberto.
- 60 ANSELMO Canchero, un uom esperto, ricco, e solo.
Lucrezia, Leonora?
Mandate colui fuori.
Spalancate la porta.
- LUCREZIA (*di dentro*) Non s'è ancor finito.

- 65 LEONORA *(di dentro)* Non è punto vestito.
ANSELMO O vestito o spogliato non importa.
PETRONILLA Che zuppa è questa?
ANSELMO Presto
signor Ascanio: scudi tremila?
ASCANIO Che comanda?

SCENA QUINDICESIMA

Anselmo, Leonora, Lucrezia, Ascanio, Petronilla.

- ANSELMO Scusi s'io non gl'osservo
quanto gl'aveo promesso
non m'essendo permesso
per giusti impedimenti.
ASCANIO Io gli son servo
5 nel medesimo modo.
ANSELMO Vadia a vestirsi altrove.
PETRONILLA Ohimè, quest'uomo
quanto in dolcezza pecca?
LUCREZIA Uh, povero ragazzo,
10 e ch'occorreva farli la cilecca?
Vi fate stimar pazzo.
ASCANIO Le reverisco mie signore.
ANSELMO Piero
servi al signor Ascanio.
LUCREZIA Questa sera
v'aspetto.
ASCANIO Sì, verrò.
LUCREZIA Datemi il pegno.
ASCANIO Pigliate, addio.
PETRONILLA Ch'è quello?
15 Ch'ei t'ha dato? Di' su?

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Gismondo, Leonora.

- GISMONDO Finché quest'uomo campa
soffrir bisogna.
- LEONORA Troppo,
marito mio, contrasta
vostra madre con me; trova ogn'intoppo
5 per appormi, ed a torto ed a ragione
lo spirit'è della contraddizione.
- GISMONDO Le vecchie per usanza
son tutte stravaganza,
nemiche delle giovani.
- LEONORA E perché?
- 10 GISMONDO Vi dirò com'ell'è.
La donna benché invecchi mai non perde
quelli stessi capricci
ch'ell'ebbe in gioventù di veste, e ricci
e d'altre faccende,
15 quando carica d'anni poi si rende,
soddisfarsi non può, quindi arrabbiate
queste donne attempate
alle giovani danno ogni martoro
perché le fan quel che vorrian far loro.
20 Ora s'avvicina l'ora, ch'al festino
vi prepariate; in tanto
s'accomodi la stanza, e la Lucrezia
si lasci veder poco.
- LEONORA Queste nozze
non mi son punto grate.
- GISMONDO Il colpo è buono.
- 25 LEONORA Per me troppo mortale.
S'avvien che si discopra
ch'ebbi parte in quest'opra
di me che sarà?
A donzella che non sa
30 per l'empio mar d'amor volger le vele
chi pietosa si fa, divien crudele.

35 Per l'acque del gioir,
nel porto del martir rapida corre,
sommergendo con se chi la soccorre.
Incauta tra quest'onde
per Lucrezia spirai aure feconde
e seco deggio intanto
misera naufragar nel proprio pianto.

SCENA SECONDA

Lucrezia, Leonora.

LUCREZIA Leonora intendeste?
Io, moglie di Fernando?
Io, d'altri che d'Ascanio? Ho solo un cuore.
Gradirò ben la morte,
5 ma non altro consorte.

LEONORA Non ha luogo la speme
tra le nostre sventure.
Non più con varie usanze
di busti e guardinfanti
10 posso il parto occultarvi. Oh, cara, quanti
tormenti ci prevedo.

LUCREZIA Per ancora
disperarmi non voglio. In questa sera
vuol fare Ascanio mio l'ultime prove
dell'amor suo.

LEONORA Il cuore
15 mi predice ruine.

LUCREZIA Se il vecchio me gli nega, io seco fuggo.
Così siam di concerto.

LEONORA Et io mi struggo
che omai ne giunga l'ora.

LUCREZIA Vien mio padre.

LEONORA Frattanto
20 cercate di piegarlo.

LUCREZIA Con muine e col pianto
vi prometto piegarlo.

PIERO me ma, me ma, me madre.

BETTA Et io non mi disdico.

PIERO E va alla forca.

BETTA L'hai letta?

PIERO No, no,
pe, pe, perché non so.

25 BETTA Mostra.

PIERO Guarda.

BETTA [(a parte)] Or l'aggiusto
per il dì delle feste. [(a Piero)] Piglia, appunto
viene il padron per di qua.
Lui te la leggerà.
Addio, Piero, vorrei

30 PIERO Che?

BETTA vederti frustato innanzi sera.

SCENA SESTA

Piero, Anselmo, Petronilla.

PIERO Ed io te, te, in ga, ga,

ANSELMO Ah, furfante!

PIERO in ga, ga,

ANSELMO A mano a mano è sera,
possa vederti in gogna.

PIERO io te in galera.

5 PETRONILLA Cacciatelo in malora.

ANSELMO Per altro è buon servizio.

PIERO Eh, padroncino
per carità leggete
quanto mia madre scri, scri, scri, scri, scrive.

PETRONILLA Anco questo imbarazzo.

ANSELMO Senti.

10 PIERO Legga
vo, vo, vosignoria.

ANSELMO *(lettera) Alma dell'alma mia,*

PETRONILLA Che bel cecino.

ANSELMO *la vostra gran bellezza,*

PIERO Quest'è vera,
mi so, so, so, so, son visto alla spera.

ANSELMO *la vostra gentilezza,*

15 PIERO Che garbata me madre!
La mi vuol così ben perché somiglio
nel viso, e nel parlar, tutto me padre,
che uomo di sapere!

ANSELMO Era dottore?

PIERO Più.

20 ANSELMO Che faceva?

PIERO Il barbiere.

PETRONILLA Sbrigatevi.

ANSELMO *d'amore
m'hanno legato il core.
Già che gravida siete,*

25 PIERO Che mi co, co corbellate,
leggete bene.

PETRONILLA C'è malizia.

ANSELMO E pure
dice così.

PIERO Sicuro?

ANSELMO Lo cred'anch'io.
*Già che gravida siete,
bisogna che pensiate
a fuggirvene meco come dissi,
cara Lucrezia mia.*

30

- PETRONILLA Adagio un pò, smargiasso.
- 35 ANSELMO Non l'inasprite. Piero,
donde avesti la lettera?
- ASCANIO S'altrove
ch'averla ivi trovata ei dirà,
certo ne mentirà.
E ben che voi qui siate,
io lo conficcherò di stilletate.
40 Rispondi presto.
- ANSELMO Il baco
lo morde malamente.
- PIERO Io vi giu, giuro
che cre, credo d'esser imbrocato
e non me ne ricordo del sicuro.
- ASCANIO Il vino si castiga col bastone.
- 45 ANSELMO Oh, non vedete voi ch'egl'ha ragione,
più flemma, moglie mia. Su, porco indegno,
levamiti d'innanzi.
- PIERO Co, co, con questa scusa
d'un po' di bravatella con l'ingiuria,
50 delle ferite ho scampato la furia.
- PETRONILLA Ne vo mal soddisfatta, ma quel nome
di Lucrezia?
- ASCANIO Che sola
è la vostra figliola
a chiamarsi Lucrezia?
- ANSELMO Non dia retta
55 a quel che dice, quando
la frenesia gli tocca,
gli viene il mal de' pondi nella bocca,
la non finisce mai.
M'abbia per iscusato
60 un equivoco è stato, e mi comandi.
- ASCANIO M'è andata bene. Servo a vosignoria.
- ANSELMO Ell'è sempre padron di casa mia.
A un po' di cocconetto
questa sera l'aspetto.

- 65 ASCANIO Riceverò l'onore.
- ANSELMO Cirimonie da banda,
 sono a servirla.
- ASCANIO Resti.
- ANSELMO Non mi neghi il favore.
- ASCANIO Come dunque comanda.
- (*Partono*)
- 70 PETRONILLA Non ne son ben capace.
 Qualcosa ci è sicuro,
 ma questa chiucchiurlaia
 vo' presto terminare.
 E questa sera la s'ha da impalmare.
- 75 Fanciulle in casa, e chi
 guardarle tanto può
 che non sappino un dì
 qualche po', po'.
- 80 Chi dice affé non sogna
 che la donna in gioventù
 qual puledro sempre fu
 che se non rigna o salta è una carogna.
 Chi giunto in vecchia età
 non l'afferma verità,
85 abbia memoria de' passati dì.
- Fanciulle in casa, e chi ecc.

SCENA OTTAVA

Petronilla, Piero, Leonora.

- LEONORA Col tartaglia ho aggiustato
 il fatto della lettera.
- PETRONILLA V'ha dato
 Piero la risposta degl'inviti?
- LEONORA No.
- 5 PETRONILLA Adesso il chiamerò.
 Piero, Piero.

PIERO Signora.

LEONORA Desti gl'inviti?

PIERO A tutte,
ta, ta, tanto alle belle ch'alle brutte.

LEONORA Che risposero?

PETRONILLA Adesso
sentiremo le scuse.

10 LEONORA In capo all'anno
ci son per una anch'io.

PIERO La signora Porzia
verrebbe a fagorirla,
ma la suocera è in villa.

15 LEONORA E poi si sa che questa
ha tanto fumo in testa
che non va, se non con conti o marchesi.
Ma per esser parenti e qui vicini
doveva ben venire.

20 PETRONILLA Certo per l'avvenire
s'ha fare un priorista di festini.

PIERO La signora spo, sposa,
verrebbe, ma non puole
pe, pe, pe, per amor di quella cosa.

PETRONILLA Di che cosa?

25 LEONORA Costei
se ne strugge di voglia; ma il marito
s'è troppo ingelosito,
ne gira il poverello.

PETRONILLA Dio gli renda il cervello
se gl'ha tolto la vista.

LEONORA La gli piace.

30 PIERO Que, que, que, que, que, quella
quella di quella volta,

LEONORA Chi?

- PIERO que, quella
che la sera è più bella
che non è la mattina.
La Li,
- LEONORA T'intendo, sì.
- PIERO la Li,
- LEONORA Lisaura?
- 35 PIERO Sì que, questa verrà.
- LEONORA Ma che pensate
ch'abbia a voler giocare?
- PETRONILLA Come si dice,
orsù alle belle tocca,
con due storte di collo, e due di bocca,
subito impanca.
- 40 PIERO L'altre
ve, ve, vengono tutte.
- PETRONILLA Intanto voi
fate quanto ho commesso,
mandatemi la Betta.
- LEONORA Adesso, adesso.
- 45 PETERONILLA Son pur male alla via,
io paio una barona, in questa fretta
non si può star rassetta, faccia Dio,
son stata bella la me parte anch'io.

SCENA NONA

Petronilla, Betta.

- BETTA Che volete padrona?
- 5 PETERONILLA Oh, bella infingardona !
E con le mani in mano anco ti stai,
scimunita, e non sai
che s'ha fare il festino?
O via, presto non vedi
che la sala è un porcile,
la camera un canile,
su rassetta ogni cosa.

10 BETTA Ci è un gran tratto
cara signora mia, dal detto al fatto.

PETRONILLA Un po' manco parole,
per chi servir non vuole
la porta è aperta.

15 BETTA In somma
chi disse povertà disse stentare,
ma chi disse servir, disse arrabbiar.
Più durarla non si può
com'io fo.
Sempre con stento,
né un momento, aver riposo
20 giorno e notte strascinata,
mai non poso
questa vita tribolata.

25 Malamente pur la mastica,
dover far da cuciniera,
da matrona e cameriera,
con cervel tanto fantastico.

Malamente pur la mastica ecc.

SCENA DECIMA

Piero, Betta.

PIERO Non ta, ta, tanta fretta.
Io spazzerò, ma que, que, quella Betta
di farmi sghi, sghi, shi,
5 sghi, sghi, sghi, sghiribizzi mai satolla
con la lettera certo
veder m'ha fatto il diavolo nell'ampolla.
Ha fatto i ma, ma, ma
i ma, ma, maccheron per desinare,
e nella parte mia
10 ha messo, oh descrizione,
in cambio di cacio segatura,
e in cambio di burro del sapone.
S'ha un meschino
la disgrazia addosso va,
15 come il sei di sbaraglino
se, se, sempre ferma sta.
A soffrir son malagevoli
delle donne gli strapazzi,
a voler che se gli spa, spa
20 spa, spa, spa, spazzi

sale, camere, e cantucci.
Ch'ìl diavolo le sbucci
queste bestie irragionevoli.
25 Il naso arricciano,
se ben non si stro, stro
stro, stro, stropicciano
tavole, e letti,
casse, e stipetti,
e mena pure
30 e per far la casa adorna
usan d'oro le co, co, co
le co, co, co, cornici alle pitture.
E mena pure
sempre così
35 e notte e dì
strafelarsi convien senz'un quattrino.
S'ha un meschino ecc.
Che fatica bestiale,
Betta, be, Betta, si lascia dire
40 cattivo sordo è chi non vuole sentire.
Oh, Betta, Betta.

BETTA *(affacciandosi alla portiera)* Che vuoi?

PIERO Vieni, aiutami un po'.

BETTA Spazza da te,
guidone infingardaccio.

PIERO Oh, pezzo

SCENA UNDECIMA

Odoardo, Piero.

PIERO d'asì, sì, sì, sì, sì, sì,

ODOARDO Per qui venire

PIERO oh, pe,

ODOARDO m'è convenuto

PIERO pe, pe,

ODOARDO lasciar

PIERO pe, pe,

ODOARDO di studiare

PIERO oh, pe, pe, pe, pe, pe,

ODOARDO il farinaccio.
5 Oh, Piero mio.

PIERO oh, pezzo d'asinaccio.

ODOARDO A me?

PIERO No, no, alla Betta,
linguaccia maledetta.
Ecco il padrone.

ODOARDO Servo

SCENA DODICESIMA

Anselmo, Odoardo, Piero.

ODOARDO al mio signor cognato.

ANSELMO Or son dal lei.
Piero porta già i piatti.

PIERO Ecco il re, resto.
Vuol cenar così presto?

5 ANSELMO Non ti dar tanti impacci?
Signor eccellentissimo, che cosa
comanda in su quest'ora?
Vuole stare al festino?

ODOARDO Non posso, perché
10 devo ritrovarmi alla curia.

ANSELMO Conducete ancole.

ODOARDO Chi?

ANSELMO La curia

ODOARDO Oh, ch'ignoranza! È di ballo o di gioco?

ANSELMO Di gioco.

ODOARDO Non mi piace.

ANSELMO Non ci state a venire.

15 ODOARDO Ormai cognato
dovreste ritirarvi.

ANSELMO Ch'io mi ritiri, o quest'è l'altra. Al mondo
non ho debito un soldo, e col bargello
io non ho che trattar punto né poco.

20 ODOARDO E sempre ingrossa più. Per dirla, il fare
tanti ritrovatelli
ell'è una sciocca musica.

ANSELMO Ma dite,
a proposito giusto
di musica, s'avete anco imparato
dove i musici stanno.
25 Rispondete.

ODOARDO Oh, garbato.

ANSELMO Dite, perché quell'anno
ch'in Colognole meco vi menai
non lo sapeste mai?

ODOARDO Mutiam ragionamento.

30 ANSELMO Ho maritato la Lucrezia.

ODOARDO A chi?

ANSELMO Ad uno che la dota
di tre mila ducati.

ODOARDO Et è persona nota?

ANSELMO Egl'è il re dei garbati.

35 ODOARDO Il suo nome?

ANSELMO Tremila

ODOARDO Il casato?

ANSELMO Tremila

ODOARDO È giovane?

ANSELMO Tremila

- ODOARDO Non avete di lui altro ragguaglio?
- 40 ANSELMO Testa di paglia a maglio,
meglio che le persone
danno i tremila scudi informazione.
- ODOARDO È ben nato?
- 45 ANSELMO In cercarlo
io non mi ci confondo.
Sete il bell'animale
mentre nella grammatica del mondo
son le monete il nerbo principale.
- 50 ODOARDO Oh, ch'avarizia! Almeno
nel contratto avvertite,
in simil caso io ho una lite mossa,
che toccare non possa
questo fondo dotale.
- ANSELMO Oh io vi giuro
ch'il fondo della dote
non toccherà sicuro,
l'avvertirò ben io.
- 55 ODOARDO E voi quanto gli date?
- ANSELMO Un'acca, un zero.
- ODOARDO Ma le gioie e le vesti
comprate alla ragazza?
- ANSELMO Non è vero.
- ODOARDO Non sarebbe gran spesa.
- 60 ANSELMO Ho de' nipoti,
e con tali gioielli
con tanti drappi; in oggi queste spose
son troppo lussuose.
- ODOARDO Che diavolo direte?
Ne men parlar sapete.
Hanno un senso medesimo e lusso, e pompa,
65 ma lussurioso poi
l'istesso che pomposo non risuona.
- ANSELMO Oh, balli se non suona.
- ODOARDO Mi farebbe impazzire.

- ANSELMO Questa sera
verrà lo sposo in casa.
- ODOARDO Tanto presto?
- 70 ANSELMO Dottore, io sto a vedere,
n'avete pur la poca descrizione.
Se dà tre mila scudi, è pur dovere
ch'abbia un tantino di soddisfazione.
- ODOARDO Le fanciulle son gioie.
- 75 ANSELMO Come gioie appunto,
conforme all'uso della piazza nostra,
chi le vuole smaltir, le mette a mostra.
- ODOARDO Di contraria dottrina
un paragrafo c'è.
- 80 ANSELMO Ditegli un pò che venga a dirla a me,
gli saprò ben rispondere.
- ODOARDO Non mi ci vo' confondere,
entro da mia sorella.
- ANSELMO Scimunito,
voler disputar meco,
85 te l'ho ben io chiarito.

SCENA TREDICESIMA

Piero.

- 5 Oh, gl'è pur stravagante
questo vecchio fu fu, fu,
fu, fu, fu, fu furioso,
e tanto lu, lu, lu, lu
tanto lu, lunatico
che quanto più lo pratico
intendo manco il suo cervel volante.
- 10 Oh, gl'è pur stravagante.
Ogni sera s'imbriaca,
e la notte in letto ca,ca,
ca, ca,ca, ca, ca, ca, cacca
strafizzeche dalla testa,
per darmi il giorno poi sempre martoro.
Medicargli il ro, ro,
15 il ro, ro, il rovello

20
bisogna con pazienza.
Oh, che dura penitenza.
A tutti fa vedere
il suo bra, bra, bra, bra, bra, bra,
bra, bra, il suo bravare,
ché se, seco durare
non può servo, né fante.

Oh, gl'è pur stravagante, ecc.

SCENA QUATTORDICESIMA

Carali e Piero.

PIERO Schia, schia, schia, schia, schiavetto Carali,
mo, mo, morino vien qui.

CARALI Salamalecch', d'ù star Badruna.

PIERO Or ora
ve, ve, verrà.

5
CARALI Ber ti
star sciamatù. Dicir
pipa tabaccu avir?

PIERO V'ì, v'ì, v'ì, vino
vuol essere.

CARALI Biager vinù,
si donar libertà, e non bibir,
io campar non putir.

10
PIERO Ti, ti diletta
questo paese?

CARALI Multo golentieri
son schiavù; ma sciamar
Anselma signura.

PIERO Come spesso
ti da, danno? di?

15
CARALI Non bastuna ber mi.
Non bastuna ber mi.

PIERO Ecco che viene

SCENA QUINDICESIMA

Piero, Anselmo, Odoardo, Carali.

ANSELMO O via signor cognato,
date un pò di consiglio.

CARALI Dir barula,
padruna.

ANSELMO E sempre intorno
mi viene qualch' arfasatto.
5 Che dice mia sorella?
Viene al festino, o no?

CARALI Baura tinir
di muneta bagar.

ANSELMO Io non l'intendo
e né punto, e né poco. E voi dottore?

ODOARDO Et io ne meno.

ANSELMO Siam qui tra noi
10 altrove nol direi,
ma s'io fussi ignorante come voi
per la vergogna mi sdottorerei.
Che dì tu?

CARALI Mi badruna
15 per ti dicir, che baura
di munita tinir bagar.

ANSELMO E adesso
l'avete inteso?

CARALI Barlar bene.

ODOARDO Punto.

ANSELMO Né io. Piero, che fai?

PIERO Apparecchio.

ANSELMO Perché?

PIERO Se vo, vo, voi
fa, fa, fatto portar m'avete i piatti?

20 ANSELMO Oh, che gabbia di matti!
Per giocar, non per cena
t'ho chiesto i piatti, stumma di canaglia.
Leva quella tovaglia.

25 CARALI Si far bona ber, lei
venir.

ANSELMO Che scimunito (*gli dà uno schiaffo*).

CARALI Triaca li darà.

ANSELMO Io finalmente
non so raccapezzar queste parole.
Adesso manderò da mia sorella
Per sentir quanto dice, e ciò che vuole.
30 E voi l'avete inteso?

ODOARDO No.

ANSELMO E pure
so che Bartolo e Baldo
vi devono insegnare
i modi di parlare.

ODOARDO L'ignoranza
nel vostro capo i suoi germogli pianta.

35 ANSELMO Gran dottor del sessanta.

SCENA SEDICESIMA

Petronilla, Fernando.

PETRONILLA In questo caro giorno, all'impazzata
io mi sono un tantin raffazzonata.
Ma in riveder le vesti
5 che mi serviron già nel tempo quando
a marito n'andai,
o quanto lagrimai.
Miserella in questo stato,
col guardar l'antiche borie,
mi sovvenner le memorie
10 di quel ben ch'è già passato.
Ma dei trascorsi giorni
ten andasti bel tempo, e più non torni.

FERNANDO Signora, son venuto
Per la risposta, e la vostra figliola

- 15 O sì, o no ch'io me l'abbia d'avere
dica liberamente il suo parere.
- PETRONILLA Parlai con mio marito,
gli dissi la proferta
di tremila ducati. Ei mi rispose:
20 è persona che merta
e la risoluzione in me ripose.
Lucrezia è vostra, e gran piacer mi fate
mentre che la vogliate
se in tutt'oggi il partito si finisce.
- 25 FERNANDO La mi confondisce
con troppi complimenti.
Or son contento a pieno
so che merito poco, ma lei meno.
- PETRONILLA Signor Fernando mio, non fo per dire
30 che la sia mia figliola,
ma l'è una coppa d'oro.
La fa con quelle mani
gl'occhi alle pulci, e poi
l'ho allevata a minuzzoli di pane.
35 Tenitemene conto
in su questo principio.
- FERNANDO Son molto participio
di casa loro.
- PETRONILLA La vuol dire parziale.
- FERNANDO Basta, come lei vuole.
40 N'un mo', o nell'altro, tutte son parole.
- PETRONILLA Passiam dalla mia nuora.
- FERNANDO Sa ella il parentado?
- PETRONILLA Io glielo dissi dianzi.
Entri.
- FERNANDO Io no, gli asini vanno innanzi.
45 Passi vosignoria.
- PETRONILLA La servirò.
- FERNANDO Se bene
ho cinquantasette anni in su le rene
mangio di buonavoglia, come il bue la frasca.
Sano più d'una lasca

50 dormo con appetito,
 et all'odor di moglie
 mi son da capo ai piè ringarzullito.
 Per aver quelli occhi belli
 Presi il sacco per pellicelli.
55 Tremila scudi e poi? E poi, suo danno
 chi gode un dì non stenta tutto l'anno.
 Viva gli sposi e viva !
 Dove la donna arriva
 porta seco la dovizia.
60 Viva gli sposi, e muoia l'avarizia.

FINE DEL SECONDO ATTO

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Petronilla, Lucrezia.

- PETRONILLA Io ti ci ho pur condotta.
Lodato il cielo, egl'arrivò quell'otta
che tu vadia a marito.
- 5 LUCREZIA Che tormentoso invito
è questo, o cara madre.
Potrebbe essermi padre.
- PETRONILLA Non deve in simil grado
replicar la fanciulla.
- LUCREZIA E s'ha da pigliar vecchio, e non dir nulla.
- 10 PETRONILLA Lucrezia, egl'è dovere obbedire, e tacere.
- LUCREZIA Voi mi fate pur ridere,
sent'io come mi sto.
Se voi sapessi in corpo quel ch'io ho,
direste certo: ti sta ben lo stridere.
- 15 PETRONILLA T'intendo. In altro lato
hai rivolto l'affetto.
Ma dell'essere sposa il gran diletto
rende ogni mal d'amor presto sanabile.
- 20 LUCREZIA Ma quando ha fatto capo egl'è incurabile.
Non lo voglio.
- PETRONILLA Sgraziata,
fa la testarda, e intronfia.
- LUCREZIA Uh, mi sento pur gonfia
per queste nozze.
- 25 PETRONILLA Egl'è alquanto attempato,
ma però, figlia mia, ricco, e garbato,
et in tutti gli sfoggi
ch'usano al dì d'oggi
al pari andar potrai d'ogn'altra sposa.
- LUCREZIA Non son punto boriosa.

- BETTA Guardate bel capriccio!
Mangiato hanno il pasticcio
e versan ora addosso a me la broda.
- 30 LEONORA Per forza, o per amore,
la colpa ha da essere tua. Sentite, quando
viene il signor Fernando,
fingete di gradirlo, accioché meglio
possa Ascanio osservar quanto mi disse.
- LUCREZIA Farò com'imponete.
- 35 BETTA Oh, cappizzi, sapete
voler che senza colpa
schiatti sotto un bastone.
Non son creanze da signore buone.
- LEONORA Io di salvarvi giuro.
- SCENA QUARTA
- Leonora, Lucrezia, Betta, Piero.*
- PIERO Appunto sono smo, smo, smontati di carrozza
la si, signora Frasia.
- LEONORA Andiamo insieme
ad incontrarla
- LEONORA,
LUCREZIA
(a due) cortesi.
- LUCREZIA Son con voi
- 5 LEONORA,
LUCREZIA
(a due) mentre a sì bell'impresa ardir ci guida
alle colpe d'amor fortuna arrida. *(Partono)*
- PIERO Che cognatine!
Queste son veramente pane, e cavolo.
Andrebbe una per l'altra a casa il dia, dia,
- 10 BETTA In che pazzo viluppo
m'hanno fitto costoro
- PIERO dia, dia, dia, dia,

BETTA per scapolar d'Anselmo, e della vecchia.

PIERO dia, dia, dia, dia, dia, dia, dia,

BETTA La furia, contro me, che s'apparecchia,
dove m'ho da ficcare?

15 PIERO a casa il diavolo.

BETTA Tu c'anderai furfante,
che della roba altrui fai sempre a sassi.

PIERO Oh, che gusto avrei, se tu crepassi. (*parte*)

BETTA Ell'è ben madornale!
20 Loro hanno fatto il male (uh, che sverguenza)
e tocc'a me far la penitenza.
Per tutto così va.
I ricchi, dell'onor reggon l'imperio,
e l'afflitta povertà
25 fan sorella carnal del vituperio.

Gli errori più maiuscoli
delle padrone non si stiman gravi,
non vedon le lor travi
e scopron sempre in ogni serva il bruscolo.

30 Con minaccie, o con doni,
Dio gli perdoni,
fanno nei casi strani
i peccati giganti apparir nani,
e san gettar tal polvere negl'occhi
35 che le balene fan parer granocchi,
e più d'una lo sa.

Per tutto così va. ecc.

SCENA QUINTA

Leonora, Lucrezia, Frasia, Ascanio.

LEONORA Anzi è debito mio.
servirla sempre.

FRASIA Questa gentilezza
troppo m'obbliga. Il cielo
d'ogni contentezza
5 alla signora sposa
sia con felicità.

SCENA SESTA

Piero.

Betta se tu mi burli
ch'ho la li, li, li, lingua pagana
io ti dirò, pu, pu, pu, pu,
pu, punto men curo
5 che per grazia d'amore
s'ho legata la lingua, ho sciolto il core.
Ma t'intendo alla fé
tu sei innamorata di me.
Se pensi ch'io ti voglia,
10 tu pigli un granchio a secco.
Chi piglia donna, in capo all'anno è be, be,
be, bene indebitato,
O ro rognoso, o nelle Stinche andato.
Il proverbio lo dice, et io lo so.
15 Ma dianzi incancherita
mi s'avventò alla vita,
e un te, te, te, te, un tempion m'ha dato
ch'ammi una ma, mascella sga, sga, sga, sga,

SCENA SETTIMA

Gismondo, Fernando, Piero.

FERNANDO Gran fortuna è la mia
d'imparentarmi con vosignoria.

PIERO sga, sga, sga,

GISMONDO Piero, avvisa alle donne

PIERO sga, sga, sga,

5 GISMONDO ch'è arrivato
lo sposo.

PIERO sgangherato.
Corro.

GISMONDO Ricevo
dalla sua gentilezza
segnalati favori.

10 FERNANDO La servirò quantunque mi comanda.
Son un uomo all'antica,

- ASCANIO Pur così mi tradisce.
- FERNANDO Di quanto è in casa
e per le ville fuora
di tutto, mia signora,
25 padrona vi dichiaro.
- GISMONDO Son gran parole per un vecchio avaro.
- PETRONILLA Finché per trattenersi
arrivi l'altra gente
entrin qua drento.
- FERNANDO Come vuole, passi.
- 30 PETRONILLA Anzi lei.
- GISMONDO Tocca a loro.
- LUCREZIA Obbedisco.
- ASCANIO E gli porge la mano?
- GISMONDO È garbat'uomo
più di quel che pensavo in verità.
- PETRONILLA Egl'è una personcina su la mia tacca
e ci riuscirà sicuramente
35 a pan più ch'a farina. (*Partono*)
- ASCANIO Da lusinghe di donna il ciel difendami,
se mentir questa vedo,
ad altre se più credo,
con i fulmini suoi sdegnato offendami.
- 40 Da lusinghe di donna ecc.
- Se impegnata così donna è incostante,
giurovi, che non so
a qual di loro può creder l'amante,
ma crudele,
45 infedele,
se mi toglì il tuo cor, il mio, deh, rendimi.
- Da lusinghe... ecc.

SCENA NONA

Ascanio, Lucrezia.

- LUCREZIA Oh quanto dalli accenti
che la lingua snodò fu il cor diverso!
- 5 ASCANIO Tra barbari tormenti
non mi tener, o gelosia, sommerso.
Lascia ch'io parli.
- LUCREZIA Ascanio mio.
- ASCANIO Bugiarda.
- LUCREZIA A me?
- ASCANIO Tra dolci vezzi
godete pur godete
con novello consorte, per sempre,
tradito, m'allontano.
- 10 LUCREZIA Fermate il passo!
- ASCANIO Che bramate?
- LUCREZIA Quanto
voi mi dovete.
- ASCANIO Allora
ch'infida vi conobbi
dal debito fui sciolto.
- LUCREZIA A chi v'adora
empio così parlate?
- 15 ASCANIO Addio.
- LUCREZIA No, no, fermate.
- ASCANIO Che volete?
- LUCREZIA Sincerarmi.
- ASCANIO È pazzia, non mi tenete.
- LUCREZIA Almeno una parola.
- ASCANIO No, no, la vostra crudeltà mi scaccia.

SCENA DECIMA

Ascanio, Lucrezia, Anselmo.

- ANSELMO E che fate alle braccia,
alla lotta, o alle pugna?
Rispondete brigata.
- 5 LUCREZIA Io son tanto affannata
che non posso parlar. Aspetti un poco.
- ANSELMO Sbalzatevi di casa, eh, padron mio
- LUCREZIA L'invitate al suo gioco.
- ASCANIO Ingrata, addio.
- LUCREZIA Non si partirà, certo.
- ASCANIO Lasciatemi.
- 10 LUCREZIA Bisogna
gettarsi all'invenzione.
- ANSELMO Io piglierò un bastone,
lascialo andare.
- LUCREZIA Se voi mi contraddite
paleso quanto avvenne. Signor padre,
a conto della lettera, con voi
15 vuol questo Rodomonte,
dice, fare un duello a fronte a fronte.
Per questo tutto sdegno
di casa nostra parte,
20 e con buone parole
ritenerlo, e furioso partir vuole
per far contro di voi cruda vendetta.
- ANSELMO Figliola benedetta,
compatisci lo zelo
della riputazione. Pò fare il cielo,
25 signor Ascanio; dianzi
da me partiste tutto cortesia,
or vuol vosignoria
rinfrancescar l'imbroglio.
Fu egl'altro ch'un foglio
30 d'una ragazza pregna. Io non so come
di questi casi n'intravien le some.
- ASCANIO Sete pur di rigiro.

- LUCREZIA Secondate l'inganno, oh, ch'io m'addiro.
- 35 ASCANIO Molte e varie persone
 con più d'una ragione
 sul caso occorso han voluto quietarmi.
 Io poi ch'ho genio all'armi
 voleva domattina
40 in una quistioncina
 insegnarvi proceder; ma la sposa,
 con le sue paroline, e modo scaltro,
 m'ha quasi persuaso a non far altro;
 non son però sgarito.
- 45 ANSELMO Costui m'ha sbarlordito.
 Lucrezia, io son di tempo,
 e non mi mette conto
 ricever un affronto.
 Tu mettigli a canto
50 e ripregarlo tanto
 finché mi resti amico.
- ASCANIO Addio, crudel.
- LUCREZIA Non vi partite dico.
- ANSELMO No, no, per grazia.
- ASCANIO Avete a trattar meco.
- ANSELMO Discorrete un po' seco.
- ASCANIO E tanto ardisce, che me lo comanda.
- 55 ANSELMO Umilmente la prego, io qui da banda
 Lucrezia sto aspettando,
 che tu l'aggiusti, mi ti raccomando.
 Cava dal petto le preghiere a squadre
 e ricordati al fin ch'io son tuo padre.
- 60 LUCREZIA Sarà cura mia. Ascanio mio, sentite.
- ASCANIO Voglio partirmi.
- LUCREZIA Ingrato.
- ASCANIO Resta con voi l'amato,
 il gradito consorte.
- LUCREZIA Il cordoglio, la morte,
 ogni pena più ria.

- 65 ANSELMO Senti con che energia
a mio favor favella?
- LUCREZIA Se poch'anzi
con Fernando parlai
finsi, mia vita.
- ASCANIO Non lo credo.
- ANSELMO Certo
70 credalo in fede mia,
perché questa ragazza
è stata d'una razza
che non ha detto mai una bugia,
non ci abbi dubbio. Tira innanzi.
- LUCREZIA E come
75 posso per altri avere affetti, oh Dio,
se a voi con l'onor mio
diedi l'anima ancora.
- ANSELMO Oh, che bontà. Per tenerezza or ora
gli cascano le lacrime. Figliola,
e ben, che dice?
- LUCREZIA Appieno
80 quasi placato resta.
- ANSELMO Per suo bene, dovria ogni padre almeno
aver una figliola, come questa.
- LUCREZIA Che rispondete?
- ASCANIO Quando
85 mio ben ciò vero sia
parte la gelosia,
e più più cocenti al core
vibra saette amore.
- ANSELMO Oh pur beato,
90 mi par rasserenato,
non ha l'occhio sì bieco.
Che nuova?
- ASCANIO Parla meco,
dica quel che pretenda.
- ANSELMO Niente, niente, signore, attenda, attenda.
- LUCREZIA Non c'è più da temere, la pace è fatta.

SCENA UNDICESIMA

Ascanio, Lucrezia, Anselmo, Petronilla.

PETRONILLA Che si fa là in quel canto?

ANSELMO Questa matta
guasterebbe ogni cosa. Zitta.

PETRONILLA E dove
il cervel v'esala?
Dove siam noi?

5 ANSELMO In sala,
bestiaccia.

PETRONILLA E tu, Lucrezia,
passa in camera.

ANSELMO Fate
conto, che parli al vento.
Aggiustatevi pure, non v'accostate.

PETRONILLA Oh, che vecchio balordo!

10 LUCREZIA Signor padre,
e s'accorda, buondì, signora madre.

ANSELMO Non tante cirimonie,
non perder tempo. Tira innanzi.

PETRONILLA Sogno
o pure son io desta?

15 ANSELMO Chetatevi, dich'io. Non ho bisogno
che mi rompa la testa.

PETRONILLA È rimbambito affatto.
Olà, signore sposo,
Gismondo, Leonora.

ANSELMO Che dice Ascanio?

20 ASCANIO Dico
che vi son buon'amico.

PETRONILLA Ah, Lucrezia, Lucrezia, le son agre
da mandar giù, queste tue scuse magre.

- FERNANDO Siamo tra noi, non ci vuol altri.
- ANSELMO Digli
che torni a casa, e innanzi cena pigli
lo sciloppo de pomis.
45 Che stravaganza è questa?
Se ben gl'ha sette berrettini in testa
non suol essere si gonzo
d'andar la notte con questa aria a zonzo.
- LUCREZIA Signora madre, sento
50 un affanno di cuore
che più viver non posso.
- PETRONILLA T'hai ben perso il colore.
Sfibiati a poco, a poco.
- FRASIA Pariglia. Chi fa gioco?
- LISAURA Pariglia anch'io, e punto.
- 55 FRASIA Un testone a pariglia.
- ASCANIO Al punto un giulio.
- LISAURA E l'una e l'altra tiri.
- LEONORA Abbiam tre fanti.
- LUCREZIA Ohimè, ohimè, cognata.
- GISMONDO Come va?
- LEONORA Da fantocci,
60 guardi vostra signoria, son visitata.
- ASCANIO Due quadri, tre quadri.
- LUCREZIA Stoppa.
- ASCANIO Cinque
e sei di cuori.
- FERNANDO Sette e fante.
- LUCREZIA Stoppa.
- LISAURA Carta sola, signori,
date basso.

LUCREZIA I dolori,
signora madre, van crescendo.

65 FERNANDO Due,
e tre, e quattro fiori,
paghin le carte.

PETRONILLA Ad un tratto
che cosa è questa?

CLARICE Fumi
sicuramente.

ANSELMO Smoccola quei lumi.

70 BETTA Padrone, all'uscio son due signori
che vorrebbero entrare.

ANSELMO Gli conosci?

BETTA Al parlare
mi paion belli, et hanno
le cappelliere riccie,
ma son posticcie.
75 Grandacci tutt'e due, ma però uno
è bianco, e l'altro è bruno.
Uno parla forestiero
e l'altro quasi quasi fiorentino.

80 ANSELMO Certo, l'ozio gli tedia,
t'ho inteso. Son costoro
due amici sviscerati,
ma nel teatro loro
quando fassi commedia
stanno sempre addirati.
85 Galanti cavalieri
si piccon d'ingegneri,
caponi al maggior segno,
al prossimo giovevoli,
ma serra pur le porte,
90 non ce li voglio certo, perch'in corte
gl'affannan per i Piacevoli.
Io son Piattello marcio.

LUCREZIA Non posso più soffrire.

ODOARDO Pariglia.

FRASIA Punto.

- 95 ODOARDO Tiro
la pariglia.
- ANSELMO Dottore
vive con gran pensiero
chi ha de poderi in piano.
- ODOARDO Perché?
- ANSELMO Intorno a Ugnano
veggo un gran tempo nero.
- 100 ODOARDO Non son punto attillato.
- ANSELMO Ma il lavarsi le man non è peccato.
- LUCREZIA È forza ch'io mi levi,
mi scusino signori.
Che sorte di dolori
105 son questi mai, cognata?
- LEONORA L'ora è certo arrivata.
(Qui si levano da sedere, e entrano in camera con Lucrezia).
- LUCREZIA,
LEONORA,
FRASIA,
LISAURA
(a quattro) Con licenza.
- PETRONILLA Tra poco
ritorneranno al gioco.
- ANSELMO Che domine sarà?
- 110 PIERO Ha pi, picchiato
Quel signor vostro amico
che bu, bu, bu, burla volentieri,
ch'ha il pi, pi, pizzo, e bassettini neri,
con quella faccia piena.
- ANSELMO Digli che qui si gioca e non si cena.
- 115 PIERO E c'è, c'è, c'è, c'è, c'è, c'è,
- ANSELMO Chi?
- PIERO quel che parla un poco come me
che per gu, gusto gran carote ficca,

- fa il passo della picca,
e l'appalto pigliò degli stranuti.
- 120 ANSELMO Vadia, che Dio l'aiuti,
ci stordirebbe tutti; oh, bel bordello!
Va e metti il chiavistello,
e lascia sfondar l'uscio.
- GISMONDO Olà, Morino
125 tra tanto che le donne
tornano, canta un poco,
caro morino mio.
- MORINO Si ber mi donar
manscia, cantar calsona.
- GISMONDO Ben volentieri
- MORINO E iù
130 cantar usanza del bais miù,
quando turnar galera
vitturiosa d'armata
con sclava liberata.
- ASCANIO Signor Gismondo, molto
135 e per grand'importanza
ho da parlar con voi.
- GISMONDO Sono a servirvi.
- ASCANIO Discorriam tra noi.
- MORINO 1
140 Uh ligrizza Ihallà.
Gran Maoma
favorita,
di Biserta capitana,
mille turca
da cristiana
ottenuta libertà.
Uh ligrizza Ihallà.
- 2
145 In moschea
star devota,
gran giannizzera, spai,
arca a bura,
cilibi,
150 gran visir e gran bassà.
Uh ligrizza Ihallà.

- ANSELMO Piero che c'è?
- PIERO Ca, ca, cattive nuove,
la spo, sposa sta male.
- ANSELMO Va pel medico.
- PIERO Ohibò.
- ANSELMO Ma dove corri?
- 155 PIERO Non si di, di, di, dice.
- ANSELMO Lo vo' saper.
- PIERO Vo per la levatrice.
- FERNANDO Chi n'ha bisogno?
- PIERO La vostra consorte.
- FERNANDO Moglie di questa sorte,
non sono il caso mio.
160 Signor Anselmo, addio.
- ANSELMO Fermatevi, sentite.
Lucrezia è ammaliata,
per questo è ingravidata. Ah, nuora, nuora,
gle l'ha fatta veder, la traditora.
- 165 FERNANDO Questi son spropositi?
- ASCANIO Già siamo
in questo caso.
- LISAURA Fratel mio, andiamo
le nozze son svanite.
- ANSELMO Non so quel che vi dite.
O sia gravida, o no
170 l'avete da pigliar ad ogni mo'.
Qui non c'è furberia,
l'è stata una malia, e quella strega
- LISAURA Di chi?
- ANSELMO della mia nuora,
sbalzi di casa or, ora.

- 175 LISAURA Oh poverello,
voi sognate.
- FRASIA S'è stato mio fratello
ne pagherà la pena.
- PETRONILLA Oh, bella cosa.
- FRASIA Di già l'era sua sposa.
- 180 PETRONILLA Avete voi sentito,
vecchiaccio rimbambito? Adesso, o fate
vestir per le commedie
et aggiustar la lite.
- 185 ANSELMO Che donne scimunitel!
L'è stata una disgrazia. Leonora,
con quel vostro incantesimo
fatele impregnar tutte e me medesimo
se possibile fia.
- GISMONDO Rimedio dunque,
e non un mal maggiore. Signor padre,
mia sorella è d'Ascanio.
- ANSELMO Se Fernando
di tre mila ducati
la dota?
- 190 ASCANIO Et io di quattro.
- ANSELMO L'è vostra,
è giovane ch'intende
delle malie la forza,
e senza tanti scrupoli la piglia.
Godetevela pure
195 ch'io ve la do di lena,
e questa sera, state meco a cena.
- LEONORA Il signor Gismondo pregavi Lucrezia,
a legger questo foglio.
- 200 ASCANIO In quello è chiaro
com'io già la sposai
saldissimo contratto
d'una sincera fede.
- PETRONILLA Manco male; si vede
ch'ebbe buona intenzione.

FERNANDO Ell'è l'usanza
240 di quelle che son gravide
che fino al nono mese
non lo fanno palese.
Il perché non saprei già trovarlo,
si vergognano a dirlo, e non a farlo.

FERNANDO,
ASCANIO,
LEONORA,
FRASIA,
GISMONDO,
LISAURA (*a sei*) Per noi
245 da voi
non c'è scampo, no, no.
Chi ne difenderà?

FERNANDO,
ASCANIO,
GISMONDO
(*a tre*) La donna troppo fa.

LISAURA,
LEONORA,
FRASIA
(*a tre*) Un uomo troppo può.

TUTTI A SEI Non c'è scampo, no, no.

SCENA QUINDICESIMA

Cucina.

Piero.

5 Gran disgrazia è questa, ohimè.
Ho la fatica,
tanto nemica
che non vuo, vuole star punto con me.
Gran disgrazia è questa, ohimè.

10 Per non incomodarmi infino al pozzo
il vin senz'acqua ingozzo,
che di stomaco in ca, ca, ca, ca,
ca, ca, cambio al capo va.
Quante vo, vo, volte
per non disagiarmi a portar su
ma, ma mangio quaggiù,
ch'ei non lo sa.

15 Guardate, che dispetti ella mi fa.
Per non recarmi briga
a pe, pe, pe, pelare
vuol farmi addormentare.

20 Io per non inasprirla
voglio obbedirla affé.
Gran disgrazia è questa, ohimè.

SCENA SEDICESIMA

Piero, Betta, Carali, cuochi e cuoche.

BETTA Oh, l'è pur bella
chi la sapesse tutta,
l'usanzina garbata
che gira intorno
5 di far le nozze e far la scapponata.

Pigliar da se marito
com'una bagatella,
a monte si butta
chi la sapesse tutta, oh, l'è pur bella.

10 Compagni, qui bisogna
lessi, arrosti, guazzetti,
stufati, pasticcietti,
metter all'ordin presto. Oh, sciagurato,
in cambio di pelare s'è addormentato
15 Io vo' cavar il sonno,
facciamogli il fumacchio. Oh via, presti,
va pian, che non si desti.
Pippa, tu fai il cartoccio; Sandra metti
li drento la bambagia, eccoti il zolfo,
20 diamoli fuoco. Oh bene!
S'ha da sentire pur stridere.
Zitti, zitti, oh che ridere!
Ecco aggiustato, lascia
25 vo' soffiare io, si storce,
guarda, oh che belli scorci.

PIERO Ohi!

BETTA Peggio.

PIERO Che puzzo, ohi, ohi!

BETTA Ch'è stato?

- PIERO Io so, so, son cascato. Uh, gran dolore
che ca, cattivo odore.
- 30 BETTA Tu sei briaco, e sogni.
Un po' manco parole.
- PIERO Quando si so, so, so, sogna non duole.
Betta gl'è zo, zo, zolfo.
- BETTA S'accese il fuoco dianzi, babbuino.
- 35 PIERO Ma il na, na, naso mio non è il cam<m>ino.
- CARALI Nuva buna, nuva buna.
Maschiu bambina fattu la badruna.
Nuva buna ecc.
- BETTA Che gusto il core
- 40 PIERO Che puzzo il na, na,
- BETTA prova,
- PIERO sente
- BETTA mi caschi pure
- PIERO il na, na, naso,
- 45 BETTA ogni dolor dal petto.
- PIERO na, na, na, na, naso.
- BETTA,
PIERO (*a due*) Compagni,
canaglia, rompete,
- BETTA per diletto,
- 50 PIERO il co, co, co,
- BETTA saltando,
- PIERO co, co, co
- BETTA ballando,
- PIERO co, co, co
- 55 BETTA piatti e scodelle

PIERO co, co,

BETTA rompete.

PIERO il co, co, co, il collo.

Ballo di cuochi e cuoche.

FINE

Apparato

Si riportano le varianti più sostanziali del ANT. 244 della biblioteca Laurenziana di Firenze. Per le varianti microscopiche di detto manoscritto, vedi la Nota al testo, p. 40, e il Commento.

I.15. p. 29: è soppresso interamente lo scambio di battute tra Ascanio e Lucrezia che si danno segretamente un appuntamento, con Petronilla che s'introduce, presente nel MAGL. VII, I.15.12-17.

Nell'atto primo, nella scena XV, dopo: «Non vo' pregiudicare alla ragazza», vengono cambiati il dialogo tra Leonora e Anselmo e la battuta in cui Leonora giura di vendicarsi; viene così cambiata tutta la fine della scena (MAGL. VII, I.15.35-48), ed è inoltre aggiunta una scena, numerata XVI, con un'aria di Leonora, che deplora la disgrazia di essere donna:

ANT 244, I.15, p. 29-30:

LEONORA Sete in errore.

ANSELMO Non son rimbambito.

LEONORA Io me la lego al dito.
Non ci voglio star sotto.
A me ogni giorno
garbacci. In questa casa ho messo anch'io
la dote, e pur, corpo di mondo rio,
ci sono lo strofinacciolo del forno.
Ma saprò vendicarmi.

ANSELMO Ora mi salta
il moscherino. Andate
padron son io, guastarmi
non avete col farmi brusca cera
l'uova nel panieruzzolo ciarpiera.

SCENA XVI

Leonora

Nascere donna è gran disgrazia!
Un corto gioire
e breve passaggio

a lungo martire.
Con troppo svantaggio
l'amore c'accarezza,
fortuna ci strazia.
Nascer donna è gran disgrazia!

Nel finale dell'atto secondo, all'inizio della scena sedicesima (ANT. 244, p. 52), sparisce interamente la prima battuta di Petronilla (MAGL. VII, II.16.1-12). Gli ultimi scambi tra Petronilla e Fernando, ai versi 41-60, sono riversati alla fine di una scena aggiunta, scena XVII (ANT. 244, pp. 52-55), dove appare il personaggio di Bettina, figlia di Leonora e di Gismondo, come viene precisato nella lista dei personaggi. L'aggiunta potrebbe essere stata ispirata da una scena di *Le Malade imaginaire* di Molière (1673), che mette in scena la piccola Louison interrogata dal padre sulle relazioni sentimentali della sorella maggiore (II.8). Il parlare franco della piccola Bettina accresce i ridicoli fisici e linguistici del personaggio di Fernando, e la libertà che essa dimostra nella battuta finale rispondendo alla madre sul modo dell'ironia dà ragione alla disubbidienza di Lucrezia che lei condivide anticipatamente, anche se, per altri versi, vari cambiamenti cercano di ridurre la rappresentazione dell'amore illecito dei due giovani innamorati (cfr. *supra* la soppressione in I.15.10-16, e *infra* nell'elenco dei personaggi, la modifica su Lucrezia, detta «sposa d'Ascanio»).

Questo cambiamento verrebbe a conferma di una datazione dell'ANT. 244 ai primi del XVIII secolo, considerando che le prime traduzioni integrali di Molière apparvero solo nel 1696-1698 (Niccolo' di Castelli, Leipzig).⁹³

SCENA XVII

Bettina, e detti.

BETTINA Nonna, nonna.

PETRONILLA Bettina,
vien qua la mi bambina.

FERDINANDO Gran bella criatura.

PETRONILLA Presto, al signore sposo
bacia la mano.

⁹³ SANTANGELO, GIOVANNI SAVERIO - VINTI, CLAUDIO, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.

FERNANDO Ell'è un vestigio
dell'età sua.

PETRONILLA Prodigio
volse dire il buon uomo.

BETTINA Uh, che nasone,
che boccaccia di forno!
Non vo' più starli intorno,
mi fa paura, e pare il bau. Nonnina,
quando ho da tor marito,
non mi trovate un bertuccion così,
perch'in capo a tre dì
ne piglierò un da me, bello e pulito.

PETRONILLA [segue come nel MAGL. VII, II.16.41-60]

Qualche intervento meno sostanziale si trova anche in due arie dell'atto terzo: nell'aria di Lucrezia (III.2.36-49), ridotta a questi soli versi: «Pensieri, che si fa! / Infelice / non ti lice sperar più. / Come brami viver tu / se tradisti l'onestà»; e alla fine dell'aria di Piero (MAGL. VII, III.15.22), chiusa con aggiunta di due versi che sottolineano la sua pigrizia: «Dica pur chi vuol dire / il rimedio del sonno è il do, dormire».

Oltre l'aggiunta di Bettina, la lista dei personaggi, inserita dopo il prologo (ANT. 244, p. 6) viene modificata. Non è più precisata la parentela di Frasia con Ascanio, né quella di Lisaura con Fernando. Nel MAGL. VII, il matrimonio segreto di Ascanio e Lucrezia non è dichiarato. Come precisato da Leonora in I.1, Ascanio non ha ancora ufficialmente richiesto la ragazza ai genitori (I.1.26-41), sicché nella lista degli interlocutori Lucrezia è detta semplicemente «fanciulla». In ANT. 244, invece, il matrimonio è legittimato sin dalla lista dei personaggi, con il qualificativo «sposa di Ascanio». Il moro, qui Corali, non è più schiavetto di Clarice.

Personaggi del dramma

Ascanio, sposo di Lucrezia
Anselmo, padre di Gismondo e di Lucrezia
Odoardo, cognato d'Anselmo
Fernando
Lucrezia, figlia d'Anselmo, sposa di Ascanio
Leonora, moglie di Gismondo
Petronilla, moglie d'Anselmo, madre di Lucrezia e di Gismondo
Bettina, figlia di Gismondo e di Leonora
Piero tartaglia, servitor d'Anselmo
Betta, serva d'Anselmo

Gismondo, figlio d'Anselmo
Frasia
Lisaura
Coralì, moro

Commento

Per la delucidazione delle espressioni idomatiche e lessico, si fa riferimento ai seguenti volumi:

MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Dichiarazioni dei proverbi e vocaboli* aggiunte ai libretti in *Delle poesie drammatiche*, Firenze, Vangelisti, 1698 (d'ora in poi: *Dichiarazione* + titolo, P. D., numero della pagina)

Vocabolario della Crusca in questa terza impressione nuovamente corretto e copiosamente accresciuto, al Serenissimo Cosimo terzo di Toscana, lor Signore, Firenze, Stamperia dell'accademia della Crusca, 1691 (d'ora in poi: V. C., n° della pagina).

Dizionario della lingua italiana, Tommaseo e Bellini, Torino, Unione tipografico editrice, 1865 (d'ora in poi: Tommaseo).

Dei proverbi toscani, lezione di Luigi Fiacchi, detta nell'accademia della Crusca, il 30 novembre 1830, con la dichiarazione dei proverbi di Gio. Maria Cecchi, testo di lingua citato dagli accademici della Crusca, Firenze, Piatti, 1820 (d'ora in poi: Fiacchi, 1820).

Novellette tratte dai proverbi fiorentini di Francesco Serdonati, Padova, Luigi Penada, 1873 (d'ora in poi: Serdonati, 1873).

Per tutte le annotazioni storiche e letterarie, si veda la bibliografia generale.

Prologo

Prologo 5 Questo verso non esiste nell' ANT. 244.

Prologo 14 *Ch'in sua movenza è fermo*: è il motto dell'Accademia degli Immobili, proprietari del teatro della Pergola, protetta dal cardinale Giovan Carlo di Toscana, fratello del granduca Ferdinando II. Questo motto stava sopra l'emblema dell'accademia che figurava un mulino a vento.

Prologo 16 *Albergo fortunato*: si tratta del teatro della Pergola, eretto a partire dal 1652 dall'ingegnere-architetto Ferdinando Tacca, il quale aveva sostituito nella carica Alfonso Parigi, figlio di Giulio Parigi, dopo che, nel 1651, fu fatto un bilancio negativo dello stato dei teatri disponibili per la corte (cfr. *Preparativi per i festeggiamenti da fare in occasione della venuta del duca di Modena a Firenze*, novembre 1651, A. S. F., Miscellanea Medicea 357, inserto 70). Il vecchio Stanzone delle commedie creato dal Buontalenti nel 1585-86, all'interno degli Uffizi, non era più in grado di accogliere spettacoli capaci di utilizzare le più recenti innovazioni in materia di scenotecnica. Innovativa è la situazione del teatro fuori di palazzo, nel centro di Firenze, su terreni appartenenti all'Arte della Lana, nonché il carattere misto dell'allestimento interno della sala e della scena. Erano ancora conservati, in fondo alla platea, spazi appositamente riservati al principe e alla corte, e un abbozzo di anfiteatro a tre gradini intorno alla platea, ma questa era già organizzata con posti fissi per gli spettatori (con divisione tra uomini e donne); la sovrapposizione di tre file di palchetti separati,

l'arcoscenico e il sipario marcavano invece definitivamente la separazione tra scena e sala, non ancora effettiva né nella sala del Buontalenti agli Uffizi, né nel teatro Farnese dell'Aleotti a Parma.

Prologo 20 quercia reale: la quercia è l'emblema della casa della Rovere a cui appartiene la granduchessa Vittoria, citata al verso seguente, che aveva sposato il granduca Ferdinando II nel 1637, e gli aveva dato un figlio maschio, Cosimo, erede del trono granducale.

Prologo 26 del sole ispano e di medicee stelle: allusione alla festa teatrale *L'Hipermestra*, libretto di Moniglia e musica del celebre compositore veneto Francesco Cavalli. La festa era stata prevista sin dal 1653, per l'inaugurazione del teatro, con un prologo encomiastico in onore della famiglia medicea. Per motivi di peste, si preferì inaugurare il teatro nel carnevale 1657 con il dramma civile rusticale del Moniglia, *Il potestà di Colognole*. *L'Hispermestra* fu poi proposta, nel giugno del 1658, per festeggiare la nascita di un principino spagnolo, Filippo Prospero, figlio di Filippo IV e Marianna d'Austria. Il prologo e l'epilogo furono quindi riscritti.

Prologo 47 un Argo: figura della mitologia provvista di cento occhi, mentre Amore è bendato quindi cieco.

Prologo 50 a diacere: a diacere, a ghiacere, cioè a giacere.

Prologo 63-84 Gli Zerbin fiorentini [...] buona borsa: nella *Dichiarazione di Tacere ed Amare* (P. D. 507), Moniglia registra: «zerbini, o innamorati, che tali si dicono da Zerbino, nome proprio di guerriero innamorato celebre negli antichi romanzi e nell'Orlando furioso dell'Ariosto». Qui allude agli accademici Immobili, tutti nobili gentiluomini che si erano raggruppati intorno al cardinale Giovan Carlo di Toscana, e gestivano il teatro della Pergola. Oltre averlo largamente finanziato, gli accademici partecipavano agli spettacoli, specie nei balli e negli abbattimenti, mettendo a profitto la loro formazione cavalleresca. Tutto il passo allude al fatto che avevano dovuto spendere molto per l'allestimento dell'*Hipermestra*, le cui sfarzose macchine servirono per aggiungere qualche effetto scenico a *Il vecchio balordo*. Dopo la morte del cardinale Giovan Carlo, nel 1664, gli Accademici presentarono un bilancio delle spese, *Informazioni sulle ragioni che hanno gli accademici Immobili sopra il teatro di via della Pergola* (Archivio dell'Accademia degli Immobili, serie I, 1, A 19, cc. 2-7) ottenendo la proprietà assoluta del teatro, che conservarono fino alla metà del secolo XX. Le *Informazioni* notano che per *L'Hipermestra* «benché l'Altezza Serenissima si chiamasse volerle [le spese di abiti e altro] fare de sua propri danari, come protettore di Spagna e Generalissimo del Rè, gli accademici vi concorsero però largamente, perché le fatture degli abiti che furono sontuosi ascendevano a somme di rilievo, siccome anco tennero li musici forestieri in casa, e le prove che pure furono dispendiosissime si fecero in casa degli accademici, e l'istesso seguì per *Il pazzo per forza*. Fu dopo fatta la commedia intitolata *Il vecchio balordo*, e dopo *La serva nobile*, nelle quali tutti concorsi gli accademici e nel vestire i personaggi, nel ricevere le prove in casa, e trattenere li musici forestieri». In un *Bilancio di spese occorse dal principio della fabbrica del teatro (giugno 1652) fino al 20 gennaio 1662* (Ibid., serie I, 1, A 18-A 19) appare che

«la spesa delle quattro commedie, cioè Potestà, Pazzo per forza, Hipermeatra e Vecchio balordo» ascendeva a 10640 scudi, di cui gli accademici dichiarano aver pagato 8142. Per *Il vecchio balordo* è notata la costruzione di «una muraglia dell'arco dietro la scena nello Stanzone di via della Pergola, che bisognò per la commedia del Vecchio balordo» (Ibid., *Nota di tutte le spese pagate dal signore Francesco Dati come provveditore dell'accademia degli Immobili di gennaio, febbraio e marzo 1658, a diversi* [...] serie I, 3, 1659, III).

Prologo 112 *sì nobile teatro*: si tratta del teatro della Pergola (cfr. *supra*, Prologo 15).

Atto primo

I.1.12 *schizzinosa*: ritrosa, salvatica. Usato dal Varchi ne *La suocera*, e da Machiavelli (V. C., 1465). Schizzare si dice anche della serpe che lancia il suo veleno.

I.1.19 *I paperi conducono a ber l'ocche*: per ragioni di metrica Moniglia trasforma il proverbio: «insegnare o simili i paperi a bere all'ocche, vale: gli imperiti che vogliono saperne più dei periti» (V. C., 1103), cioè quando un giovane vuol beffare un vecchio. Moniglia registra un altro proverbio con le ocche, nella *Dichiarazione* de *La serva nobile* (P. D., 287), «fare il becco all'oca: dar compimento all'opera».

I.1.21 *grand'aggravio*: ingiuria, gravezza, imposizione (V. C., 49).

I.1.24 *far la bacchettona*: bacchettone, «colui che arrende alla vita spirituale», sono i devoti che girano per le Chiese (V. C., 188). Lucrezia rinfaccia a Leonora il suo subitaneo rimorso morale.

I.1.46 *le baie faceva*: mi burlava. Moniglia nella *Dichiarazione* de *Il potestà di Colognole*, (P. D., 91), registra: «dar la baia: uccellare, motteggiare».

I.1.58 *bella discrizionaccia!*: la discrizione è la capacità di discernere e giudicare rettamente: secondo la giustizia, è la facoltà di ben maneggiare un ufficio. Qui coll'antitesi tra l'aggettivo e il suffisso spregiativo, questa facoltà è invece evocata in modo ironico. Moniglia usa spesso l'esclamazione, *oh discrizione!*, con un senso di ironia (cfr. *infra*, II.10.10).

I.1.65 *m'amazzaria*: m'ammazzerebbe.

I.1.68 *Ci son per l'ossa e per la pelle*: «egli è l'ossa e la pelle, diciamo d'uno che sia magrissimo Plauto: *ossa et pellem esse*, [...] quando i tisici sono arrivati all'ultima estenuazione, e non sono altro che pelle e ossa» (V. C., 1134). L'espressione è qui trasformata per dire: prendo rischi che possono lasciarmi senza niente.

I.2 L' ANT. 244 indica: *Lucrezia sola*.

I.2.11 L' ANT. 244 indica: Amor non più... ecc.

I.3.3 *si smaltirà anche questa*: smaltire è concuocere il cibo nello stomaco. Vale a dire: anche questa sarà digerita (cfr. II.12.77).

I.4.2 *l'è polveroso: mostrì*: nel MAGL VII, il verso è inquadrato da due sbarre, come a indicare un gesto particolare di Leonora mentre guarda Anselmo e gira intorno con premura per apprezzare la sua figura e lusingarlo, come viene detto dopo. A conferma, da notare che l'ANT. 244 aggiunge una didascalia: «(Lo rassetta)» cioè lo riordina, lo accomoda, il che spiega le parole precedenti, indicando un gesto (cfr. II.8.45).

I.4.20 *chi prega, cianci al vento*: perdere le parole, non aver nessuna influenza neanche colle preghiere. Moniglia registra nella *Dichiarazione* a *La vedova* (P. D., 305): «*Ciance*: burle, scherzi, bagatelle, cose di poco valore».

I.4.26 *sta chiotto e spende*: chiotto per cheto (V. C., 330), quieto, silenzioso.

I.4.33 *quando io fui tratto potestà di fuora*: Anselmo allude alla sua situazione nel primo dramma civile, *Il potestà di Colognole*, dove il cittadino fiorentino Anselmo era stato chiamato potestà a Colognole.

I.4.35 *ci vo di mal in gamba*: le cose stanno sempre peggiorando.

I.5.9 *so quasi quasi dove il merlo cova*: il merlo (merlotto) (V. C. 1028) «aggiunto a huomo significa balordo grossolano», o per antifrasi, significa una persona furba che si finge ingenua. Oggi si direbbe dove la gatta cova, cioè: dove c'è un inganno. Moniglia nella *Dichiarazione* de *Il conte di Cutro*, (P. D., 1698, 606), registra: «*Merlotto*: balordo, grossolano, facile ad essere ingannato».

I.5.10 *Le si fanno l'un l'altra a giova giova*: «fare a giova giova, aiutarsi l'un l'altro» (V. C., 770).

I.6.3 *vuol pretendere il lucco*: «il lucco è una veste di cittadin fiorentino, oggi usata solo nei magistrati» (V. C., 969). Significa che ha delle ambizioni di carriera.

I.6.4-5 *questo vecchio barboglio*: è quello che per soverchia età non ha più intero il discorso (V. C., 199). ♦ *Il badalucco*: il badaluccare, leggiere scaramucchie per trattenere le brigate (cfr: Machiaveli, *Mandragola*, «un dottor poco astuto, un parasita di malizia il cucco, e fien questo giorno il vostro badalucco», (V. C., 189), vale a dire divertimento. Moniglia lo registra nella *Dichiarazione* de *La serva nobile*, (P. D. 1698, 284) «*badalucco*: trastullo, intertenimento, trattenimento piacevole, passatempo».

I.6.18 *è una giovane di pasta*: di buona pasta, di buona natura.

I.6.20 *ma voi apporreste al sale*: apporre al sale, cioè biasimar qualunque cosa per ottima che ella sia.

I.6.26 *non la sgarerà certo*: sgarare significa gareggiare, fare a gara.

I.7.4 *Chi son io, Pippo o Brogio*: Pippo allude forse al Pippo del Castiglione, servo della casa di Vieri da Castiglione, membro anche lui degli Immobili, evocato da Lorenzo Lippi nel *Malmantile racquistato*, cant. III, st. 64, «il più giudizioso e faceto umore che sia mai stato in Firenze» (Lippi, 1750, nota, p. 300). Faceva burle ai signori. Le facezie di Pippo erano ben conosciute a Firenze. Serdonati rammenta anche certi proverbi come «E sarà un aver ritto l'uovo di Pippo in su un piano», che alludono a Filippo Brunelleschi che vinse una gara con un architetto per la costruzione del duomo di Santa Reparata, colla prova di far rizzare un uovo su un piano, e vinse facilmente la prova: «si usa quando si vuol mostrare che si fa un'opera che apparisce difficile da prima, e fatta che l'è paia facile e riuscibile ad ognuno» (Serdonati, 15-16). Brogio è un diminutivo di Ambrogio, passato a significare sciocco, babbeo.

I.7.10 *Che sghiribizzò è questo*: sghiribizzo per ghiribizzo: capriccio, idea bizzarra.

I.7.11-12 *Cinguettare più / Oh che capaccio*: cinguettare, il parlar dei fanciulli, quando cominciano a favellare, balbutire. Moniglia, nella *Dichiarazione* de *La vedova* (P. D., 395), lo registra e spiega: «che cinguettar? Cinguettare è il parlare dei fanciulli quando cominciano a parlare». Capaccio è un peggiorativo di capo, «ostinato, di dura apprensiva, rozzo» (V. C., 277).

I.7.25 *chiudeteli*: nell'ANT. 244, è scritto «serrategli», invece di «chiudeteli».

I.7.38-40 *Quando fu meco in Colognole giudice [...] sua senza*: nuova allusione al primo dramma civile rusticale, *Il potestà di Colognole*, nel quale Anselmo, podestà a Colognole, era affiancato da Odoardo, giudice. Odoardo si rivelava alla fine essere il padre della giovane Leonora, creduta sorella di Tancia e figlia di Gora, vecchia, sotto nome di Lisa.

I.7.43 *Il cornucopia dell'asinità*: il massimo dell'asinità, il cornucopia è il corno dell'abbondanza.

I.7.45- 46 *se io mi vi caccio sotto*: se mi prende voglia di intervenire.

I.7.49 *non fue*: non fu.

I.7.53 *non sapeva chei faceva la serenata*: ne *Il potestà di Colognole* (I.26-28) Leandro, innamorato di Isabella, figlia d'Anselmo, ma povero, è venuto alla sera con un gruppo di musicisti a cantare una serenata [«Sotto un notturno cielo / di una fede tradita...»] sotto le finestre di Isabella. Si sveglia Anselmo, che chiama i suoi familiari e sbirri, per mettere i cantanti in prigione. All'inizio dell'atto II, chiede a Odoardo giudice di punire i musicisti, ma Odoardo

ricusa, non sapendo qual'è il nome dei musici, né dove stanno. Vedi anche *supra*, I.7.39-41, e *infra*, II.12.20-27).

I.7.55 *a creder vi si dà l'asino vola...*: vi fanno credere anche le cose più incredibili, come è credere che un asino voli.

I.7.63-64 *drento*: storpiatura per dentro, che Moniglia elenca nei suoi glossari, come «comune nel parlare dei villaggi intorno a Firenze».

I.7. 64-65 *Filandro m'insegnò, [...] parole fango*: Moniglia, nella *Dichiarazione* de *La vedova* (P. D., 400), registra: «non uso far di mie parole fango, cioè voglio mantener la parola, osservar ciò che prometto». Filandro allude a un personaggio del precedente dramma civile *Il pazzo per forza*, del 1658, dove Anselmo ha un 'maestro di casa', di nome Filandro, che usa un linguaggio pedantesco farcito di latinismi e di citazioni, e cerca di appropriarsi dell'eredità di Anselmo, suggerendo al figlio del padrone, Flavio, innamorato sfortunato, di fingere la pazzia, per farlo rinchiodere nell'ospedale dei Pazzi.

I.8.19 *Uh, barbagianni*: il barbagianni è un uccello notturno rapace. «Dalla similitudine, perché è ridicolo, si dice 'barbagianni' ad uomo sciocco e balordo» (V. C., 198). Moniglia nella *Dichiarazione* di *Tacere ed Amare* (P. D., 489) lo registra con: «sciocco balordo, dall'uccello di questo nome».

I.8.34-35 [...] *suppongo*. / PETRONILLA *Ella vuol dir propongo?*: la stupidaggine del personaggio passa attraverso il suo uso sbagliato, erroneo e ridicolo di certe parole, diverso dalle storpiature di parole usate da Anselmo ad esempio, o del balbettamento di Piero.

I.8.45-48 *giulebbato*: per giubilato, «far festa, giubilo, allegrezza» (V. C., 773). Ancora una volta Fernando si dismotra stupido e poco attento alla precisione delle parole.

I.8.63-64 *di mie furfantate / il nodo viene al pettine*: furfantate, cioè furfanterie, da forfare, «far quello che non conviene, errare peccare» (V. C., 708). Il nodo entra in molti proverbi, ad esempio: «il sarto che non fa il nodo il punto perde», cioè: bisogna far le cose coi debiti termini se non non si può arrivare a buon fine. Qui Betta teme che i suoi mancamenti non le portino gravi guai se Anselmo decide di maritare Lucrezia seguendo la volontà della moglie.

I.8.72 *Misericordia oh ciel, con le bigoncie*: bigoncia, «vaso di legno senza coperchio di tenuta, intorno a tre mine, composte di doghe: s'usa principalmente per sommeggiare l'uva premuta al tempo della vendemmia.[...] Usiamo bigoncia in significato di cattedra, onde montare in bigoncia tanto è a dire quanto montare in cattedra per parlamentare» (V. C., 223). Betta sembra temere i sermoni che dovrà sopportare dai padroni, se le cose peggiorano.

I.8.78 *dover l'unguento consumar ad oncie*: oncia per dire che dovrà passarsi molto unguente sulla pelle per curare i colpi di bastoni ricevuti.

I.9.3 *infingarde*: infingardo: «prigro lento». infingardia: «Lentezza nell'operare, infingendosi di non potere, pigrizia» (V. C., 877).

I.9.6 *di farmi burle è in fregola*: Moniglia, nella *Dichiarazione* de *Il pazzo per forza* (P. D., 183), registra: «*In fregola*: voglia grande, onde vuol dire: entrato in fregola si fatta e essendogli venuta si gran voglia. E' traslato da i pesci che si dice andare in fregolo quando si adunano molti insieme per la generazione [...]»; e nella *Dichiarazione* de *La vedova*, (ibid. 394-395): «*vanno in fregola*: fregola è l'atto che fanno i pesci nel gettar l'uova, fregandosi su pei sassi. Virgilio nella *Georgica* disse degli animali che vanno come si dice in fregola: *in furias, ignemque ruunt*. Vuol dire desidera ardentemente, non regge più di farmi delle burle».

I.10.3 *egl'è tanto in valigia*: «entrare in valigia, proverbialmente vale per adirarsi, inritrosire. [...] Onde, egli è in valigia: egli è in collera, adirato» (V. C., 1745).

I.10.5 *di che t'ho cera*: la cera usata per il viso. Significa: cosa ti pare di me, chi sono io, mi riconosci per chi?

I.11.5 *col posa piano a piedi*: senza far rumore camminando con cautela, con la pianella. Nella *Dichiarazione* de *La vedova* (P. D., 385), Moniglia registra: «*pianelle*: calzamento de' piedi che non ha calcagno».

I.11.7 *acquattato*: acquattare: «chinarsi a terra il più basso che l'uomo può per non esser visto, senza però porsi a giacere» (V. C., 26).

I.12 Nell'ANT. 244 è esplicitato: scena XII. *Leonora, e detti. Betta in camera*.

I.12.4 *trovale bosco*: «diciamo essere da bosco o da riviera, cioè atto a qualunque cosa, scaltro, esperto, da tutta botta» (V. C., 234). Betta commenta la destrezza con cui Leonora arriva a far sì che Anselmo accetti Ascanio.

I.12.19 *usa tagliare la legna addosso*: dire male di qualcuno.

I.12.23 Qui nel MAGL. VII è indicato: «ASCANIO: Faccia», mentre in realtà parla Anselmo che ascolta la nuora.

I.12.25 *della Lucrezia è cotto*: nella *Dichiarazione* de *Il potestà di Colognole* (P. D., 102), Moniglia registra «*cotto*: ubriaco, avvinazzato il vino è chiamato fuoco, onde meritevolmente diamo nome di cotto a' briachi [...]». Si noti l'uso realistico/popolare della lingua anche da parte di Leonora, ma con senso figurato. Nel primo dramma, è Tancia contadina che usa quel aggettivo, parlando di Desso Tartaglia che la corteggia, e si è ubriacato.

I.12.29 *ora si cala*: l'espressione calarsi a una cosa significa «volgervi l'animo, indursi a farla, accomodarvisi, risolversi» (V. C., 258).

I.12.34 *me n'arciconto*: mi contento anche troppo. Moniglia usa *arcicredo* ne *Il pazzo per forza*, I.11, e registra nella *Dichiarazione*: «credo pur troppo, te lo credo più di quello che lo dovrei credere» (P. D., 174).

I.12.45 *vadia*: per vada.

I.12.46 *vecchio minchione*: «vedi bescio: invece di Besso, che vale sciocco, voce sanese e altresì balordo» (V. C., 119). Nella *Dichiarazione* de *Il pazzo per forza* (P. D., 181), Moniglia registra: «*minchionati*: scherniti».

I.12.63 *gnene [...] al mio medico*: facendo dire al suo protagonista ridicolo, Anselmo, che vuol far fare una commedia al suo medico, Moniglia si prende gioco di se stesso mostrando anche di non curarsi degli attacchi di chi gli rimprovera di dedicarsi all'arte comica e di medicare male i suoi pazienti (cfr. Introduzione, pp. 12-13).

I.12.71 *et in baggiana la pecunia resta*: le baggiane sono «le buone parole dette per tirare altrui nella sua volontà [...] ficcar carotte» (V. C., 190). La baggiana è anche una moneta della zecca di Mirandola, di valore 4 soldi, e somiglia a una grossa fava.

I.13.5 *l'è poi to madre...*: tua madre.

I.13.31 *gli vendo il sol d'agosto*: gli faccio credere quello che voglio io. Lucrezia è riuscita a far entrare Ascanio in camera con la benedizione del padre, fingendo ingenuità. Anselmo ha perfino serrato la porta affinché la madre non li disturbi, facendo il ruffiano alla propria figlia, ciò che Petronilla gli rimprovera nella scena seguente.

I.14.15 *vi covan le cicale*: vi cova qualche maldicenza. Il cicalare è «parlar troppo» (V. C., 333), e male, come le cicale fanno col loro fastidioso e continuo canto.

I.14.22 *la rovella mi rinforza*: Petronilla si sta sempre più infuriando contro la boalordaggine del marito.

I.14.28 *sete pazzo spolpato*: spolpare è levare la polpa fino alle ossa. Vuol dire: siete completamente pazzo.

I.14.30 *ma se giordan si scioglie / l'aggiusto*: espressione poco chiara, non registrata dal *Vocabolario della Crusca* o dalle *Dichiarazioni*, ma «il giordan si scioglie», sarà un'allusione al fiume Giordano, che allagava spesso in inverno e in primavera, per dire che Anselmo sta per perdere la pazienza con la moglie.

I.14.37 *e la rappiccia il moccolo*: il moccolo è il resto di una candela sottile della quale se ne sia alquanto arsa. Rapiccare, di nuovo appiccare, cioè: lei ricomincia ad opporsi a quello che dico.

I.14.38-39 *o zoccolo o pianella*: il primo è scarpa di legno, la pianella è una pantofola che non fa rumore (cfr. I.11.5).

I.14.57 *Io non ci so vedere spina, né osso*: si dice proverbialmente per parlare di cosa che non presenta nessuna difficoltà.

I.15.9 *occorreva farle la cilecca*: la cilecca è «una beffa che si fa altrui, mostrando di dargli checchesia, e non gliele dare» (V. C., 335).

I.15.12 ANSELMO: *Piero / servi*: qui Anselmo propone Piero per servire Ascanio, mentre nell'ANT. 244 Anselmo dice: «Betta / servi il signor Ascanio».

I.15.15 *il mio cappio bello*: nella *Dichiarazione* de *Il conte di Cutro* (P. D., 613) si trova: «*cappio*: annodamento, del quale tirato l'un dei capi, si scioglie», che riprende esattamente la definizione del *Vocabolario della Crusca*. Qui si allude a un nastro femminile, per ornare i capelli.

I.15.18 *la suocera s'incoccia*: si ostina, continua a farle dispetto.

I.15.19 *una fantoccia*: nella *Dichiarazione* de *La vedova* (P. D., 390), Moniglia registra: «*fantoccia*: bamboccia, sciocca».

I.15.38 *garbacci*: o sgarbi, il contrario di garbo, avvenutezza, gentilezza.

I.15.39 Qui Leonora è vicina alla Doralice della commedia goldoniana, *La famiglia dell'antiquario*, dove la figlia di Pantalone ha anche lei portato una dote cospicua in casa dei suoceri, nobili ma senza soldi, di cui la suocera le vieta ogni uso, anche per farsi fare un nuovo vestito da donna sposata.

I.15.42 *mi salta il moscherino*: «montare il moscherino, proverbio, e vale subitamente adirarsi» (V. C., 1062).

Atto secondo

II.1.5 *per appormi*: per oppormi, apporre è obiettare, trovare da ridire, e anche incolpare a torto (V. C., 123). Nell'ANT. 244, il verso 5 è cambiato: «perch'io v'inciampi, e a torto o ragione».

II.1.32-38 Questi versi finali sono soppressi nell'ANT. 244.

II.3.13-15 *merle, musì aguzzi, un cova caldanuzzi*: merle pare una riduzione del proverbio: la merla ha passato il Pò, che significa che il bel fior dell'esser suo manca, sopra tutto per la donna (V. C., 1028). I musì aguzzi, o acuti, sono musì o faccie che denunciano l'uso di stratagemmi o astuzie. Nella *Dichiarazione* de *Il conte di cutro* (P. D., 614), Moniglia registra un proverbio: «*aguzzi i miei ferruzzi*: proverbio che vale assottigli lo ingegno, m'industri, adopri tutti gli staggemmi, tutte le finezze, tutte l'astuzie». Caldanuzzi è un diminutivo di caldano, cioè «la stanza che è sopra le volte dei forni» (V. C., 260), alludendo forse alla vecchiezza che costringe a starsene vicino —o sopra— al forno a riscaldarsi.

II.3.20 *e quel che fa la penna*: allude al supplemento di guadagno che la penna poteva offrire a chi lavorava negli uffizi (V. C., 1180).

II.4.12-13 *tartaglia spia / scopre ogni maccatella*: Tartaglia è il nome del servo balbettante e gobbo. *Maccatelle*: «sono certe cose di legno che si conservano dentro i sigilli di cera dei privilegi. Ma si piglia anco questa voce per ribalderie, e trafurellerie, e opere fatte con fraude» (Fiacchi, 25).

II.5.13 *Diascolo*: per diavolo. ♦ Ivi, *ciarpiera*: Nella *Dichiarazione* de *La serva nobile* (P. D., 280), Moniglia registra: «*ciarpiera*: Donna di costumi biasimevoli. Impacciata, ciarliera».

II.5.21 *me madre*: mia madre.

II.5.22 *va alla forca*: ingiuria, che allude al patibolo. Si dice: È forca, per dire degno di forca. Va alle forche, modo biasimevole di maledire.

II.6.3 *possa vederti in gogna*: la gogna è il «duogo dove si legano in pubblico i malfattori, con le mani di dietro, e col ferro al collo, e il ferro stesso, vituperoso indizio dei loro misfatti», (V. C., 783). Betta continua a maledire Piero.

II.6.11 *che bel cecino*: cece, specie di legume o civaia, «per vezzi diciamo al membro virile del bambino» (V. C., 309). «Dicesi anche a persona trista e maliziosa, bel cecino cioè bel cosino, in modo ironico, a un impertinente che vuol parer bello» (Tommaseo).

II.6.13 *mi son visto alla spera*: la spera è la stella della sera, cioè: mi sono visto alla luce di una stella, il che spiega che lui trovi giusto che la madre parli della sua bellezza nella lettera.

II.6.15 *che garbata me madre*: cfr. *supra* II.5.21. *Idem* «me padre» per mio padre.

II.7.4 *lo sapessi*: lo sapeste.

II.7.33 *smargiasso*: allude a un personaggio di capitano fanfarone, spaccone, che si vanta di fare imprese eccezionali. Nella *Dichiarazione* de *Il pazzo per forza* (P. D., 180), Moniglia registra «*smargiassi*: bravi sgherri, tagliacantoni».

II.7.39 *io lo conficcherò di stilletate*: gli darò tanti e tanti colpi di stilo, di pugnale.

II.7.40-43 *il baco/ lo morde*: «avere il baco con uno vale averlo a noia» (V.C., 189), dai vermi di cui patiscono spesso i bambini. Qui Ascanio è annoiatissimo contro Piero.

II.7.42 *imbriaco*: ubriaco.

II.7.49 *d'un pò di bravatella con l'ingiuria*: da bravare, fare finta di essere bravo lanciando delle ingiurie, ostentare esageratamente la propria forza.

II.7.57 *gli viene il mal de pondi nella bocca*: non finisce più col sentenziare e parlare ponderosamente.

II.7.63-64 *A un po' di cocconetto [...] l'aspetto*: cocconetto è una sorta di giuoco che si fa con le carte di tresette. Giocare a bazzica o a cocconetto (Tommaseo). Tommaseo cita i versi: «La potrai tu giocare a tuo diletto / A bazzica con esse e a cocconetto» (Corsin. Torrach. 4, 39). Tressette è un gioco di carta che si fa da due a otto giocatori, e si gioca con un mazzo di quaranta carte. Tre è la carta più alta, e sette la carta più bassa. Il punteggio è 3, 2, 1, 10, 9, 8, 7, per un totale di 12.

II.7.66 *cerimonie da banda*: mettere le cerimonie da parte.

II.7.70 *non ne son ben capace*: non ho capito tutto.

II.7.72 *ma questa chiucchiurlaia*: da chiurlo, chiurla, forma di uccellazione che si fa nei boschi colla civetta e col fischio, impaniando alberi per far cascar gli uccelli. Cioè allude al battibecco strambo e incomprensibile tra gli Anselmo, Ascanio e Piero. Moniglia, nella *Dichiarazione a Tacere ed amare* (P. D., 493), registra un senso figurato: «*chiurlo, cuculio*: voci che significano sciocco e balordo, come di sopra, barbagianni».

II.7.78 *s'ha da impalmare*: deve stringersi in matrimonio con Fernando.

II.7.81-82 *puledro / [...] è una carogna*: rigna per ringhia, cioè digrignando i denti e brontolando, come i cani che vogliono mordere. Vale a dire se il puledro (o la donna giovane) non si ribellano, non esistono, sono morti.

II.8.12 *fagorirla*: storpiatura per favorirla.

II.8.20 *s'ha fare un priorista di festini*: un priorista è il libro dove sono scritti i priori, quelli che hanno il potere. Mangiare come un priore vale per mangiar bene.

II.8.39 *subito impanca*: impancare è «porsi a sedere e particolarmente a tavola». Anche in senso equivoco, «porsi a giacer su panca» (V. C., 836). La mala lingua di Petronilla ferisce le

donne giovani e belle che non si fanno pregare per 'giocare', e fare i vezzi in pubblico, come i saltimbanchi.

II.8.45 *non si può star rassetta*: nella *Dichiarazione* de *La vedova*, Moniglia registra (P. D., 399): «*rassetta*: accomoda, riordina».

II.8.46 *la me parte anch'io*: la mia parte.

II.9.2 *oh bella infingardona*: cfr. *supra* I.9.3.

II.9.24 *dover far da cuciniera*: da cuoca.

II.10 Siccome Betta si affaccia alla fine della scena, aggiungo il nome di Betta, che invece manca nel MAGL VII.

II.10.4 *di farmi sghiribizzi mai satolla*: mai sazia di ghiribizzi contro di me (cfr. *supra* I.7.10).

II.10.6 *veder [...] il diavolo nell'ampolla*: Moniglia registra l'espressione anche nella *Dichiarazione* di *Tacere ed amare* (P. D., 498): «*mi fareste vedere il diavolo nell'ampolla*: gli dareste ad intendere una cosa per un'altra, si dice ancora far vedere la luna nel pozzo e lucciole per lanterne».

II.10.10 *oh discrizione*: cfr. I.1.58. Qui è usato ironicamente per denunciare la burla poco gentile che le serve gli hanno fatto subire.

II.10.15 *come il sei di sbaraglino*: lo sbaraglino è un «giuoco di tavola, che si fa con due dadi». Si trova in Berni: «Se io perdessi a primiera il sangue, e gli occhi, non me ne curo, dove a sbaraglino rinnego il Cielo, s'io perdo tre baiocchi» (Ber. Rim.) (V. C., 1443).

II.10.22 *Ch'il diavolo le sbucci*: Piero, sempre in furia contro le serve che lo matrattano, le maledice invocando il diavolo che levi loro la pelle.

II.10.24-26 *il naso arricciano / [...] stropicciano*: fanno le smorfie, se i mobili non sono ben ripuliti, e strofinati.

II.10.43 *spazza da te / guidone infingardaccio*: guidone è detto per furfante, uomo d'infima plebe, da guitto, furfante e birbone. Infigardo vale a dire neghittoso, pigro. La pigrizia è la caratteristica essenziale di Piero, che se ne vanta nella sua aria finale «Gran disgrazia è quella, ohimè» (cfr. III.15.1-20).

II.11.4 *il farinaccio*: il farinaccio è legno ridotto come in farina, per rosura di tarli. Si dice anche per il riso franto e mescolato con la sua scorza, ed è quello della crusca che si ottiene nel bianchire il riso. Utile per ingrassare polli e maiali (Tommaseo). Sarà un'allusione, un pò ironica, al lavoro dei Cruscanti, Odoardo motteggiando poi nelle scene successive la stupidaggine di Anselmo, e il cattivo uso che questi fa delle parole.

II.12.11 *conducete ancole*: conducetela ancora lei.

II.12.17 *e col bargello*: è il capitano dei birri, col quale Anselmo non ha niente da temere. «Crearono un nuovo ufficio in Firenze ci furono sette capitani di guardia della città, e furono chiamati bargelli [...] Diciamo proverbialmente: dar nel bargello, cioè in cattivo incontro» (V. C., 200).

II.12.20-27 *quell'anno ch'in Colognole [...] i musici stanno*: nuova allusione all'intreccio del *Potestà di Colognole* (vedi *supra*, I.7.39-41).

II.12.39 *testa di paglia a maglio*: il proverbio «*Far col maglio* è fare interamente il peggio che si può, tolta la metafora dal dare in su la testa a i buoi, o torri, col maglio» (V. C., 984). Ad Anselmo, che considera solo il denaro apportato da Fernando, Odoardo, benché più umano per la ragazza e cauto, pare un bue.

II.12.67 *balli se non suona*: non importa se non suona.

II.12.77 *chi le vuole smaltir [...] mostra*: cfr. *supra* I.3.3. Smaltire uno, o che che si sia, è levarselo per affatto dinanzi. Anselmo per avarizia riduce la figlia a mercanzia da mettere in mostra per sbarazzarsene.

II.13.9 *s'imbriaca*: si ubriaca.

II.13.12 *cacca strafizzeche dalla testa*: la strafizzeca è «*berba pedicularis*. [...] È seme d'un'erba così appellata, la quale è di grande efficacia, ed è detto capopurgi, perocché purga il capo della flemma» (V. C., 1631).

III.13.15 *medicargli il rovello*: il rovello è una rabbiosa stizza, onde arrevellarsi vuol dire stizzirsi rabbiosamente.

II.14.1-2 *schiaivetto Carali*: questa figura di moro è abituale nei drammi di Moniglia, che gli dà un linguaggio esotico maccaronico, dominato dalla *ù* finale, dalla sostituzione di -p- in -b-, dall'uso degli infinitivi verbali, e dalla soppressione degli articoli. Era cantato da un certo Giovanni Buonaccorsi, moro, menzionato tra i salariati del cardinale Giovan Carlo nel 1656. Si trova così un moro monello ne *Il potestà di Colognole*, e una Moretta zingara ne *Il pazzo per forza*, del 57-58; non è integrato ne *La serva nobile*, ma appare ancora in *Amore vuole ingegno / La vedova*, previsto per il carnevale 1663, dove parla però un volgare non alterato. È anche Iolao nell'*Ercole in Tebe* rappresentato nel 1661 per il matrimonio del principe Cosimo III con Marguerite Louise d'Orléans.

II.14.3 e ss. Le lingue forestiere e straniere storpiate sono frequenti nei drammi civili. Nel *Pazzo per forza* (1658), oltre Filandro che usa un latino macheronico, l'innamorato Leandro dice di voler farsi passare per francese, e di elaborare un «*idioma terzo, tra francese e toscano, che ben intenderassi*» (a Ligurino, I.7). Nello stesso dramma c'è inoltre un ebreo, e

una 'senese' Beltramina, che usa il dialetto locale, ma sparisce nella riscrittura del 1689 per Pratulino). In *Amore vuole ingegno* ci sono quattro personaggi di birbanti, un moro, un tedesco, uno spagnuolo, un francese. A queste ultime due 'nazioni' allude anche *La serva nobile*, nel ballo finale nel cortile dell'università della Sapienza di Pisa, con allusione chiara alla recente Pace stabilita tra la Francia e la Spagna (1659). A questo ballo partecipano anche degli Armeni, che «[...] sebben forestieri / Ballar sanno all'usanza italiana» (III.36). Ne *Il conte di Cutro* è la parlata grottesca di Cutrone, messa in bocca di Fiammetta, sorella del servo Bruscolo, che appare in veste machile sotto nome di Lesbino, ma che poi si traveste da donna Cutronese per sedurre il Tartaglia (Davo) cosentino (III.20), affin di costringerlo a rinunciare al matrimonio con una delle figlie del conte di Cutro, e all'eredità della contea.

II.14.5 *sciamatù*: chiamato.

II.15.4 *arfasatto*: da Arfasad, re dei medi, parola rara usata per sciocco, volgare e arruffone. Si dice di uomo vile e di poco pregio (V. C., 133). Moniglia registra, come nel V. C., nella *Dichiarazione* de *La vedova* (P. D., 1698, 392), «*arfasatto*: uomo vile e di poco pregio».

II.15.22 *stummia di canaglia*: stumia vale per schiuma. Stumiare sarebbe anchetogliere «quel forzore che la vinaccia piglia di sopra» (V. C., 1642). *Il vocabolario della lingua italiana* (Padova, Minerva, 1829) registra l'espressione stummia di ribaldi, di furfanti: «andate, dice, o stummia di furfanti». L'espressione si trova anche nelle *Rime burlesche del signor Gius. Valeriano, cav. Vannetti, roveretano, col volgarizzamento in versi sciolti di un poemetto intorno all'origine del lampo e del fulmine, scritto in lingua tedesca da Daniel Triller, dell'università di medicina di Württemberg* (1756): «tra certa stummia vera di birbanti». Per insistere sulla ribalderia.

II.15.26 *Triaca li darà*: la triaca è una medicina usata contro i veleni, qui usata semplicemente per medicina o rimedio.

II.15.27 *raccapazzar*: rinvenire, ritrovare, ricordare, mettere nel cervello.

II.15.31 *so che Bartolo e Baldo / vi devono insegnare*: Baldo degli Ubaldi era un giurista italiano del Trecento, allievo di Bartolo da Sassoferrato, ambedue egregi esponenti della Scuola italiana del commento che proponeva una nuova metodologia di interpretazione delle fonti romane, contro il metodo della glossa.

II.15.35 *gran dottore del sessanta*: nella *Dichiarazione* de *Il conte di Cutro* (P. D., 613), si trova l'espressione «pagherò un sessanta», con la seguente spiegazione: «Questo proverbio deriva dal gioco delle Minchiate, ovvero de' granelli, ne' quali giuochi colui che non risponde a quel seme che si giuoca, come a spade, o a denari, coppe, o bastoni, paga per pena un resto che in lingua fiorentina si dice un sessanta, il perché quando segnando, cioè contando, chi arriva a sessanta segni allora vince quel tanto che sono restati d'accordo, che vaglia il sessanat. Onde viene quel detto, chi non risponde, paga il sessanta». Il giuoco delle Minchiate si giocava col mazzo di 97 carte, di cui 41 erano tarocchi, cioè briscole, e 56

erano di seme ordinario. I quattro semi ordinari erano di quattordici carte ciascuno, capeggiati dal Re. Le icone dei tarocchi erano numerate progressivamente salvo le cinque più alte dette le *Arie* e la carta del *Matto*, di cui tutti conoscevano la posizione gerarchica. Le carte qui dette *nobili* o *di conto*, che davano punteggio, erano i quattro Re, diciannove tarocchi e il *Matto*. I tarocchi di conto o nobili erano i cinque più bassi (dall'1 al 5), i dieci più alti (dal 30 al 40), quattro intermedi (10, 13, 20,28) e il *Matto* (qui detto 41). Quattro di queste carte nobili (2-3-4-5), valevano 3 punti, le cinque *Arie* (36-37-38-39-40) 10 punti, tutte le altre 5 punti.

II.16.8 *antiche borie*: le vanità della gioventù, la sua bellezza passata e rincresciuta.

II.16.25-26 *mi confondisce / con troppi complimenti*: accumulo comico di storpiature e di confusione sintattica, per: mi confonde con troppi complimenti.

II.16.33 *fa gli occhi alle pulci*: espressione popolare che qui vuole sottolineare in maniera esagerata la destrezza della ragazza.

II.16.37 *son molto participio*: partecipe, parziale come precisa poi Petronilla.

II.16.40 *n'un mo' o nell'altro*: in un modo o in un altro.

II.16.48 *mangio di buonavoglia, come il bue la frasca*: la frasca è un ramoscello fronzuto di alberi boscherecci, quindi appetitoso. Moniglia registra nella *Dichiarazione di Tacere ed amare* (P. D., 493): «*frasca*: vano e leggiere, simile ad una frasca, che è il ramo d'albero secco colle foglie. La frasca è l'insegna dell'Osterie e dei luoghi dove si vende il vino, onde il proverbio: il buon vino non vuol frasca».

II.16.52 *ringarzullito*: ringiovanito. Formato forse su una contaminazione tra *ringagliuzzare*, cioè mostrare una certa allegrezza con atti e con movimenti, a guisa che talora fa il gallo, e *garzuolo*, cioè le foglie di dentro, le più tenere, congiunte insieme, del cesto dell'erbe, come di lattuga, cavolo e si fatte.

II.16.54-55 *presi il sacco per pellicelli*: «pigliare il sacco pel pellicino è scior la bocca al sacco», (V. C., 1423), cioè votare, scuotere il sacco perché il pellicino è la stremità dei canti delle balle e dei sacchi da potersi agevolmente pigliare. È il dire ad altrui, senza ritegno, tutto quanto era ritenuto.

Atto terzo

III.1.2 *quell'otta*: quell'ora.

III.1.13 *se voi sapessì*: se voi sapeste.

III.1.21 *intronfia*: imbroncia, fa il muso.

III.2.5-6 *la rosetta di diamanti*: il donativo per le future nozze.

III.2.9: *lasciami stare*: nell'originale manoscritto «lascimi stare».

III.2.27 L'ANT. 244 aggiunge una didascalia: (*da se*).

III.3.11 *tu non c'esser*: non esserci.

III.3.13 *del zio van sempre i cenci all'aria*: l'espressione deriva da «i cenci o gli stracci vanno all'aria», che vuole dire che le pene ed i castighi della giustizia ed altri danni cadono sempre addosso ai più deboli.

III.3.17 *dico di noe*: dico di no.

III.3.18 *diascol*: cfr. *supra* II.5.13.

III.3.19 *chi ha pisciato rasciugbi*: chi ha fatto il male ne deve sentire il danno, e deve rimediare.

III.3.21 *una mana*: una mano, forma antica.

III.3.27-28 *mangiato hanno il pasticcio [...] la broda*: la broda è il superfluo della minestra. Da brava cuoca, Betta sviluppa l'espressione: rovesciare la broda addosso, cioè incolpare qualcuno di quello che forse altri ha compiuto, acciòché ne porti la pena.

III.3.35 *capizzi*: interiezione che esprime ammirazione e sorpresa. Nella *Dichiarazione del Potestà di Colognole* (P. D., 90), Moniglia lo registra: «*capizzi*: voce ammirativa, come capperi, cappita, canchita, canchero, cappuccio, tutte particelle che significano meraviglia e asserverazione». E anche nella *Dichiarazione di Tacere ed amare* (*ivi*, 506), «*Capizzi*, o vè che gente!: voce di meraviglia, come di sopra s'è detto».

III.4.5 *alle colpe d'amor fortuna arride*: la fortuna sorride.

III.4.12 *per scapolar d'Anselmo*: sfuggire, scappare, evitare una situazione difficile.

III.4.19 *madornale*: spropositato. Moniglia, nella *Dichiarazione de Il potestà di Colognole* (P. D., 90), registra: «*madornale*: Grande, si dice per aggiunta di rami o frutti principali degli alberi e delle piante»; e anche in *Tacere ed amare* (*ibidem*, 484): «cioè grande, si dice propriamente dei rami maggiori delle piante e delle linee principali negli alberi delle discendenze ed in questa significazione si trova nei buoni scrittori toscani chiamano ancora madornali le piante maggiori tra quelle della medesima specie, e s'attribuisce per ischerzo a tutte le cose grandi».

III.4.20 *che sverguenza*: che vergogna. Potrebbe essere ispanismo. Infatti in spagnolo 'sfacciataggine' si dice *desvergüenza* (il prefisso «des-» spagnolo è privativo come l'«s-» italiano).

III.4.29 *il bruscolo*: particella di materia, polvere, il piccolo difetto che si vede negli altri mentre non si vede il proprio enorme errore. Bruscolo è il nome del servo di Anselmo nel *Potestà di Colognole*. Segue poi alla fine della scena un altro modo di evocare la stessa idea: *gettar tal polvere negli occhi, che le balene fan parer granocchi* (III.4.35).

III.4.31 *Dio gli perdoni*: nel MAGL. VII il verso è scritto fra due barre oblique («/ ... /»).

III.5.12 *Drento è chi la pesta*: È un proverbio che «si usa quando noi crediamo che l'interno di chi all'esterno mostra sanità non corrisponde. Qua dentro è chi la pesta: qua sono i miei dolori» (V. C. 1200).

III.6.2 *ho la lingua pagana*: la lingua che non segue la retta via per emettere le parole (vedi sotto: *s'ho legata la lingua*), allusione alla causa del suo balbettamento.

III.6.10 *tu pigli un granchio a secco*: «Pigliare o farsi un granchio a secco, vuol dire stringersi un dito, le mani tra due cose come in una morsa» (Tommaseo), cioè: pigliare errore, ingannarsi.

III.6.13 *nelle Stinche andato*: il carcere delle Stinche era l'antico carcere di Firenze, elevato dopo il 1299, in via Ghibellina, più o meno sul sito dell'attuale teatro Verdi. I carceri furono demoliti nell'Ottocento.

III.6.15 *dianzi*: poco tempo fa, poco prima.

III.6.17 *un tempion*: un colpo sulla testa, accrescitivo di tempia.

III.6.18 *ch'ammi*: che mi ha.

III.7.11 *cirimonie*: cerimonie.

III.7.12 *leggere il Galateo mi par fatica*: allusione al *Galateo ovvero dei costumi*, di Monsignore Giovanni della Casa, scritto tra il 1551 e il 1555, pubblicato postumo nel 1558, che raccoglie delle norme di comportamento per l'uomo di corte, altrettanto celebre in tutta Europa quanto il precedente *Libro del Cortigiano* di Baldassar Castiglione.

III.8.33 *sulla mia tacca*: si dice per parlare della «statura si d'uomo si d'altro animale. Bella tacca d'uomo, bella tacca di cavallo» (V. C., 1661). Petronilla vanta la fisionomia della figlia che le somiglierebbe.

III.8.35 *ci riuscirà a pan più che a farina*: «riuscir meglio a pan che a farina vale per riuscir meglio coll'opera che non era l'aspettazione (usato da Buonarroti nella *Fiera*, III.1.19)» (Tommaseo).

III.8.42 *giurovi*: vi giuro.

III.10.15 *su questo Rodomonte*: Rodomonte è personaggio ariostesco, che dà il suo nome poi a dei capitani di commedia dell'arte, e a qualsiasi personaggio vanitoso, borioso e velleitario.

III.10.24 *pò far il cielo*: lasci pur fare al cielo.

III.10.28 *rinfrancescar l'imbrogljo*: infrancescare vale per ripetere, ritornare su una medesima cosa, qui sull'imbrogljo della lettera.

III.10.31 *n'intravvien le some*: intravvenire, toscano antico e popolare: accadere, capitare. Le some sarebbero i carichi posti sulla schiena dei cavalli, cioè cose pesanti. Vale a dire: non capisco come un tal caso abbia potuto accadere.

III.10.39 *quistioncina*: questioncina, piccola questione.

III.10.43 *non son però sgarito*: sgararsi, cioè soddisfare alla sua voglia, quasi vincere la gara o la contesa. Moniglia, nella *Dichiarazione di Tacere ed amare* (P. D., 492), registra come nel *Vocabolario*: «*sgarirsi*: soddisfare alla sua voglia, quasi vincere la gara o la contesa».

III.13.10 *che dovesti esser*: che doveste esser.

III.13.16 *un mezzo cocconetto*: cfr. *supra* II.7.67-68, e *infra* III.13.31.

III.13.19, *scapigliarvi*: scompigliare i capelli, togliervi il cappello, forse per accomodarsi, come dice poi Odoardo.

III.13.20 *Non bisogna mostrar le pere all'orso*: dall'espressione: «lieva le pere, ecco l'orso. E dicesi per avvertimento di aver cura alla cosa che tu hai in mano, quando vien da canto alcun'altro, che ne sia ghiotto, o per tortela» (V. C., 1184).

III.13.29 *gente che tarocchi*: taroccare vale per arrabbiarsi, borbottare. Moniglia lo registra in questo senso nella *Dichiarazione de La vedova* (P. D., 385): «*in verità tarocco*: in verità m'adiro, sono in collera». Nel testo, dato che la scena è centrata su una partita a carte con tutti i personaggi, sembra più probabile che si alluda realmente al giocare con carte. Goldoni usa diversamente il verbo taroccare, con *c scemia* o *doppia*, e anche il nome 'taroccamento', in varie commedie, sempre nello stesso senso di adirarsi, o borbottare.

III.13.32 *se gli dice a cocconetto [...] nelle liti*: nuova allusione di Anselmo alla presunta stupidità di Odoardo, che risale alle loro avventure comuni ne *Il potestà di Colognole*. Per cocconetto, vedi *supra* II.7.67-68.

III.13.40 *un testone*: moneta d'argento italiana, coniata a Milano nel secolo XV. Poi dappertutto in Italia, con l'effigie dei sovrani.

III.13.46 *che nessuna non facci marsellate*: parola forse derivata da marsella, o marsiglia. Forse allusione al tarocco di Marsiglia, cioè l'uso di carte esoteriche nella cartomanzia che permetteva delle previsioni o delle congetture. A Firenze esistono le Minchiate con allusione al membro virile, e per segnalare che le carte non dovevano essere prese sul serio (cfr. *supra* II.15.35).

III.13.51 *stansi*: si stanno.

III.13.53 *mi soffoga*: mi soffoca.

III.13.56 *un giulio*: moneta pontificia da due grossi, coniata dal papa Giulio II della Rovere che l'aveva aumentata di peso nel 1504.

III.14.5 *vorrebbono*: vorrebbero.

III.14.6 *ecco di posta la chiucchiurlaia*: ecco di nuovo quelli che fanno rumore come gli uccelli (cfr. *supra* II.7.76). ♦ *Eglino*: loro, quelli.

III.14.19-20 *per far gente [...] / e frollarsi [...] un vegliettino*: «frollare vuol dire far divenire frollo, ammolire il tiglio, per derivazione stancarsi, indebolirsi» (Tommaseo). Vegliettino allude alle veglie, riunioni serali dove si mangiava, ballava e cantava. Qui vengono stigmatizzati quelli che solo fingono di essere gente che va all'osteria e si diverte.

III.14.21 *musicai e sonator di tasti*: cattivi musicisti e suonatori di strumenti a tastiera.

III.14.26-61 la ripetizione di «stoppa, stoppa», come pure l'allusione a «pariglia» (usato nel gioco dei dadi quando ci sono due medesimi numeri), e a «punto», lascia supporre che il gioco rappresentato sia quello che poi si chiamerà *stoppa*, simile al *poker*.

III.14.39 *si rimpizza il preterito*: il preterito «in modo basso, è la parte deretana del corpo umano, il culo» (V. C., 1255). Rimpizzare è riempire con abbondanza restringendo fortissimamente la materia nel contenente. Espressione per dire: fa finta di essere una persona importante.

III.14.43 *lo sciloppo di pomis*: lo sciroppo di pomi.

III.14.91-92 *Piacevoli e Piatelli*: arrivano due personaggi che Anselmo non vuole lasciar entrare. Sono strambi, sono cavalieri, uno parla forestiero, l'altro toscano, uno è bruno (scuro), l'altro è bianco, e si allude ad un'attività teatrale. Da quanto dice Anselmo nominando chiaramente i Piatelli e i Piacevoli (vv. 88-89), è una allusione alle Compagnie fiorentine dei Cacciatori, detti dei Piacevoli e dei Piatelli, di cui si ha una *Disfida di caccia tra i Piacevoli e i Piatelli, descritta da Giulio Dati*, e una *Storia dei cacciatori di Firenze*, scritta nel 1593. Cfr. anche BALDINUCCI, FILIPPO, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite dei più importanti maestri della professione*, ristampa a cura di Domenico Maria Manni,

accademico della Crusca, Milano, Società tipografica dei Classici italiani, 1808. Filippo Baldinucci cita l'incisione eseguita nel 1627 da Stefano della Bella, dedicata al cardinale Giovan Carlo di Toscana, che rappresentava la celebre cena tra i Piacevoli e Piatelli. Giulio Dati dà come anno di cominciamento delle Compagnie il 1592, una di queste si riuniva in Parione, l'altra in Mercato nuovo. Ne parla anche Lorenzo Lippi ne *Il Malmantile racquistato*: «sono a Firenze due conversazioni di cacciatori le quali andando a caccia gareggiano tra di loro a chi farà la maggior preda [...] Giulio Dati ne scrisse la storia», cit., p. 194. Stefano della Bella lavorò per gli Accademici Immobili e il teatro della Pergola negli anni 1656-1661. È conservata al British Museum di Londra una serie importante di eleganti disegni a colori di costumi eseguiti dall'artista per quattro spettacoli dati alla Pergola tra il 1657 e il 1661 (*Il potestà di Colognole, Il pazzo per forza, Hipermestra, Ercole in Tebe*).

III.14.98 *Intorno a Ugnano*: Ugnano è un villaggio della periferia sud-ovest di Firenze, frazione del comune.

III.14.106 questa didascalia è soppressa nell'ANT. 244.

III.14.117 *gran carote ficca*: inventa bugie madornali.

III.14.119 *l'appalto pigliò degli stranuti*: degli starnuti, storpiatura. È un ritratto poco ameno di un personaggio che cammina storto, balbetta e mente. Si può supporre che era facilmente riconoscibile dagli spettatori, il che forse non piacque a tutti.

III.14.124 *tra tanto che*: mentre.

III.14.126-152 Per la lingua del morino, cfr. *supra* II.14.1-2.

III.14.170 *ad ogni mo'*: ad ogni modo.

III.14.208 *di certo è cosa nota*: nel MAGL. VII è scritto fra due barre oblique («/ ... /»).

III.14.221 *ch'aviate*: che abbiate.

III.14.227 *gl'è indettato*: è istruito anche lui della cosa.

III.14.231 *guardinfante*: cerchio di ferro o vimine che s'usava per tener larga la gonna, legato alla gravidanza. Nella *Dichiarazione* de *La Vedova* (P. D., 385) Moniglia registra: «*guardinfante*: arnese da donna, col quale sotto si cinghiano i fianchi, tenendo così distante dal corpo la gonella, detto dal guardare l'infante, cioè custodire e difendere il parto che è in corpo alle medesime».

III.14.232 *intronfio*: cfr. *supra* III.1.21.

III.16.5 *far la scapponata*: la scapponata è una mangiata di capponi. Si allude al pranzo di nozze.

III.16.8 *a monte si butta*: far monte è un termine di gioco (V. C., 1055): «non hai più gioco e lo fareste monte; onde andare a monte e simili». Forse qui è usato per significare l'idea di azzardo, che presiede al matrimonio festeggiato.

III.16.16 *facciamogli il fumacchio*: ultima burla fatta da Betta a Piero per svegliarlo, nella cucina, dove lui manca di essere arso.

III.16.18 *Sandra metti*: dopo *cartoccio*, ci sono parole illegibili che appaiono chiare invece nel ANT. 244.

III.16.30 *briaco*: imbracciato, ubriaco.

III.16.34 *dianzi*: per dianzi, cfr. III.6.15. Equivale a poco tempo fa. ♦ *babbuino*: Moniglia registra 'babbuino' nella *Dichiarazione de Il pazzo per forza*, (P. D. 184): «*babbuino*: sciocco, scimunito, semplice».

Bibliografia

Opere di Giovanni Andrea Moniglia

Manoscritti

- MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Il vecchio balordo*, Bibiloteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Magliabecchi, VII, 252, e Biblioteca Laurenziana, Antinori, 244.
- , *Commedia intitolata Amare e Tacere*, ridotta in prosa, sec. XVIII, BNCF, Capponi, 22.
- , *Il potestà di Colognole*, portato in prosa da Simon Grassi, Firenze, Biblioteca Riccardiana (B. R. F.), 3165.
- , *Il Ritorno di Ulisse*, BNCF, Magliabecchi, VII, 72.
- , *Viaggio del Gran Principe da Firenze a Olmütz*, 1667, Manoscritto, BNCF, Firenze, Palatini 804.

Stampati (ordine cronologico)

- MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *Il pazzo per forza*, Firenze, Bonardi, 1658.
- , *Risposte del dottor G. A. M. alle repliche voarcadumiche del sig. dottor Valentini*, Firenze, alle scale di Badia, 1663.
- , *De viribus arcani aurei antipodagrivi Epistola*, Firenze, Vangelisti, 1666.
- , *All'amico non si fida ne la donna, ne la spada*, opera del sig. dottor Moniglia [...], Roma, Blupardi, 1668.
- , *Il podestà (sic) di Colognole, dramma rustico civile da recitare in musica*, Bologna, Erede di V. Benacci, 1673.
- , *De aque usu in febribus. Ad Serenissimum Etruriae Principem*, Firenze, Vangelisti, 1684.
- , *Adelaide*, commedia, rappresentata dagli accademici Infuocati, Firenze, Vangelisti, 1689.
- , *Delle poesie drammatiche*, dedicate al Serenissimo principe di Toscana, 3 tomi, 1°: Vangelisti, 1689; 2°: Cesare Bindi, 1690; 3°: Stamperia di S. A. S. alla condotta, 1689, con illustrazioni nel tomo primo. Seconda edizione, tre tomi, Firenze, Vangelisti, 1698, senza le illustrazioni.
- , *Raccolta di prose fiorentine*, parte terza, volume 1° contenente cose giocose, Firenze, Stamperia di S. A. R Per i Tartini e Franchi, 1722.

Scritti su Giovanni Andrea Moniglia, sui libretti e su *Il vecchio balordo* (ordine alfabetico)

Manoscritti

- Ambasciatori del Czar di Moscovia diretti a Venezia* (Archivio di Stato di Firenze —A.S.F.—, Miscellanea Medicea 102, inserto 12).
- BONAZZINI FRANCESCO, *Il Bidosso, ovvero Diario, dei suoi tempi*, tomo 1°, 20 sett. 1640 - 31 ott. 1692, BNCF, Cl. XXV-42.

- Diario di etichetta della corte medicea*, 1650-1659 (A.S.F., Miscellanea Medicea 442); 1659-1662, (ivi, Miscellanea Medicea 444).
- FAGIUOLI, GIOVAN BATTISTA, *Memorie e ricordi di quello accadrà alla giornata*, 1672-1704 e 1704-1742, B.R.F., cod. Ricc. 2695-2697 (prima serie) e 3457, 1-27 (seconda serie).
- Nota degli abiti che bisognano per il prologo e fine per i Moscoviti*, Archivio dell'Accademia degli Immobili, teatro della Pergola, I serie, filza 1, A9, f. 32)
- REDI, FRANCESCO, *Feste fatte dal principe di Toscana, Ferdinando dei Medici, in Pisa, si tratta del balletto ideato da Gio. Andrea Moniglia, musicato da Jacopo Melani*, Firenze, Biblioteca Marucelliana (B.M.F.), Redi 35.132,
- , *Discorso sul balletto il maritaggio di Enea con Lavinia, figlia del Rè Latino*, ivi, Redi 36, 83; nonché una copia manoscritta della partitura del Melani (B.N.C.F., II-I-290)
- SALVINI, SALVINO, *Vita di Giovanni Andrea Moniglia scritta dal medesimo*, B.M.F., A 181, f. 47r-v, e 48r-v.

Stampati del '600 e '700 (ordine alfabetico)

- BARTOLOMEI, GIROLAMO, *Didascalìa cioè dottrina comica*, prima edizione Firenze, Stamperia nuova all'insegna della Stella 1658; seconda edizione aumentata, Firenze, Stamperia di S.A.S. alla condotta, 1661.
- BUONARROTI, MICHELANGELO (il Giovane), *La Fiera* commedia, e *La Tancia*, commedia rusticale, con le annotazioni dell'abbate Anton Maria Salvini, Firenze, Tartini e Franchi, 1726,
- LIPPI, LORENZO, *Il Malmantile racquistato*, a cura di Puccio Lamoni *et alii*, Firenze, Mouïck, 1750.
- MENZINI, BENEDETTO, *Satire di Benedetto Menzini, con annotazioni di Gaetano Poggiali, Pompeo Lapi, Carlo Lapi, Carlo Maratti*, Londra, s.e., 1788, si vende in Livorno presso T. Masi e Comp.
- OTTONELLI, GIOVANNI DOMENICO, *Della christiana moderazione del theatro, libro primo, detto della qualità delle comedie [...]*. Edizione seconda, Fiorenza, Gio. Antonio Bonardi, 1655.
- SEGNI, ALESSANDRO, *Relazione dei viaggi e feste per le reali nozze de' Serenissimi sposi Violante Beatrice di Baviera e di Ferdinando principe di Toscana*, Firenze, Eredi d'I. Della Nave, 1688.
- SFORZA PALLAVICINO, PIETRO, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma Corbelletti, 1646.
- VARCHI, BENEDETTO, *La suocera*, Firenze, B. Sermartelli, 1569.

Secoli XX e XXI (ordine alfabetico)

- ALBERTI, MARIA - BARTOLONI, ANTONELLA - MARCELLI, ILARIA (a cura di), *L'Accademia degli Immobili, proprietari del Teatro della Pergola in Firenze, Inventario*, Roma, Ministero per i beni culturali, 2010.
- BENVENUTI, EDOARDO, *Agostino Coltellini e l'accademia degli Apatisti a Firenze nel XVII*, Pistoia, Tipografia cooperativa, 1910.
- BENVENUTI, EDOARDO, *Insieme col Moniglia*, estratto della *Rivista delle Biblioteche*, Firenze, s. s., 1912, pp. 1-18.
- BRUNET, JACQUELINE, *Le paysan et son langage dans l'œuvre théâtrale de Giovan Maria Cecchi*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance. I. Le paysan travesti*, diretto da André Rochon, Abbeville, Paillart, 1976.

- CARNEVALE, FRANCO, *Una 'terribile controversia' medica: Bernardino Ramazzini vs Giovanni Andrea Moniglia*, «E&P di Mezzo» (dic. 2011), Rubrica/libri e storie.
- CATUCCI, MARCO, *Giovanni Andrea Moniglia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, 2011 (http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-moniglia_%28Dizionario-Biografico%29/).
- DECROISSETTE, FRANÇOISE, *I virtuosi del Cardinale, da Firenze all'Europa*, ne *Lo spettacolo meraviglioso. Il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze*, a cura di Marcello de Angelis, Elvira Garbero Zorzi, Loredana Maccabruni, Piero Marchi, Luigi Zangheri, Firenze, Pagliai Polistampa, 2000.
- , *Hercules sur scène entre Florence et Paris*, in *Du genre narratif à l'opéra*, éd. de Raymond Abbrugiati, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000 (Collections de l'ECRIT, 4).
- , *Les stratégies éditoriales d'un librettiste florentin: les Poesie drammatiche de Giovanni Andrea Moniglia, entre obéissance et auctorialité*, in *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?*, a cura di Françoise Decroisette, Saint-Denis, P.U.V., 2010.
- , *Dramaturgie et scénographie de l'abbatimento dans les drames en musique de Giovanni Andrea Moniglia*, in *La guerre mise en scène. Théâtre et conflits dans l'Italie du XVIIe siècle*, a cura di Jean-François Lattarico, Paris, Chemins de tr@verse, 2012.
- , *Delle poesie dram[m]atiche*, Dedicà e prefazione; *Il potestà di Colognole*, prefazione; *Il tiranno di Colco*, lettera apologetica, a cura di FRANÇOISE DECROISSETTE, in *Idées du théâtre* (<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>), 2013.
- GARBERO ZORZI, ELVIRA - ZANGHERI, LUIGI, *Il teatro della Pergola, Corte e accademia nella cultura fiorentina*, in *Lo spettacolo meraviglioso. Il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2000.
- MELANI, JACOPO, *Il potestà di Colognole*, a cura di James Leve, Middleton, Yale University - A. R. Editions Inc., 2005 (Collegium Musicum, vol. 14).
- MAMOME, SARA, *Serenissimi fratelli, principi impresari. Notizie di spettacoli nei carteggi medicei*, Firenze, Le Lettere, 2003
- , *Mattias de' Medici, serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013.
- PIRROTTA, NINO, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975.

