

Giuseppe Gorini Corio

*Le cerimonie*  
*Commedia*

a cura di Pierantonio Frare  
e Giovanna Zanlonghi

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua edizioni

2014



Giuseppe Gorini Corio

*Le cerimonie*

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

© 2014 Pierantonio Frare  
© 2014 Giovanna Zanlonghi  
© 2014 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 8  
Collana diretta da Javier Gutiérrez Carou  
[www.usc.es/goldoni](http://www.usc.es/goldoni)  
[javier.gutierrez.carou@usc.es](mailto:javier.gutierrez.carou@usc.es)  
Venezia - Santiago de Compostela

lineadacqua edizioni  
san marco 3717/d  
30124 Venezia  
[www.lineadacqua.com](http://www.lineadacqua.com)

ISBN: 978-88-95598-38-3

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

Giuseppe Gorini Corio

*Le cerimonie*

*Commedia*

a cura di Pierantonio Frare  
e Giovanna Zanlonghi

Biblioteca Pregoldoniana, n° 8

# Indice

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



# Presentazione

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

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

---

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

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

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

Gli anni Trenta ritagliano un segmento temporale piuttosto significativo anche nella biografia intellettuale del Nostro. Alle spalle sta la stesura nel 1724 dei *Discorsi morali*<sup>6</sup> dove Gorini tratteggia —a ridosso della crisi spirituale dell'anno precedente<sup>7</sup>— un progetto di riforma dei costumi ispirato alla religione cristiana e matura un profondo ripensamento sulla vita e sugli affetti, con il desiderio di dare alle stampe opere che servano per l'edificazione del lettore. I *Discorsi morali* hanno in comune con la produzione teatrale una spiccata sensibilità verso l'esplorazione delle dinamiche psicologiche, delle relazioni interpersonali, della gestione della libertà e del governo delle passioni. Tale afflato riformistico attraversa anche il *Trattato della tragedia*, gemellare nella cronologia e negli

---

<sup>2</sup> NATALI, *Il Settecento*, cit., I, p. 292.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 271.

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

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

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

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

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

Se dall'ambito personale si allarga ora lo sguardo alla più ampia sfera della vita civile, si presenta alla nostra attenzione una città animata da figure di spicco e caratterizzata da un'intensa vita intellettuale. Ricordo la breve ma incisiva presenza di Ludovico Antonio Muratori, la cui attività, destinata a lasciare nel circuito milanese la propria impronta ben oltre il quinquennio di permanenza all'Ambrosiana, si prolunga idealmente nella città, anche grazie al fitto scambio epistolare con alcuni intellettuali milanesi, fra i quali compare anche il Gorini, suo amico e corrispondente.<sup>14</sup> Il drammaturgo è infatti attivamente partecipe al dinamismo culturale del suo tempo. Ne è testimonianza la fitta rete di contatti non superficiali con altri protagonisti di primo piano: con Pietro Verri, con Cesare Beccaria —ospiti della sua villa «La Legnaia»— ma anche con il Baretti, Giovan Gioseffo Orsi, col Tagliazucchi —conosciuti negli anni modenesi al Collegio dei Nobili e poi divenuti revisori ai quali sono chiesti suggerimenti e pareri critici<sup>15</sup>— e, infine, anche col Quadrio.

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

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

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

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

---

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

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

<sup>16</sup> GORINI CORIO, *Le cerimonie*, cit., p. 33.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

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

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

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

---

<sup>18</sup> *Ibidem*.

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

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Si veda la p. 33.

parevagli fossero plausibili. Veggonsi le finzioni degli amici, le furberie de' servitori, e mille altre cose, che difficilmente comprendonsi altrimenti.<sup>23</sup>

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

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

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

---

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

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>25</sup> GORINI CORIO, *L'uomo*, cit., p. 169.

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

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 67-68.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Analisi drammaturgica del testo

#### 3.1. L'azione

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

---

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

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

### 3.2. Lo schema attanziale e lo statuto dei personaggi

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

Battista, servitore del conte, e Dulino, servitore di Olindo. Sono personaggi esili, con funzioni di supporto all'azione o al personaggio principale. Battista svolge poco più della funzione di nunzio: annuncia l'arrivo delle maschere, a lui tocca anche nelle scene finali comunicare al conte la presenza della folla di creditori alla porta. Oltre a tale funzione faticosa, Gorini gli assegna una 'parte':<sup>33</sup> dalla sua prima comparsa in scena<sup>34</sup> si lamenta del basso salario (facendo in tal modo risaltare l'avarizia del conte); spesso affamato (preferisce controllare la cottura delle polpette prima di aprire al «brutt'uomo in veste nera»; vv. 1771-1772), dotato di senso delle concretezze, sembra raccogliere sia la tradizione del *servus callidus* sia le atmosfere buffonesche del teatro dell'Arte e i suoi stereotipi verbali, come si può constatare in questa battuta con la quale egli legge a modo suo la 'morale' della commedia: «Ed io che già mangiai capponi arrosto, / ora anderò a mangiar polenta, e fava» (vv. 1886-1887). Dulino è figura ancor più esile: si identifica quasi esclusivamente con la sua funzione, quella di annunciare l'arrivo di qualcuno, suggerendo in tal modo una *liaison* fra i passaggi dell'azione.

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

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

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

---

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

<sup>34</sup> GORINI CORIO, *Le cerimonie*, cit., vv. 346-347.

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

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

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

---

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

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

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

---

<sup>36</sup> *Ivi*, vv. 443-444. L'atteggiamento ironico punteggiava tutti gli interventi di Olindo durante la conversazione: cfr. vv. 372-495.

<sup>37</sup> *Ivi*, vv. 1345-1356: 1353.

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

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

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

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

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

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

### 3.3. La dinamica strutturale

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

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

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

---

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

<sup>41</sup> Cfr. nota 4.

<sup>42</sup> GORINI CORIO, *Le cerimonie*, cit., p. 33.

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

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

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

Sul palcoscenico, che rappresenta per tutto il tempo dell'azione lo spazio chiuso e privato della casa di Olindo, questi racconta all'amico Arsillo l'incontro con il conte, del quale tratteggia un profilo tutt'altro che lusinghiero, preparando lo spettatore all'arrivo del nuovo personaggio che, annunciato da Dulino, giunge accompagnato dalla contessa. In questa sorta di prologo, attraverso un progressivo accumulo di invitati, le presenze sceniche dei protagonisti si alternano in modo da raccogliersi di volta in volta intorno a un personaggio. Sul piano della resa spettacolare, ciò significa che la commedia ritaglia delle macro-scene<sup>44</sup> dove l'azione si polarizza su un attore che, sempre presente sul palcoscenico, funge da polo di aggregazione del restante gruppo attorno a sé, secondo l'alternanza delle entrate e delle uscite (e così si possono riconoscere delle micro-scene di duetti o terzetti). Applicando quest'ipotesi di lettura, la prima macro-scena è contrassegnata dal conte, che funge da primo attore, e si prolunga fino all'ingresso di Isaura: davanti a Olindo e alla contessa si svolge il cerimoniale della sedia, l'arrivo di Battista, la discussione sull'onomastica. La mascherata frapponne una cesura durante la quale l'azione è sospesa; è un momento di passaggio giocoso quando ogni conflitto si appiana per riprendere subito dopo e aprire a una seconda situazione (che potrebbe corrispondere a un secondo atto). È ora Isaura a divenire la prima donna: si intrattiene a lungo con il conte, poi con la contessa, fino al passaggio del testimone a quest'ultima, alla quale è dedicata la terza macro-scena: secondo il medesimo ritmo, la commedia procede con due vivaci duetti (dapprima con l'uomo e poi la rivale Isaura). L'arrivo di Battista riporta in primo piano i guai giudiziari del conte, di nuovo al centro dell'azione come antagonista del servo sul quale è ritagliato il piccolo medaglione dell'anello che innesca il colpo di scena, imprime una svolta all'intreccio e sorprende lo spettatore, poco dopo distolto dall'azione per l'ingresso di una nuova mascherata che genera divertimento e *suspence* (e ciò segna una cesura forte, paragonabile all'inizio di un terzo atto). L'azione riprende con la 'commedia di Olindo' che, dopo essersi

---

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

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

### 3.4. La virtualità scenica

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

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

Per quanto riguarda i riferimenti al linguaggio del corpo, sono le didascalie esplicite a fornirci le prime informazioni. Il testo ne contiene un cospicuo numero e riguardano per lo più entrate o uscite<sup>45</sup> ma anche la sfera gestuale<sup>46</sup> ed emotiva<sup>47</sup>. Esplicite sono anche le indicazioni relative ai tre intermezzi che, abbiamo visto, ripartiscono in tre 'atti' l'azione, interrompono il piano diegetico e valorizzano il lavoro fisico.

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

---

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

<sup>46</sup> Cfr. p. 39, p. 50, p. 79, p. 82.

<sup>47</sup> Cfr. p. 63 (due).

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

### 3.5. Lo statuto della parola

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

Giovanna Zanlonghi

---

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



Giuseppe Gorini Corio

*Le cerimonie*

(edizione critica a cura di Pierantonio Frare)



## Nota al testo

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

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

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

## Nota metrica

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

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

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

## LE CERIMONIE Commedia

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

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

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

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

## INTERLOCUTORI

IL CONTE DI MONTE FIASCONE

LA CONTESSA DI CULAGNA

OLINDO AMANTE DI ISAURA

ARSILLO

DULINO SERVITORE DI OLINDO

BATTISTA SERVITORE DEL CONTE

ISAURA

*Nella casa di Olindo*

- OLINDO      Di quante sorte di molestie al mondo  
                  siam costretti a soffrire  
                  in penitenza de' peccati nostri!  
5               Ma quelle che a me sembrano maggiori,  
                  più importune, e indiscrete  
                  son quelle di certi uomini  
                  che vi uccidono nelle cerimonie.  
                  È possibil che ancora  
10              di questa sciocca antichità vi resti  
                  qualche seme importuno?  
                  E non ne sarà mai spenta la razza?  
                  Anzi certi uni i quali  
                  intendon di far gli uomini di corte,  
                  credono colle loro affettazioni  
15              farsi stimare gente d'importanza,  
                  e ch'essi soli sappian la creanza:  
                  uno me n'è arrivato ier mattina  
                  di cui l'eguale non ho visto mai  
                  e di cui fin ch'io vivo  
20              impresa resteramen la memoria.
- ARSILLO      Egli è purtroppo vero  
                  che se ne trova ancor di questa gente,  
                  e quei pochi che sonovi al presente  
25              son peggiori di quei del tempo antico,  
                  e son più cruciosi e impertinenti,  
                  qual chi invecchiato è al male,  
                  che toglier se lo può difficilmente.  
                  Or dunque fammi il tuo racconto amico.
- OLINDO      Stavami ier mattina  
30              con un dolor di capo crudelissimo,  
                  aspettando in mia casa un avvocato  
                  per consultar la mia famosa lite,  
                  che ormai mi costa un occhio,  
                  e poi doveva andare  
35              a ritrovar la mia diletta Isaura;  
                  quand'ecco un'ambasciata  
                  arrivami di un certo conte di  
                  Monte Fiascone; e a questo altisonante  
                  nome mi levo, e vado ad incontrarlo:  
40              ei di lontan comincia a riverenze,  
                  a baciamani, a inchini;  
                  io rendo a lui meglio che posso tutte  
                  le cortesie che a farmi egli travaglia;  
                  ma sazio, e stanco al fin giugniamo all'uscio,  
45              ed io fo segno a lui ch'egli entri primo,

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

ARSILLO      Infin poi come andò?

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

90      ARSILLO      Come ancor v'incappaste?

OLINDO           A rendergli la visita n'andai  
                       questa mattina appunto;  
                       che Dio volesse almeno  
                       che a ritrovarlo mai non fossi giunto;  
 95                   ma infine l'ho trovato, e vi trovai  
                       ancora la contessa di Culagna,  
                       coppia perfetta a fare  
                       voltare a un pover'uom tutto il cervello:  
                       egli co' suoi racconti de la corte,  
 100                  de' suoi viaggi in Ispagna, e in Inghilterra,  
                       e de l'ultima guerra:  
                       ella colle sue smorfie, e poesie,  
                       e storie, e canti, e altre affettazioni  
                       m'avean seccato e fegato, e polmoni,  
 105                  quand'ecco io credo di partire; il conte  
                       risponde: «No, devi star meco a pranso,  
                       che a la contessa compagnia terrai».  
                       Io non voglio, ei mi sforza, alfin rimango.  
                       Il ceremonial nel porsi a tavola,  
 110                  ne lo spiegar del tovagliol, nel bere,  
                       tutto fu nulla a paragon del resto.  
                       Un pezzo di salsiccia innanzi ponmi  
                       di un braccio, e mezzo almeno di lunghezza,  
                       ed io che non ne mangio  
 115                  dico al suo camerier che me lo levi:  
                       «No, tu il devi mangiar sicuramente»,  
                       replica il conte: «No, mangiar nol posso»,  
                       rispondo; ed ei «Mangia, fammi il piacere».  
                       E tanto mi seccò ch'io la dovetti  
 120                  mio malgrado mangiar. Arriva un lesso,  
                       di cui se ne sentia lontan la puzza,  
                       ed egli colla stessa cerimonia  
                       a prenderne mi sforza, ed a mangiarne:  
                       al boccon primo io fui per vomitare  
 125                  e fegato, e budella;  
                       e pure collo stesso complimento  
                       me ne fece mangiar ben cinque quarte.  
                       Lascio a te di pensar del pranzo il resto;  
                       amico ti protesto  
 130                  che non fui mai cotanto imbarazzato:  
                       giunge poscia un ragou, di cui mi sembra  
                       di potermen servire, e me tiro  
                       una buona porzion sovra il mio tondo:  
                       ei dice: «Questo non val niente affatto»;  
 135                  onde appena incomincio,  
                       sicché buon pro faceami,  
                       ecco che un servitore  
                       vienmelo per levar; io vo' tenerlo,  
                       ei lo vuol portar via; tal che alla fine  
 140                  la cerimonia andò a finir che il tondo

- seco portò, ed il ragou mi cadde  
tutto quanto su l'abito, e camiscia,  
e mi sporcò i calzoni,  
e mi scottò i galloni.  
145 «Oh, maledette cerimonie», io dissi,  
«e maledetto quel che le ha inventate».
- ARSILLO Del vostro caso mi rincresce assai;  
e pure il mondo è sì corrotto ancora  
che nutre e soffre pur di questi matti:  
150 ed infelice quello che v'incappa.  
Ma peggio è ancor di quelli  
che vengonvi a far cento complimenti;  
che allor che vi ritrovan per la strada  
comincian di lontano i loro amplessi,  
155 vi danno cento lodi, e poi voltate  
le spalle, a quel che è seco in compagnia  
dicon: «Colui è un matto glorioso».
- DULINO Padrone, è il conte del Fiascon qui fuora,  
e seco è la contessa di Culagna,  
160 che chiedono parlare.
- OLINDO Oh poveretto me!  
Va' tosto a dir ch'io son fuori di casa.
- DULINO Ho di già detto che voi siete in casa.
- OLINDO Va' a dir che dormo ancora.
- 165 DULINO Ho di già detto che siete svegliato.
- OLINDO Ma sei pure sciapito.  
Io t'ho pur detto cento volte e cento  
di rispondere sempre a ognun che viene:  
170 «Non so s'egli sia in casa,  
perché arrivo ora solo».
- DULINO Ma quando il so, non posso dir «Nol so».
- OLINDO Son cerimonie usate,  
ma tu in cent'anni non le imparerai.
- DULINO [(a parte)] Ma se ho sentito dire  
175 che son le cerimonie omai bandite.  
[(ad alta voce)] Eh padron, vengon suso per la scala.
- OLINDO Oh poveretto me, com'ho da fare?
- DULINO Non volete lasciarvi ritrovare?

- OLINDO No se il potessi; ma che fare io posso?
- 180 DULINO Essi vengon di qua;  
e voi correte giù per la finestra.
- OLINDO Eh, tu sei pazzo affatto.
- LA CONTESSA Signor Olindo.
- OLINDO Voi mi fate grazia.
- LA CONTESSA Perdonatemi.
- 185 OLINDO Son vostri favori,  
o signora contessa.
- IL CONTE Signore la signora a me l'onore  
ha dato di servirla, onde servendola  
l'onore mi replica maggiore;  
190 poiché servendo lei posso di nuovo  
or dichiararmi vostro servitore.
- OLINDO Sono le grazie sue furori miei;  
e non doveva tanto incomodarsi.
- IL CONTE Non è incomodo questo; anzi l'ascrivo  
a mia gloria il potervi ancor di nuovo  
195 dichiarare la mia vera osservanza.
- OLINDO [(a parte)] Arsillo, costui gonfiami la panza.  
[(ad alta voce)] Ella non faccia cerimonie, o mio  
signor conte; ella sappi  
ch'ella è padron di questa casa.
- 200 IL CONTE Anzi io  
sono suo servitor vero, e fedele  
ed ella è mio signore.
- OLINDO Anzi, ella.
- (Il conte nel far le riverenze, andando indietro urta in un tavolino e cade col  
tavolino ancora.)*
- LA CONTESSA Conte, conte, che c'è?
- IL CONTE Cara contessa,  
perdonatemi un po' se son caduto:  
205 so ch'è mala creanza;  
ma il mio dover per sprofondarsi più

- dinanzi al vostro merito, o signora,  
è caduto per terra a voi dinanzi.
- OLINDO Orsù, sediamci intanto.
- IL CONTE Prendete pur, signora, il vostro loco.
- 210 LA CONTESSA Io già sono seduta.
- IL CONTE Se voi non anderete  
sopra quell'altra sedia, io non mi siedo.
- OLINDO [(a parte)] Costui per certo è matto a quel che vedo.  
215 [(ad alta voce)] Eh sedete o signore;  
lasciam le cerimonie da parte,  
che la persona è quella che fa il loco.
- IL CONTE Altro è il dovere, altro è la cerimonia;  
non mi sedo per certo.
- LA CONTESSA Conte vien qua.
- IL CONTE Per ubbidir mi accosto;  
220 ma vorrei si scrivesse negli annali  
che ubbidienza ella è, non cerimonia.
- LA CONTESSA Orsù, che abbiám di nuovo?
- IL CONTE Scrivonmi da la corte  
che averemo la guerra.
- 225 OLINDO Io senza aver corrispondenze in corte  
m'immagino che avremla; a veder gente  
che viene a accrescer queste vecchie armate  
questi son tutti de la guerra segni.
- IL CONTE Nonostante le nuove de la corte  
230 sono le più sicure;  
io a la corte ho molti, e molti amici  
che mi scrivono in tutta confidenza,  
l'ordinario presente,  
ch'oltre la già venuta  
235 avremo nuova, e numerosa gente.
- OLINDO Il mio fattor di Pontaguercia ancora  
bisogna ch'abbia tal corrispondenza,  
perché m'ha scritto ieri  
da non vendere fieno, né frumento.

- 240 LA CONTESSA Siete stato a Vienna molto tempo  
o caro conte?
- IL CONTE Sette mesi e mezzo.
- LA CONTESSA Preteso forse avete qualche cosa?
- IL CONTE Volea Sua Maestà  
colla sua incomparabile bontà  
245 darmi dei primi posti de la corte,  
e infatti in poco tempo  
a la sua confidenza ammesso io fui;  
e già il mio nome se n'andava altero  
sopra il rango primiero,  
250 e ciascun con invidia mi guardava,  
ciascun mi corteggiava.
- OLINDO Ma infine, che otteneste?
- IL CONTE Nulla; perché io sol mi pascea de l'aura,  
de la grazia di un principe sì grande,  
255 il cui nome da l'un polo a l'altro  
glorioso si spande.
- OLINDO L'aura o signore è un fumo  
ed all'incontro un posto  
quel si dimanda arrosto.
- 260 LA CONTESSA Vedrei pur volentieri anch'io la corte,  
ma più d'ogn'altra cosa  
mi piacerebbe di veder Parigi,  
di parlar coi dottor de la Sorbona  
di question scolastiche, e dogmatiche;  
265 che mi dicon che sono  
in eccellenza virtuosi, e dotti.  
Per me più godo un'ora di discorso  
d'istoria, o pure di filosofia,  
e di rettorica, e di poesia  
270 che cento inette question donnesche.
- ARSILLO Già la vostra virtude al mondo è nota.
- OLINDO [(a parte)] Soffrir non posso queste adulazioni.
- LA CONTESSA Son vostre grazie Arsillo.
- IL CONTE Ei dice vero, ed io ne udii parlare  
275 infin ne l'anticamera di corte  
del vostro alto sapere.

- ARSILLO Sono note a ciascun le glorie vostre.
- IL CONTE Voi a questo paese fate onore,  
ed al vostro bel sesso.
- 280 OLINDO *[(a parte)]* Oh, che marcie bugie.
- LA CONTESSA E l'uno, e l'altro, e tutta quella gente  
che parlano di me mi fanno onore.
- IL CONTE È dovere.
- ARSILLO Egli è il merito, o signora,  
de la vostra virtù.
- 285 OLINDO *[(a parte)]* Non posso più star saldo.
- LA CONTESSA Che c'è, signor, che c'è?
- OLINDO Io son nemico de le cerimonie,  
e sento a farne tante  
che mi rompon la testa.
- 290 IL CONTE Io dico il vero non per cerimonia.
- ARSILLO Ed io pur dico quello che mi sento.
- LA CONTESSA Quanto piacere avrei  
d'udire quelle dispute famose.
- OLINDO Ma sappiate che parlano in latino.
- 295 LA CONTESSA Parlin latino, parlin greco, o ebraico,  
sempre piacemi più  
quella ch'è in lingua più lontana, e morta.
- OLINDO *[(a parte)]* Dio ci guardi da donne  
che parlano latino, ebraico, o greco.
- 300 IL CONTE La virtù vostra è assai straordinaria.
- LA CONTESSA Grazie. Ma in matematica vorrei  
parlare con Newton: io pagherei  
cento doppie ad entrare in questo arringo,  
perché io ho ritrovato  
305 la vera forma di quadrare il circolo.
- OLINDO Insin a questo lo so fare anch'io.
- LA CONTESSA Come sapete voi quadrare il circolo?

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

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

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

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

- 460 OLINDO [(a parte)] Si può sentir goffaggine maggiore!  
Di voler che il dottore lo accompagni  
sino a la porta! Ha ben altro da fare.
- LA CONTESSA Voi avete ragione,  
ma la lite andrà mal.
- 465 IL CONTE Non può andar male;  
perché è la mia ragion chiara chiarissima.  
Ma voi signor Olindo  
mi parete in sembiante malinconico,  
forse vi turba amore?
- OLINDO Appunto amor.
- 470 LA CONTESSA Ma sarà amor platonico,  
amore filosofico, di quello  
che non riguarda la corporea salma,  
ma a le doti dell'anima sol mira;  
ch'è amor puro, amor bello,  
come Pulcheria Marciano amava.
- 475 OLINDO E come Cleopatra Marcantonio,  
e come la giovenca ama il torrello.
- 480 LA CONTESSA Oibò, non è di questo;  
di cui parlò Platone ai platonisti.  
Adesso io ve lo spiego  
ne' suoi termini giusti.
- 485 OLINDO No per l'amor del ciel cara contessa,  
lasciami amare come amò mio padre,  
e come amaron tutti gli avi miei,  
che non sapeano di filosofia,  
né chi fosse Platone;  
che se a la bella mia  
mancasse il naso, o il mento,  
o pure ambo le orecchie,  
Platone, e i platonisti
- 490 non potrebbero mai far ch'io l'amassi;  
ma perché legiadretta, e vaga, e bella  
move i piè, move gli occhi  
l'amerebbe Platon se fosse vivo,  
che amava anch'esso come amiamo noi,
- 495 e volle poscia a noi vender finocchi.
- IL CONTE Dicea ben la signora,  
e dice ben benissimo il signore,  
ma meglio dice un reverendo padre  
del collarino bianco

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA CONTESSA Ecco che arriva.

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

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

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

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

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

ISAURA  
Eh già lo veggo a pruova.

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

ISAURA  
State pur saldo.

600 LA CONTESSA Conte vi lascio in buona compagnia.

IL CONTE  
Ma signora contessa  
debbo servirla?

LA CONTESSA  
No state pur saldo.

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

peraltro io stimerei meglio il morire,  
che trovarmi in un simile imbarazzo  
di dover esser incivil per forza.

- 615 LA CONTESSA Non vi prendiate già cura di questo,  
che la filosofia di già m'insegna  
che il cielo all'impossibile non sforza.  
*Quia nemo impossibili tenetur.*
- 620 ISAURA [(a parte)] Infin quella seccaggine andò via,  
che annoia tutto il mondo  
colle sue storie, e sua filosofia.
- 625 IL CONTE Signora a dirvi il vero  
il vostro bel sembiante, e gli occhi vostri  
non v'è cor che a ferir non sien possenti,  
e un vostro dolce sguardo  
è atto ad impiagare un seno umano  
al pari di una lancia, al par di un dardo.  
La vostra vaga stella  
al certo è quella che più in ciel traluce,  
630 Diana no, che al paragon di lei  
voi fate come il sol d'ogn'altro lume,  
se Venere or dovesse  
tener parola al pastorel troiano  
in ricompensa del bramato pomo  
non averia condotto ai greci lidi  
635 quella nave cagion di tanti danni,  
ma voi scelta sareste al furto altero,  
o pure ingiusta Citerea sarebbe.  
Eccovi dunque adoratore umile  
del vostro bel sembiante  
640 or di Monte Fiascone il conte stassi  
signora, a voi dinante.
- ISAURA Ben volontier ricevo,  
o conte mio, del tuo bel cor l'offerta.  
645 Il tuo cerimoniale è così bello,  
che chiaro vede ognun ch'è nato in corte.
- IL CONTE La corte è una gran scuola.  
Ah perdoni signora,  
che a la mano diritta io mi trovava,  
e non me n'avvedeva,  
650 tanto dal vostro bello era sorpreso.
- ISAURA Non fate cerimonie,  
che noi usiamo star dove troviamsi.

IL CONTE Non però mai, che offender possa il merito  
di chi con noi ragiona.  
655 Infine io v'offro questo cor sincero,  
che sarà vostro amante insin che spiri.

ISAURA Ma però la contessa  
l'ho veduta con voi, e con Olindo  
presi entrambi per man dir parolette  
660 all'orecchio.

IL CONTE Eh signora v'ingannate,  
la sua filosofia secca cotanto  
tutto il genere umano,  
che vi vuole non poca pazienza  
a doverla soffrire a chi v'incappa;  
665 ed a me toccò in oggi  
una tanto terribil penitenza.

BATTISTA Signore è qui di fuori...

IL CONTE Chi è là?

BATTISTA V'è un uom che dicesi...

IL CONTE Ma chi? Parla; di presto, e non mi stanca;  
670 ch'ella non è creanza.

BATTISTA Vado dunque.

IL CONTE Perché?  
Partir vuoi senza darmi l'ambasciata?

BATTISTA Non lo dico per certo.

IL CONTE Perché non lo vuoi dire?

675 BATTISTA Perché non so che il nome.

IL CONTE Non basta dire il nome?

BATTISTA Voi non mi avete detto  
che alcun non debbo nominar per nome?

IL CONTE Presto non m'inquieta.

680 BATTISTA È cosa di premura, premurissima.

IL CONTE Non mi tener sospeso.



- che commetter mi lasci  
un'increanza tale.
- 715 ISAURA Andate ve ne priego.
- IL CONTE Egli è lo stesso.  
Comandate ch'io vada  
a combatter per voi  
sino all'ultimo sangue,  
ch'io vado; ma non mai  
720 commetterò signora, un'increanza.
- BATTISTA Ma padron, Panzadura  
di parlarvi ha bisogno, anzi premura.
- ISAURA Io partirò se non partite voi.
- 725 IL CONTE Com'è così, un vostro comando è legge.  
Solo da' vostri cenni  
questo mio cor dipende,  
e sua felicitade  
sol da' vostri occhi attende.
- ISAURA Caro conte mi fate troppo onore.
- 730 IL CONTE Umilissimo vostro servitore.  
Signora un passo sol non vi movete,  
se no, certo non parto.
- ISAURA No non mi muovo un passo sol dal loco.
- IL CONTE Addio signora.
- ISAURA Addio.
- 735 BATTISTA *[(a parte)]* Mastro di cerimonie è il padron mio.
- ISAURA Oramai più soffrire io non potea  
così gran complimenti, e cerimonie.  
Per castigare Olindo,  
e fargli nascer gelosia nel core  
740 ho finto quest'amore:  
ei troppo presto se l'ha presa a male:  
io non vo' certo andarlo a ricercare.  
Ei quinci passerà,  
ed io di parlar seco  
745 avrò comodo campo.  
Ma che vuol quivi ancora  
questa nostra seccante dottoressa?

(Viene la contessa leggendo un libro)

- 750 LA CONTESSA Il cielo finalmente a voi propizio  
fa che sola io vi trovi  
cara signora Isaura, acciò vi possa  
e dal zelo portata, e da l'amore  
far comprendere chiaro il vostro bene;  
poiché troviamo spesso  
gli adulator, ma raro i buoni amici.
- 755 ISAURA Parlate pur signora,  
che mi fien care le parole vostre  
da zelo uscite, e da un amor sincero.
- LA CONTESSA Conoscete voi bene questo libro?
- ISAURA Non lo conosco al certo.
- 760 LA CONTESSA D'Aristotile questa è la morale;  
e questo si è il capitol de l'amore,  
ma siccome è in latino  
or io vi spiegherò quello ch'ei dice.  
Amore che è d'ogn'altra passione  
765 la passione più gentile, e bella  
allor ch'ella ha riguardo  
de l'uomo a la più bella, e nobil parte;  
(*Hic & haec homo* vuol dir uomo, e donna)  
diventa brutta, e vile  
770 allor ch'ella risguarda  
a la parte de l'uom brutta, e animale,  
che è al corpo.
- ISAURA Sì allor quando il corpo è brutto.
- LA CONTESSA O sia bello, o sia brutto  
egli è pur sempre agli animal simile;  
775 non lascia d'esser animal la cerva,  
né il superbo destrier benché sia bello;  
né lascia d'esser animal pur anco  
il colorito augello:  
tutto quello che ha parte  
780 tutto si scioglie, e passa, e qui non resta;  
perché dunque abbassare il nostro amore,  
e riporlo dobbiamo in cosa frale?  
Perché formarci un idolo di cosa,  
che appena la vediam trapassa, e fugge,  
785 qual polve al vento, o rara nebbia al sole?
- ISAURA Dunque dice Aristotile che noi  
amare non dobbiam uom ch'abbia parti?

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

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

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

Disse ciascun di loro  
 che voi fate la bella, e la galante,  
 e che vi piace l'amorosa vita,  
 che state molto a consultar lo specchio  
 840 per nascondere reti in mezzo al volto,  
 onde cogliere il cor di questo, e quello,  
 che vi piace assai l'aria forastiere:  
 qualch'uno ancora interpretava in male  
 quell'aver spesso il ballarino a casa,  
 845 e quel vedervi a la commedia, e al corso  
 sempre con qualche giovinotto intorno.  
 Ebbi buon dir che male  
 stato non vi sarebbe nell'interno;  
 ebbi buon prender il vostro partito  
 850 come un'amica debbe far di un'altra,  
 e come anche Anasagora c'insegna  
 nel terzo libro de la sua morale;  
 ebbi buon ragionar per sostenere  
 il decoro, e l'onor di chi tant'amo,  
 855 se tutti m'eran contro,  
 chi narrandomi un fatto,  
 chi un altro, tutti in poco vostro credito;  
 e quei merletti trasparenti, e fini  
 con cui si copre, e non si copre il seno,  
 860 anzi lo pongon in miglior prospetto  
 davan molto a che dire  
 a la conversazione;  
 quel rider sotto via, quel girar d'occhi,  
 infin la libertade in cui vivete  
 865 tutto da lor fu male interpretato;  
 ed oh qual pena in mezzo il cor mi prese,  
 perché infatti credea che avesser torto;  
 ma poi l'avervi visto oggi a quel conte,  
 oibò oibò non l'avess'io mai visto,  
 870 far cento cortesie, e ballar seco;  
 «oibò» vi dico ancora.

ISAURA Rendo grazie infinite  
 de la signora al grand'amore, e zelo,  
 ch'ella ha per me, sicché il dover mi spigne  
 875 a palesare a voi medesima ancora  
 quello che udii con sommo mio spiacere  
 quella mattina appunto  
 in un circol di nobili matrone.  
 Contro del vostro onore alto parlossi;  
 880 a cui siccome io prendo tanta parte,  
 credere non potreste  
 in quali pene, in quali angustie, in quali  
 tormenti io mi trovai,  
 per non potermi opporre

885           come avrei voluto a' loro detti;  
              e siccome fra noi dobbiam scoprirsi  
              tutto quello che dicesi di noi,  
              siccome porta un vero amore, e zelo,  
              io dunque vi dirò, ch'una dicea:  
890           «Quella Culagna è pur la pazza femmina,  
              mostra disprezzo de l'umane cose,  
              de le ricchezze, e degli onor mondani  
              perché poco ha di questi, e men di quelle;  
              vuol criticare tutti i fatti altrui,  
895           quando averia buon criticar se stessa;  
              vuol far la moralista,  
              correggere i costumi,  
              ch'ella in sé stessa non corresse mai».  
              Rispose un'altra: «è vero»,  
900           e l'affermaron tutte:  
              ebbi buon dire io sola,  
              che siete d'onestade un raro esempio,  
              che siete per scienza un libro aperto;  
              ebbi buon dir che le parole vostre  
905           sono tante sentenze  
              cavate d'Aristotile, e Platone;  
              ebbi buon dir, non mi credette alcuna,  
              e nel mio sentimento restai sola;  
              perché tosto rispose una matrona:  
910           «Fa bel volere che si fugga amore;  
              ed insegnare a le altre,  
              che l'amore del senso è indegno, e vile;  
              e intanto al marchesin di Santilana  
              ella facea d'intorno alte pazzie;  
915           e fu pur visto entrar per la finestra  
              per istudiar con lei filosofia».

LA CONTESSA   Oh maldicenza indegna!

ISAURA       Aspettate che ancor non han finito:  
              «E adesso che l'etade un po' si avanza  
920           mostra di non volere,  
              ciò che non può ottenere;  
              ma intanto a un certo conte forastiere,  
              che fa gran cerimonie  
              ben sette volte è andata  
925           a trovarlo in casa».  
              «Eh questo non è già»; risposi allora  
              «per l'amor animal, corporeo, e vile,  
              ma per quel degno amore...» e in questo dire  
              non mi lasciar finire,  
930           che dieder tutte insieme una risata:  
              pensate voi com'io  
              restai mortificata.

- 935 LA CONTESSA Vedo ben io che queste  
non saran state già matrone oneste,  
ma inique maldicenti,  
lingue perverse, e ree.
- 940 ISAURA Ma la morale insegna  
a lasciarsi cotanto  
trasportar da la bile?  
Ci bisogna soffrir con pazienza  
le persone moleste,  
o signora contessa.  
Io pur senza aver letta la morale  
con pazienza udii  
945 ciò che sabato dissero di me,  
come voi m'asseriste:  
or dunque perdonate  
se vi lascio qui sola.  
Pensate a' casi vostri;  
950 solo considerate,  
che ciascun parla de' difetti nostri;  
che ognun vede gli altrui,  
ma raro vede, o mai non vede i sui.
- 955 LA CONTESSA Purtroppo è vero che chi cerca trova;  
l'amore che pel conte il cor mi prende  
fa ch'io veda il mio male, e pur lo incontri:  
la gelosia, che va ad amore unita,  
fa ch'io tema ch'a Isaura egli si volga;  
e la speranza poi  
960 ch'ei vincendo la lite  
ricco diventi, e prendami per moglie,  
fa sì ch'io stia ad ogni suo passo attenta,  
perché alcuna da me costui non tolga:  
ma lo veggo venire.
- 965 IL CONTE *[(a parte)]* Cara signora Isaura io da voi lungi...  
Perdonate signora io m'ingannava.
- LA CONTESSA Io ben veggo il tuo inganno,  
che tende solo ad ingannar chi t'ama.
- 970 IL CONTE Chi mi ama? E che signora?  
Ed evvi cosa in me d'amarsi degna?  
Voi prendete signora un granciporro;  
conciosiacosaché non vi fu mai  
alcuna cosa degna  
d'esser amata in me.  
975 È ne' vostri occhi, che risiede amore,  
ed ivi aspetta i cor leggiadri al varco,  
ma sdegnata di ferir cori sì abbietti,

- 980 cori comuni come il mio. Voi dunque sarete sola avvezza a ferir alme socratiche, platoniche, e ciceroniane; onde de l'altre avrete a noia, e sdegherete i vili comunissimi affetti.
- 985 LA CONTESSA Ah conte, conte, apprendesti tu forse a dar la baia a la corte eh?
- IL CONTE Signora m'offendete. Tale stima ho di voi, che d'altra donna ugual non ebbi mai.
- LA CONTESSA Io ben mi son avvista che tu parli con tutte in tal favella.
- 990 IL CONTE Questo sol da la corte non restommi, ch'è di non adulare.
- 995 LA CONTESSA Già lo so ben, che in corte vive d'adulazione una gran parte; ma ti restò pur quella parte ancora, che finzion si chiama.
- IL CONTE Perdonate signora: io mai non finsi in vita mia.
- LA CONTESSA Ma pure per Isaura io so che tu... divieni rosso, è vero?
- 1000 IL CONTE Non arrossisco al certo che si sappia ch'io l'amo.
- LA CONTESSA Un cor diviso non è vero amante.
- 1005 IL CONTE Amo l'una, amo l'altra, né divido l'amor; poich'è diverso l'amor con che amo voi, ed amo lei. Amo in voi con amor perfetto, e puro lo spirito gentil che in voi risiede: e in lei sol amo quell'ignobil parte, che agli sensi soggiace, e che si vede.
- 1010 L'amor che per voi m'arde è di voi degno; è un platonico amor che ha sol per meta la virtù, l'onestà, le belle doti, che si scorgono in voi, e che risplendono, ed amo in lei la giovanile etade, il leggiadretto piè, le belle mani,

- 1015 il volto, gli occhi, i capei biondi, e crespi.  
Insomma ho in voi tutto rivolto quello  
ch'ha di più puro, e di più fino amore,  
in lei ciò di cui voi nulla curate,  
ch'è la parte animal, corporea, e frale.
- 1020 LA CONTESSA Ah conte, che fintanto  
che nel corporeo vel rinchiusa è l'alma  
deve ben spesso soggiacere al peso  
dei sensi la più bella, e nobil parte.  
Onde siccome l'alma
- 1025 per veder, per udire  
è costretta a servirsi ora dei sensi,  
debbon esserle cari i sensi ancora,  
non perché sovra lei regnino mai,  
ma come ama un padrone
- 1030 un fedel servitore:  
sicché se ami il mio spirto ama il mio corpo,  
le di cui azioni, e passioni  
sono talmente unite,  
che l'amar uno senz'amar pur l'altro
- 1035 sarebbe un non amar né l'un, né l'altro.  
Puossi toccare il corpo,  
che lo spirto non senta?  
Puossi parlare all'alma,  
che non si serva del corporeo aiuto?
- 1040 Dunque se è vero amore,  
non s'ama sol ciò che vicino giace  
a la persona amata;  
ma s'ama insin la via, che a lei vi guida;  
s'ama l'aura che spira;
- 1045 s'ama la terra, che calcò co' piedi:  
e tu non amerai  
quello per cui le parli,  
quello per cui la vedi?
- 1050 IL CONTE Ah voi siete, signora, un libro scritto,  
una cattedra aperta, ed una scuola;  
voi siete una dottrina tutta quanta,  
tutta filosofia, tutta rettorica.
- LA CONTESSA Non mi far complimenti o conte caro:  
*(Arriva Isaura)*  
non può la fiamma mia star più coperta;  
*(La contessa s'avvanza, e il conte facendo riverenze si ritira)*
- 1055 io t'amo: eh no, non voglio  
così gran cerimonie, e riverenze,  
tutte cose da amor bandite affatto.  
Conte mio pur vorrei...



- 1095 ISAURA No saldo pure in barca: io son discreta;  
contessa addio; conte  
io ve la raccomando:  
le cerimonie, e la filosofia  
forman la bella coppia in fede mia.
- 1100 IL CONTE Signora, e voi partite così sola?  
Non fia vero giammai ch'io ciò permetta.
- ISAURA No certo.
- IL CONTE È mio dover.
- LA CONTESSA Fate così,  
restate voi, ch'io sola partirò.
- IL CONTE Voi contessa partir?
- 1105 ISAURA Contessa addio,  
quando torniate a la conversazione  
de la qual mi parlaste,  
dite pur che a le volte  
il ballarino, ed i merletti fini  
nascondon meno assai d'ipocrisia,  
1110 che i gran libroni, e la filosofia.
- LA CONTESSA Addio, vedrem chi vinceralla in fine.
- IL CONTE Eh signora, eh contessa, eh dove vado?  
Chi seguo? Oh fosse quivi  
di cerimonie un mastro (*si smania*)  
1115 per dimandar consiglio  
a qual di due m'obbliga la creanza.  
Seguo Isaura; ma no che la contessa  
era prima con me: vo a la contessa;  
ma Isaura offenderassi.
- 1120 BATTISTA Il giudice, o signore, vi dimanda  
ch'andiate a casa sua  
senza perdere tempo,  
ch'ha da parlarvi per la vostra causa.
- IL CONTE Eh che il cerimonial vuol ch'io non lasci  
1125 le signore. (*Fa per partire*)
- BATTISTA Padrone dove andate?  
Ma voi la causa perderete al certo,  
quando quel che si dee, far non vogliate.

- 1130 IL CONTE            Quel ch'io debbo è pria  
                          compir co' le signore. Se sapessi  
                          da quante donne assediato io sono.
- 1135 BATTISTA            [[*a parte*]] Povere donne, scelgon sempre il peggio.  
                          [[*a voce alta*]] È meglio pria compir col senatore,  
                          che s'egli il voto contro vi darà,  
                          onde restiate in secco,  
                          la signora di voi si riderà.
- IL CONTE            Sciocco, insolente; è questa  
                          da parlare con me la forma, e il modo?
- 1140 BATTISTA            Voi avete ragion, ma non vorrei  
                          che da questa sentenza dipendesse  
                          il darmi il mio salario.  
                          Perché l'assedio de le donne infine  
                          vi farà star senza munizione;  
                          e il vostro servitore  
                          non ha un bezzo da far collazione.
- 1145 IL CONTE            Taci sciocco, insolente;  
                          va pria dal signor giudice,  
                          ed ivi dal suo mastro  
                          di cerimonie intendi  
1150                    dove verrà a ricevermi; e sin dove  
                          poi m'accompagnerà nell'andar via  
                          questo signor dottor, perché non voglio  
                          azzardare così la mia persona;  
                          che se poi lo sapessero a la corte  
                          me ne farian fischiare.  
                          Tu ridi?
- 1155 BATTISTA                            Perdonate.
- IL CONTE            Da rider cessa omai.
- BATTISTA                            Ma se non posso.
- 1160 IL CONTE            De' diavoli il re ti salta addosso;  
                          or teco perdo il tempo, e le signore.  
                          Fai quello che ti ho detto,  
                          e la risposta in questa casa aspetto.
- BATTISTA            [[*a parte*]] È matto il mio padrone,  
                          né guarirà mai più.  
                          [[*a voce alta*]] Eh, padrone un anello in terra io trovo.
- 1165 IL CONTE            Questo d'Isaura l'ho veduto in deto:  
                          a me lo porgi: orsù

vado da la contessa: ah no, da Isaura:  
ah no da la contessa.

BATTISTA      Or già che il mio padron diventa matto,  
1170                vo' diventarlo anch'io affatto affatto:  
le maschere qui abbasso  
ballano, e fan fracasso:  
vo' dimandarle sopra,  
e ballare con loro.  
1175                Già credo che il padron sia fuor di casa.  
Onde vo' stare allegramente un poco  
per far passar la fame,  
che tiene l'allegria piazza di cuoco:  
maschere su a ballare.

*(Arrivano maschere e donzelle che ballano, e cantano tutti insieme).*

1180                Viva sempre l'allegria;  
viva sempre il carnoval.

LE DONZELLE      Amoretti  
vezzosetti  
a noi volano d'intorno;  
1185                e scherzando,  
e saltando  
ci fan dolce, e vago il giorno.

TUTTI INSIEME    Viva sempre l'allegria;  
viva sempre il carnoval.

LE DONZELLE      Come stella  
1190                vaga, e bella  
fra di noi risplende Isaura,  
e suo labro  
di cinabro  
rende vaga ogn'onda, ogn'aura.

1195    TUTTI INSIEME    Viva sempre l'allegria;  
viva sempre il carnoval.

OLINDO            Oh questa sì che è bella!  
E chi ardisce venire in casa mia  
a far sì gran fracasso.  
1200                Eh, via canaglia, via andate in piazza.  
Or son sì rattristato,  
*(vanno via tutti)*  
e tal rabbia mi prende,  
che ho bastonato quattro servitori,  
ho rotto due catini, e sei bicchieri.  
1205                Ma si può dar! Immaginarsi ch'io

- nutrissi amor per quella sciocca donna  
de la contessa! Si può dar tal cosa!  
Ed attaccarsi a quel Fiascon ridicolo,  
E fargli cortesia;  
1210 e poi permetter ch'io n'andassi via!  
Ma si può dare! Se due teste avessi  
una ne getterei giù per un pozzo.  
Ma la più bella è, che colui del conte  
1215 m'è già venuto a dimandar due volte,  
dove poteva ritrovare Isaura,  
perché doveale far suoi complimenti;  
si può trovar matto più goffo al mondo?  
E pur se vi sarà  
1220 quel sol nella città  
per mia pena maggior vienmi a trovare.  
Non so con quelle sue gran cerimonie,  
che seccherian un mare,  
chi me l'abbia inviato  
per purgar qualche mio grave peccato.
- IL CONTE Amico.
- 1225 OLINDO [(a parte)] Si può dare  
che ovunque io vada abbia a trovar costui!
- IL CONTE Amico io sono impaziente affatto  
di ritrovare Isaura.  
Io sembro un incivil presso di lei;  
1230 la contessa m'ha fatto  
commetter sì terribile increanza,  
ma non potea servire e l'una, e l'altra.  
Amico dimmi un po'. L'hai tu veduta?
- OLINDO Io credo che al passeggio ella sia gita.
- 1235 IL CONTE Fammi un poco il piacer d'accompagnarmi,  
dov'ella suol andare;  
ch'io non vorrei parer con esso lei  
uomo senza creanza;  
1240 e pel cammino io ti dirò poi anco,  
come a vero mio amico,  
alcune cose, acciò tu ti compiaccia  
de le fortune mie.
- OLINDO Per or mi spiace, che venir non posso,  
1245 ma molto di saper io goderei  
le tue fortune: certo la tua taglia;  
e il tuo cerimoniale, e il tuo discorso  
sono capaci di ferir le fronti  
de' poveri mariti, o degli amanti.

- 1250 IL CONTE Sappi dunque che Isaura  
è fatta preda mia,  
e m'ama a la follia.  
Ma so che parlo ad un amico tale  
che saprà in questa cosa esser discreto.
- 1255 OLINDO Non dubitar conserverò il segreto.  
Segui pur conte; dunque t'ama Isaura?
- IL CONTE Certo; ma mi fa d'uopo  
un vero amico qual tu pur mi sei,  
per darmi in questo amor segreto aiuto.
- 1260 OLINDO [(a parte)] Questa saria più bella.  
[(a voce alta)] Ma tu hai fatto ben presto  
a concluder sì nobile amoretto.
- IL CONTE M'ha visto a pena, ch'io le ho preso il core.
- 1265 OLINDO Il femminile amore  
picciol scintilla accende  
e picciol'aura ammorza.
- 1270 IL CONTE Eh questo è di quel nato  
da natural subita simpatia.  
A pena tu partisti assai sdegnato  
per veder tanta gente in casa tua,  
senza aver tua licenza,  
partì ancor la contessa;  
onde restammo soli Isaura, ed io.  
Qui fe' suo sforzo amor, qui si compiacquero  
gli occhi miei ne' suoi occhi;
- 1275 e qui s'accese, amico,  
ne' nostri petti sì cocente fiamma.
- OLINDO Or dunque quest'amore appena acceso  
s'è fatto molto forte.
- IL CONTE Spegnerlo non lo può se non la morte.
- 1280 OLINDO [(a parte)] Oh poveretto me! [(a voce alta)] Segui pur, dimmi:  
ella cosa ti disse, e qual ti diede  
pegno dell'amor suo?
- 1285 IL CONTE Io spero presto un vivo pegno avere,  
poiché se non m'inganno,  
(ma amico segretezza)  
sua maniera gentil, suo vivo aspetto,  
sue dolci espressioni  
mi fan certo sperare ogni gran bene.



- IL CONTE Tien il cappello in testa.
- OLINDO [(a parte)] Chi vide mai persona più molesta?  
[(a voce alta)] Lo tengo. Schiavo.
- 1325 IL CONTE Servitore, amico. (*entra*)
- OLINDO Ah ch'io sono oltraggiato, e son tradito  
da costei certamente;  
ma pur chi sa che in tutto ciò non finga!  
E chi sa che costui  
1330 un fanfaron non sia?
- IL CONTE Appunto, amico, io mi scordava; mira, (*torna fuori*)  
conosci quest'anello?
- OLINDO Egli è d'Isaura.
- IL CONTE Tanto ti basti: schiavo.
- OLINDO Aspetta un poco.  
Mi faresti il piacere di lasciarmelo?  
1335 Che in legge d'amicizia  
oggi tel renderò.
- IL CONTE Ad un amico qual tu sei, non posso  
negar qualunque cosa:  
prendilo, tel consegno:  
1340 oggi mel renderai.  
Non mi può esser più caro un diamante  
di cento mille scudi.
- OLINDO Oggi tel renderò con fedeltà.
- IL CONTE Servitor; vado al corso.
- 1345 OLINDO Il cielo t'accompagni.  
[(a parte)] Or la di lei perfidia è sicurissima.  
Quest'anel ch'io le diedi,  
darlo a costui del proprio amore in segno?  
Oh questo è troppo. Ah chi m'avrebbe detto  
1350 che mi dovesse sì tradir costei!  
Ah ch'io mi sento inviperir per rabbia,  
e sentomi travolger il cervello;  
ah che quel core iniquo  
lo vorria stritolare, e fare in pezzi.  
1355 Così tradirmi, abbandonarmi! Oh amore  
soffrirai tal perfidia?
- ARSILLO Amico.



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

- OLINDO Cerimonie! Tu vedi.
- DULINO Quand'ecco ei che mi vede  
incomincia a far beb.
- ARSILLO Che vuoi dire, a far beb?
- 1430 DULINO Incomincia a far beb beb beb beb beb;  
ond'ella si rivolge e mi discopre;  
mi sgrida, e con malissime parole  
mi fa lungi fuggire;  
1435 ma ecco che viene, e il forestier con lei,  
giovine bello, bianco, e di Bologna.
- (Vien Isaura con un cagnolino di Bologna in mano)*
- OLINDO Eh tu sempre con tue burle seccanti  
mi frastorni il cervello.  
Va' a fare il fatto tuo: tu pure Arsillo  
ritirati, ti priego.  
1440 *[(a parte)]* Ah con qual fronte, o cielo!  
vienmi 'nnanzi costei?  
Furia d'Averno sotto belle spoglie,  
mostro d'iniquità sotto un bel manto.
- ISAURA Ebbene, Olindo, e la contessa ov'è?
- 1445 OLINDO Non è più tempo da scherzare omai.  
È tempo ch'io mi svegli, e riconosca  
de la perfidia in voi la vera immagine,  
de la menzogna la figura espressa,  
d'empietà, e tradimento un raro esempio.
- 1450 ISAURA Innanzi pur con questi complimenti.
- OLINDO A che vale, o gran Giove,  
che ne le mani i fulmini de l'ira  
stringa sol per scagliarli in sen de' monti,  
e intanto vive tradimento, e frode?  
1455 E perché scuoter l'una, e l'altra falda  
de l'universo, ma lasciare intanto,  
che regni il vizio di virtù coperto?  
Sì m'avete ingannato infino ad ora,  
ma rendo grazie al ciel, che m'ha scoperto  
1460 a tempo i vostri inganni.
- ISAURA Hai tu finite ancor sì vaghe lodi?
- OLINDO Fuggi pur fra le selve,  
va' pur fra le caverne aspre de' monti,

- 1465                   va' fra deserti inospiti, e selvaggi,  
che mai non troverai  
belva di te peggiore infra le belve.  
Presso l'onde di Stige, o presso al trono  
del tartareo tiranno
- 1470                   l'empie ministre de la sua vendetta  
cedono in empietade  
a te che sei d'iniquitade un mostro.
- ISAURA       Grazie di tanti encomi,  
di sì bei panegirici; vorrei  
solo saper com'io  
1475                   ho meritato tanto.
- OLINDO       Vorreste ancor farmi arrossir parlando?  
La stima ch'ebbi infin ad or per voi,  
par che il parlar mi vieti,  
né mi lascia pensare  
1480                   ciò che a pensar io son pur troppo astretto.  
Ah ch'io già son sì de l'umane cose  
disgustato, ch'io voglio  
il tutto abbandonare.  
Non l'avria mai creduto, e pure è certo.
- 1485    ISAURA       Io vorrei ben saper d'onde procede  
la cagione di tante, e tali smanie,  
che m'empion di spavento il core, e l'alma.
- OLINDO       Spavento eh? Vi dovrebbe far spavento  
il pensare all'iniquo tradimento  
1490                   ch'oggi faceste a un vostro vero amante.  
Dov'è la fé giurata?  
Dove la fedeltà, dove l'onore?  
In darvi in preda a un forastier sciapito,  
che se ne vanta intorno.
- 1495                   Non avessi io mai visto  
un sì nefando giorno.  
Vedere appena un uom così ridicolo,  
e tosto amarlo, e tosto abbandonare  
chi fedelmente v'ama!
- 1500                   Son riserbato a veder questo ancora?
- ISAURA       Hai perduto il cervello, a quel ch'io vedo;  
né posson provenir d'altra cagione  
questi tuoi detti, e questi tuoi trasporti.
- OLINDO       Perdetti la ragion, perdetti il senno  
1505                   solo allor ch'io vi scelsi per oggetto  
del mio più fino amore;  
ma non lo perdo io no nello scoprire

- 1510 l'infedeltade, e i tradimenti vostri,  
nel levare il mio piè da le catene  
fra cui sinora mi teneste avvinto.
- ISAURA Ma se tu vuoi che la ragion sia guida  
di questo tuo discorso,  
parla più chiaramente.  
1515 Per me ti dico che allor quando entrai  
oggi in maschera in questa stanza, io vidi  
te per le mani la contessa avere:  
questa è forse mia colpa? Io già non dico  
che questa fosse grave colpa in te,  
ed essere potea sol civiltà:  
1520 lo voglio creder, ma frattanto anch'io  
o per scherzo, o per giuoco, o per provarti  
presi il conte per mano, e ballai seco.  
La gelosia sol è prova d'amore,  
né udiì mai dir che sia la gelosia  
1525 tradimento, empietà, mostro d'Averno.
- OLINDO Oh come ben le donne  
a finger son perfette, e a tesser frodi.  
Son io quel ch'ha fallato,  
il traditor son io.  
1530 Ma quest'anello, e la giurata fede  
al forastier, ed il promesso amore  
è scherzo, è giuoco, e amabil gelosia?  
O pure è fellonia?
- ISAURA Io amore, io fede, io quest'anello ho dato  
1535 a quel conte ridicolo?
- OLINDO Ma la pruova è pur chiara.  
L'anello è pur lo stesso  
ch'io diedi a voi di vero amore in segno.  
E questo oggi ha servito  
1540 per tradir me, per amar lui di pegno.  
Questo già non m'inganna: il fatto è chiaro.
- ISAURA S'io diedi al conte quest'anello, o ad altri  
pera per me la luce,  
tosco divenga l'aura ch'io respiro;  
1545 m'odino i numi, m'odi  
tutta l'umana gente,  
ed infin m'odi Olindo,  
che d'ogni mal sarebbe il mal più grave  
ch'aver io possa in terra.
- 1550 OLINDO E come dunque escito  
è da le vostre mani?

- ISAURA           Io l'ho, per dirvi il vero, oggi perduto,  
e me n'accorgo adesso solamente.  
Ma t'assicuro ben che altrui nol diedi.
- 1555   OLINDO       Eh che queste son fole,  
né son sì pazzo a creder facilmente  
a le vostre parole.
- ISAURA           Com'è dunque così, seguite pure  
la vostra fantasia,  
1560           già che siete capace  
di creder che in me regni  
tradimento, e bugia.  
E già che in mano quell'anello avete,  
1565           tenetel pur, che meco aver non bramo  
vostra memoria alcuna.  
Addio signor Olindo.
- OLINDO           Aspettate signora, un motto solo.
- ISAURA           Eh siete troppo facile a sdegnarvi,  
ed a lasciarvi trasportar dall'ira.  
1570           Auguro a voi più fortunati amori,  
e amante più fedele, e più costante,  
che non doni gli anelli ad altro amante:  
addio.
- OLINDO                       Signora, non partir sì tosto:  
vediamo pria dov'è l'inganno in fonte.
- 1575   ISAURA       Eh no, ch'io son mostro d'Averno orrendo,  
sono perfida, iniqua, e senza fede.  
Cercate altrove pur miglior fortuna,  
degnà più de le vostre inclite idee,  
e de le doti eccelse  
1580           onde fornì natura il vostro core.  
Ad uom così ben fatto, ad uom di tanto  
merto, per una che si perda, o fugga  
se n'appresentan mille.
- OLINDO           Ma mille, e mille donne  
1585           Non mi daran quella ch'io onoro, ed amo;  
come in ciel mille stelle  
non formeranno mai del sol la luce.  
Deh perdonate i miei trasporti, nati  
da gelosia, che dell'amore è figlia.
- 1590   ISAURA       È troppo pronta questa gelosia  
per oltraggiar chi già la fé vi diede.  
E qual ragione avrei di finger vosco

- s'altro amor m'accendesse?  
Non ho libero il cor, libera l'alma?  
1595 Chi v'è che mi costringa  
a tessere menzogne?  
Sarei fors'io la prima  
che lasciasse d'amare  
dopo di aver amato?  
1600 Ma non mai gelosia, né amor permise  
che s'oltraggiasse la persona amata.  
Vidi io pur la contessa appresso a voi;  
Amor con gelosia ponsemi il core,  
ma però d'oltraggiarvi io non ardi.
- 1605 OLINDO Oh ciel! Voi gelosia  
per la contessa avere!  
Io ch'in terra non amo  
che il vostro bel semblante, e la mia fede;  
io che solo per voi vivo, e respiro,  
1610 potrei mai da quell'orride, e sciapite  
filosofiche ciancie  
de la contessa a la sua rete cogliere  
lasciar il piede mio?  
Ah che vorrei piuttosto  
1615 ne la caverna entrar d'orrido monte,  
o in riposto deserto, o in valle oscura,  
e passar ivi i miei funesti giorni,  
che mai entrar ne' lacci di una donna,  
la qual parli latino.  
1620 [(a parte)] Oimè che ancora viene  
questo conte seccante,  
cerimonioso, e matto.
- IL CONTE Signora Isaura a le vostr'orme appresso  
1625 corsi finor, né v'ho trovata mai:  
ma infin la sorte mia,  
e il ciel propizio a' caldi voti miei  
fa che vi trovi al fine,  
e che possa umiliare a' vostri piedi  
i miei umili ossequi,  
1630 tal che ogni mio rispetto  
si dà il sublime onore  
di dichiararsi vostro servitore.
- ISAURA Serv...
- IL CONTE E dovunque rivolgete il passo,  
1635 benché non siavi appresso  
però dietro vi corre il mio rispetto.
- ISAURA Sign...

- IL CONTE                   Io v'accerto, o mia signora, intanto,  
che d'ora in avvenire  
non sarete mai sola,  
ma avrete sempre accanto  
1640                   il rispetto, l'ossequio,  
la venerazione  
del vostro servitor Monte Fiascone.
- ISAURA                   Sign...
- OLINDO                   Deh lasciate: non ha ancor finito  
il suo cerimoniale,  
1645                   che se non è un quinterno  
lo casseran dai libri de la corte.
- IL CONTE                Amico perdonate,  
ch'io non v'avea veduto.
- OLINDO                Ah per l'amor del ciel non cominciate  
1650                di cerimonie un leggendario nuovo.
- IL CONTE                Ma il mio dovere...
- OLINDO                                    Amico,  
se tu sapessi quale inimicizia  
ho contratto con quelle maledette  
cerimonie, da che m'hanno voluto  
1655                far da la scala a tombolon cadere,  
mi faresti il piacere  
di conservar quelle che vuoi far meco  
per qualch'uno che cogli  
dopo di me a ragionar con teo.
- 1660   IL CONTE        Com'è dunque così più non rispondo;  
vorrei ben che sapesse tutt'il mondo  
che il mio dovere di saper non lascio.  
Ma voi signora mia deh compiacetevi  
Che un vostro servitore...
- ISAURA                                    Adaggio conte.
- 1665   OLINDO        [[*a parte*]] Queste son cerimonie de la corte.
- IL CONTE                Ah lasciate che almeno un cor che v'ama,  
un core che vi onora  
non resti privo di quel bel semblante  
che solo può piacere agli occhi miei.

- 1670 ISAURA Per certo conte mio tu l'hai fallata.  
Ben altre troverai cortesi, e belle  
degne assai più di me degli amor tuoi.
- IL CONTE Deh non vogliate tormentar un core  
per voi ferito da l'arcier Cupido.  
1675 Lascia ch'io baci questa man d'avorio  
o mia diletta Isaura.
- ISAURA No, state al vostro loco.
- IL CONTE Ah che dovea natura  
farvi meno gentile,  
1680 o pur dovrebbe amore  
farvi meno crudele.
- OLINDO Ma perché devi lamentarti, o conte,  
d'amore; se la bella  
che tu dici d'amare  
1685 te l'ha già data in preda?
- IL CONTE A me?
- ISAURA Chi dice questo è un mentitore,  
è un indegno, ed un vile.
- OLINDO Conte, questa è per voi.
- IL CONTE Per me non certo.
- OLINDO Ma quest'anello appunto  
1690 conte prendete; io ve lo rendo; ed auguro  
esito fortunato  
a così bel principio.
- ISAURA Quest'anello! Egli è mio;  
e me l'avrà rubbato un qualche ladro;  
1695 e come mai ne le tue mani è giunto?
- OLINDO Il conte me l'ha dato,  
ed è passato a lui da man gentile.
- ISAURA Sarà stata una man perfida, e rea;  
la man di un qualche furbo,  
1700 che a me l'abbia levato, e dato a lui.
- IL CONTE *[(a parte)]* Oh che imbarazzo è questo in cui mi trovo!
- ISAURA D'onde l'avesti tu? Chi fu l'infame  
ladro che a me lo tolse?

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



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

- 1810 con un papele anch'esso; e ad ogni passo  
sempre gente cresceva nuova, e indiscreta,  
chi minacciando, chi pregando, chi  
la falda mi tirava, e chi la manica,  
ed altri mi dicea: «Signor Battista  
de la partita mia ben si ricordi».  
Io andava dando lor buone parole  
per inviarli a casa,  
1815 ma alcuno non mi ha mai abbandonato;  
sicché con tanta gente  
chi mi credeva un uom che va in prigione,  
chi mi credeva un alto signorone.
- IL CONTE E dov'è questa gente?
- 1820 BATTISTA È li dabbasso, e il numero è sì grande,  
che sembra che abbian posto  
l'assedio a una fortezza.  
Padron fate a mio modo,  
incominciate a darmi il mio salario;  
e poi...  
(*Gli parla all'orecchio*)
- 1825 IL CONTE Tu sempre scherzi.  
Orsù cara contessa adesso è il tempo  
che il nostro amor si unisca in stabil nodo,  
e questo cangerà le mie tristezze  
in vere contentezze:  
1830 indi troverò il modo  
da por rimedio, e dar buon fine a tutto.  
Deh ricevete di un fedele amante  
Eterna fedeltade, e eterno amore.
- 1835 LA CONTESSA Mi rincresce, o signore,  
di non poter servirvi.  
So che il merito vostro è incomparabile,  
so che siete l'idea de' cavalieri,  
ma quando avessi a sottopor me stessa,  
e la mia libertade ad uomo alcuno,  
1840 ad altri sottopor non la vorrei,  
che al vostro nobil giogo.  
Ma mi insegna Platone,  
che sia del mondo la più bella cosa  
la nostra libertade.
- 1845 IL CONTE Questa sì che è più bella!  
Di due amanti ch'io avea, non ne ho pur una;  
ho perduta la lite,  
e non mi trovo un soldo;  
i creditori che mi aspettan fuori,

- 1850 ed io che non so più dove voltarmi.  
Oh poveretto me! Che debbo fare?  
Che maledetto sia  
un sì funesto giorno.
- 1855 OLINDO Signore adesso è il tempo  
da star con la contessa  
ad imparare la filosofia;  
che allor che senza bezzi  
restano le scarselle  
proprio è d'andare a contemplar le stelle.
- 1860 BATTISTA Non vel diss'io padrone,  
che il cerimonial v'avria costretto  
a trovarvi a malissimo partito;  
perché in questi paesi i creditori  
non fanno cerimonie, né i dottori;  
1865 ed appresso a le donne  
i bezzi sono quei che fan figura,  
e non le cerimonie.  
Basta, caro padrone,  
per me prendo licenza,  
perché se non m'inganno  
1870 voi volete in prigione  
andar per più d'un anno.
- IL CONTE Ah scellerato, ancor tu mi abbandoni?
- BATTISTA Non vo' servir padroni  
che faccian cerimonie,  
1875 ma che paghino pronto il mio salario.
- IL CONTE Oh povero di me son disperato.  
Allor che l'uom felice  
in su la ruota siede,  
1880 turba d'amici numerosa intorno  
giorno, e notte si vede;  
ma se il tempo poi giugne,  
che l'instabile Dea volga sue tempere,  
volge la turba adulatrice il piede,  
1885 e lo schernisce insin chi già lo amava,  
né lo conosce più chi l'adorava.
- BATTISTA Ed io che già mangiai capponi arrosto,  
ora anderò a mangiar polenta, e fava.

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

DULINO           E viva, e viva, a festeggiar le nozze  
                      vengano tutti, e dicano tutti «e viva».

1890   TUTTI INSIEME E viva, e viva, e ciascun dica «e viva».

DULINO           In suon di tromba, e di tamburro, e piva.

*(Tutti cantano)*

1895                       Viva Amore, ed Imeneo,  
                              che ad Olindo unisce Isaura.  
                              Viva il gran padre Lio  
                              che lo stomaco ristaura.  
                              E bandita  
                              per la vita  
                              resti ognor la cerimonia.  
                              Viva Amore, ed Imeneo,  
                              ed il gran padre Lio.

*(Reciprocamente cantando, e ballando).*

IL FINE

# Apparato

## Introduzione dell'autore

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

## Commedia

232 Sostituisco con la virgola i due punti del testo.

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

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

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

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

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

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

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



# Commento

## Introduzione dell'autore

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

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

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

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

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

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

*insensibile*: impercettibile.

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

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

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

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

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

*altra penna sublime*: quella del ben più noto Scipione Maffei (e non di Molière, come ritiene TOLDO, PIETRO, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Turin, Loescher, 1910, p. 349), la cui commedia *Le cérémonie* era uscita anonima nel 1727 (Venezia, Viezzieri) ed era stata ristampata nel 1729 (Bologna, Della Volpe) e 1730 (Verona, Tumermani); ora la si legge in MAFFEI, SCIPIONE, *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di Antonio Avena, Bari, Laterza, 1928. I rapporti tra i due testi sono per la verità labili: dalla commedia di Maffei, senz'altro più pregevole stilisticamente e meglio curata metricamente, Gorini Corio pare aver preso solo l'attacco contro gli eccessi di cerimoniosità (ma senza la polemica antifrancese) e forse un paio di spunti, che verranno segnalati *ad locum*. Il *Misanthrope* (1666) dell'ammirato Molière è poi una commedia dalla quale Gorini Corio attinge «molti particolari», che indicheremo, anche con l'aiuto del citato Toldo (cui si deve la più attenta analisi dei rapporti tra le commedie dei due), ma «non lo spirito» (NATALI, GIULIO, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1955 [1929<sup>1</sup>], p. 861).

## Commedia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44 *giugniamo*: concordanza a senso.

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

70 *alzandosi*: il riflessivo è pleonastico.

85 *di geometria*: cioè, calcolati minuziosamente.

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

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

102 *smorfie*: smancerie.

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

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

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

121 *ne*: pleonastico.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

228 *Nonostante*: ciò nonostante, nondimeno.

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

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

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

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

302 *Newton*: ossitono, alla francese.

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

309 *inezie*: «Sciocchería, Sproposito» (*Crusca* 1729-1738)

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

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

320 *dimandar*: chiamare.

326 *Lucca*: Luca.

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

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

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

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

385 *antico*: antiquato, disusato.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

605 *che*: poiché.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

834 *ne*: pleonastico, come altrove.

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

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

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

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

849 *il vostro partito*: le vostre parti.

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

853 *ragionar*: argomentare.

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

860 *prospetto*: veduta, vista.

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

863 *sotto via*: di nascosto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1087 *affetti*: sentimenti.

1095 *saldo pure in barca*: state ferma.

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

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

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

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

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

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

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

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

1158 *ti salta*: congiuntivo ottativo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1267 *da natural subita simpatia*: endecasillabo con accento di 5<sup>a</sup> (*subita*), da attenuare enfatizzando il precedente accento di quarta sulla seconda *a* di *natural*.

1279 *Spegnerlo*: lo pleonastico.

1293 *segua*: succeda, capiti.

1294 *istruzion*: avviso, informazione.

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

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

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

1381 *ne*: pleonastico.

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

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

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

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

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

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

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

1468 *tartareo tiranno*: Plutone.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1878 *ruota*: della Fortuna.

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

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

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

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

1891 *piva*: cornamusa.

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

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

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



# Bibliografia

## Opere di Giuseppe Gorini Corio

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

## Altre opere citate o usate per il commento

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

- CEVA, TEOBALDO, *Scelta di canzoni de' più eccellenti poeti antichi, e moderni compilata e corredata di critiche osservazioni per uso della studiosa gioventù*, Venezia, Bassanese, 1756.
- CHERUBINI, FRANCESCO, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Stamperia Reale, 1839.
- CONTINISIO, CHIARA, *Politica, cultura e religione nella Milano del primo settecento: il Marchese Giuseppe Gorini Corio*, «Studia Borromaica», 14 (2000), pp. 251-276.
- , *Dal bene comune alla pubblica felicità. Prime riflessioni su virtù e vita civile a Milano fra Sei e Settecento*, in *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, Atti del Convegno di Milano, 2-3 dicembre 1994, a cura di Marco Bona Castellotti - Edoardo Bressan - Paola Vismara, Milano, Jaca Books, 1997, pp. 157-184.
- La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, a cura di Roberta Carpani - Annamaria Cascetta - Danilo Zardin, Atti delle giornate di studio. 26-28 novembre 2009, «Studia Borromaica», XXIV/24 (2010).
- L'Europa riconosciuta. Anche Milano accende i suoi lumi (1706 - 1796)*, Milano, Cariplo-Federico Motta, 1987.
- FERRONE, SIRO - MEGALE, TERESA, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1998, vol. VI, pp. 821-875.
- FRATTALI, ARIANNA, *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo e veneto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010.
- GALLETTI, ALFREDO, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, Cremona, Fezzi, 1901, vol. I, pp. 213-219.
- GERARDO GUCCINI, *Il pubblico*, ne *Il teatro italiano nel Settecento*, cit., pp. 18-32.
- MAFFEI, SCIPIONE, *Le cerimonie e Il Raguet*, in IDEM, *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di Antonio Avena, Bari, Laterza, 1928, pp. 75-163 e 165-224.
- MESCHINI, STEFANO, *Giuseppe Gorini Corio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2002, vol. 58, pp. 62-66.
- METASTASIO, PIETRO, *Didone abbandonata*, in IDEM, *Opere*, a cura di Mario Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 29-87.
- MIGLIORINI, BRUNO, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Milano, Bompiani, 1994<sup>2</sup> (prima edizione: Sansoni 1988).
- MOLIÈRE, *Il Misanthropo*, introduzione, traduzione e note di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 1982 (testo francese a fronte).
- MORONI, GAETANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi ...*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1861, vol. LVI, 1852.
- MURATORI, LUDOVICO, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.
- NATALI, GIULIO, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1955<sup>2</sup> [1929].
- ORTOLANI, GIUSEPPE, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, in ID., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di Gino Damerini, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1962, pp. 1-37.
- PALAZZO, NADIA, *Il teatro comico nella Milano del Settecento: un profilo critico*, ne *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento*, cit., pp. 627-664.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.
- TASSO, TORQUATO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur-Adi, 2009.
- TASSONI, ALESSANDRO, *La secchia rapita e altri scritti poetici*, a cura di Pietro Pulciatti, Modena, Panini, 1987.
- Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988.
- TOLDO, PIETRO, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Turin, Loescher, 1910.
- TOSI, RENZO, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 1991.

- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-1738 (disponibile anche in rete, all'indirizzo [www.lessicografia.it](http://www.lessicografia.it)).
- ZANLONGHI, GIOVANNA, «Far all'uomo conoscere l'uomo». *La tragedia nella riflessione teorica e nella drammaturgia di Giuseppe Gorini Corio*, «Annali di storia moderna e contemporanea», 10 (2004), pp. 9-47.
- ZANLONGHI, GIOVANNA, *Teatro al femminile. Profili nella Milano del Settecento* in Clelia Grillo Borromeo Arese. *Un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica*, a cura di Andrea Spirti, Firenze, Olschki, 2011, pp. 203-225.
- ZORZI, LUDOVICO, *Persistenza dei modi dell'Arte nel testo goldoniano*, ora in ID., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 225-241.

