

Carlo Maria Maggi

La Lucrina

Favola pastorale per musica

a cura di

Stéphane Miglierina

con la collaborazione di Paula Gregores Pereira

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua

2022

Carlo Maria Maggi

La Lucrina

Carlo Maria Maggi
La Lucrina
a cura di Stéphane Miglierina
con la collaborazione di Paula Gregores Pereira

© 2022 Stéphane Miglierina
© 2022 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 37
Collana diretta da Javier Gutiérrez Carou
Supervisore per i dialetti: Piermario Vescovo
Comitato scientifico: Beatrice Alfonzetti, Francesco Cotticelli, Andrea Fabiano, Javier Gutiérrez Carou, Simona Morando, Marzia Pieri, Anna Scannapieco e Piermario Vescovo
Editing: Paula Gregores Pereira
www.usc.gal/goldoni
javier.gutierrez.carou@usc.gal
Venezia - Santiago de Compostela



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

ISBN: 9791281350014

La presente edizione è risultato dalle attività svolte nell'ambito dei progetti di ricerca *Archivo del teatro pregoldoniano* (FFI2011-23663), *Archivo del teatro pregoldoniano II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* (FFI2014-53872-P) e *Archivo del teatro pregoldoniano III: biblioteca pregoldoniana, banca dati e archivo musicale* (PGC2018-097031-B-I00) finanziati dal *Ministerio de Ciencia e Innovación* spagnolo e dal FEDER. Lettura, stampa e citazione (indicando nome del curatore, 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 del curatore e del direttore della collana.



Carlo Maria Maggi

Biblioteca Pregoldoniana, n° 37

La Lucrina
Favola pastorale per musica

a cura di Stéphane Miglierina

con la collaborazione di Paula Gregores Pereira

Indice

Introduzione	9
Nota al testo	21
<i>La Lucrina</i>	23
<i>A' lettori amorevoli</i>	25
<i>Alla Maestà dell'Imperatrice Margherita d'Austria</i>	27
Persone della favola	28
Prologo	29
Atto primo	31
Atto secondo	37
Atto terzo	43
Intermezzo per la stessa favola	49
Nota sulla fortuna	51
Commento	53
Bibliografia	61

Introduzione

L'edizione delle opere complete di Carlo Maria Maggi del 1700 è un incontro tra due autori, due generazioni di letterati e due sensibilità, quella seicentesca della spettacolarità barocca e quella settecentesca della storiografia illuministica. Alla morte di Carlo Maria Maggi, nel 1699, in effetti, l'amico quarantaduenne Lodovico Antonio Muratori decide di riunire, come d'altronde farà tutta la vita ma in altri campi, l'insieme delle opere poetiche di Maggi. Ne risulta un'edizione delle *Rime* in quattro tomi divisa in diverse categorie («rime sacre, morali, eroiche» in due volumi; «lettere e rime varie»; «amorose, piacevoli ecc.»)¹ con, alla fine di ogni volume, alcuni testi teatrali, secondo un criterio di rilevanza rispetto al tema generale delle rime raccolte. Mancano le opere comiche in dialetto che saranno oggetto di altre edizioni. Ma ciò che ne risulta è soprattutto un'agiografia di Maggi: un ritratto eulogico abbozzato nei testi liminari di ogni volume e che completa la *Vita* di Carlo Maria Maggi, pubblicata da Muratori lo stesso anno, presso lo stesso editore e con lo stesso dedicatario.² Muratori ha senza dubbio concepito questa biografia come una grande introduzione generale e programmatica alle opere di Maggi. Oltre a rivelare il metodo tipico muratoriano nell'organizzazione dei testi, l'edizione del 1700 ci fa entrare nella lunga tradizione lodativa della critica maggiana – quasi antitetica rispetto alla scarsa fortuna teatrale di Maggi: Maggi inventore del dialetto lombardo, Maggi inventore della letteratura milanese, Maggi inventore di Meneghino, e soprattutto, per quanto riguarda Muratori, Maggi poeta virtuoso e pio.

Il paradosso della scrittura maggiana sta nella sua costante tentazione verso il registro della commedia, venata di autoironia e, allo stesso tempo, nel suo desiderio di pietà e di profondo e sincero rispetto, se vogliamo credere alle lettere più intime mandate alla figlia, nei confronti dei precetti di un cattolicesimo severo e moralizzante. Quest'ultima è proprio l'immagine che Muratori presenta nella sua biografia. Ricordiamo semplicemente un episodio, estremamente significativo, quello del naufragio mitico di Maggi. Maggi è giovane, sta facendo il suo Grand Tour, di cui abbiamo d'altronde pochissime tracce, e, al largo di Napoli, la nave su cui viaggia naufraga. Si sveglia sulla spiaggia con un'immagine della Madonna in mano, prova della dimensione miracolosa dell'episodio:

Poscia per gentil desiderio di profittare nel pellegrinaggio, una delle scuole più utili, e gustevoli de' letterati, abbandonò di nuovo il Maggi la patria, e portossi a Roma, quindi a Napoli, ed altre città d'Italia. E quivi pure diedesi a dividere la particolare protezione, che di lui aveva impresso il Cielo. Poiché, mentr'egli naviga alla volta di Napoli, ecco sorgere improvviso una fiera tempesta, che fa tosto disperar lo scampo agli stessi marinai, e mette in alto spavento i passeggeri.

¹ *Rime varie di Carlo Maria Maggi, raccolte da Lodovico Antonio Muratori, bibliotecario del Serenissimo Signore Duca di Modena, e dedicate all'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Don Giansimone Enriquez de Cabrera, del Consiglio di guerra, Mastro di campo generale, e Governadore della città e provincia d'Alessandria per Sua Maestà cattolica nello Stato di Milano*, Milano, Giuseppe Malatesta, 1700, 4 voll. D'ora in poi: MAGGI, *Rime*.

² *Vita di Carlo Maria Maggi, scritta da Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del Serenissimo Signore Duca di Modena, e dedicate all'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Don Giansimone Enriquez de Cabrera, del Consiglio di guerra, Mastro di campo generale, e Governadore della città e provincia d'Alessandria per Sua Maestà cattolica nello Stato di Milano*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1700, 4 voll. D'ora in poi: MURATORI, *Vita*.

Dopo lungo contrasto con la furia dell'onde, e col timor della morte, si trovò il Maggi, senza saper come, steso sul lido con una immagine della Vergine in mano, a cui perciò visse in avvenire sempre divotissimo.³

L'agiografia muratoriana, epitome dell'immaginario della Controriforma che mette al centro del miracolo non la Vergine ma l'immagine della Vergine, dà inizio alla tradizione critica di Maggi, quella dell'elogio e della celebrazione morale, fino alle sue commedie propriamente morali, scritte nell'ultimo decennio della sua vita.

Come si inserisce allora una favola pastorale in un percorso del genere? *La Lucrina*, scritta nel 1666, è un'opera commissionata. Sono del resto molto probabilmente le commissioni a fare entrare Maggi nella produzione di testi drammatici; si tratta di un'opera teatrale di gioventù, un'opera a metà strada tra il genere della commedia e quello della pastorale, mista di dramma per musica.

Le sue qualità di librettista sono, agli occhi di chi commissiona la commedia, assicurate dalla sua fama di poeta già ben consolidata (nel 1666 frequenta l'Accademia dei Faticosi e quella dell'Isola Bella) ed è proprio perché il *Segretario*, come veniva allora soprannominato per antonomasia per il suo impegno di Segretario del Senato di Milano, era pienamente inserito nel panorama mondano e culturale lombardo che viene invitato a scrivere lo spettacolo. Nel 1659, con la sua prima *piève*, la *Griselda di Saluzzo*, Maggi coglie l'occasione che gli si presenta e inizia allora un lungo percorso formativo che inizia come una riflessione sul libretto e sfocia su una più vasta idea di riforma della pratica teatrale, un percorso che il poeta, diventato intanto commediografo, continuerà a sviluppare fino alla sua morte nel 1699.⁴

In una lettera attribuitagli, e pubblicata da Roberta Carpani, Maggi scrive a Vitaliano Borromeo:

Per pura necessità di ubbidire mando i versi per il signor Armannini e per il signor Piccordini che con ugal desiderio me li ha richiesti. Ma tutti predicano che [la commedia] è lunga, et io la vo allungando ognora più. Se Vostra Signoria Illustrissima li manderà questa mattina al signor Celidoni, e se dopo il pranzo non vi sarà Senato, io oggi andrò dal compositore per intendermi seco intorno all'intavolatura. Hier mattina divisando il signor Contre Presidente del modo di rappresentare il prologo, dubitai se si potesse così facilmente fare su gli occhi della signora Imperatrice, giudicando che le scene si sarebbero potute assettare con miglior agio avanti la sua venuta, e stimando che il levarlo servirebbe mirabilmente alla desiderata brevità. L'ho voluto accennar a Vostra Signoria Illustrissima, perché frattanto potrebbe la signora Contessa mia signora soprasedere dal provvedere gli abiti del giardinero.⁵

³ MURATORI, *Vita*, pp. 10-11.

⁴ Le opere in musica di Maggi (1630-1699) seguono la cronologia seguente: *Griselda di Saluzzo* (1659), *Prerri* (1659), *Lucrina* (1666), *Irene di Salerno* (1667), *Ben venga Maggio* (1668), *Bianca di Castiglia* (1669), *Gratitudine umana* (1670), *Il Trionfo d'Augusto in Egitto* (1672). Alcuni di questi drammi per musica sono ripresi a Milano o sull'Isola Bella (cfr. ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico*, Milano, Vita e pensiero, 1998, pp. 35-98). A questi si aggiungono le commedie dialettali: *Il Manco Male* (1695), *Il barone di Birbanza* (1696), *I Consigli di Meneghino* (1697), *Il Falso filosofo* (1698), et *Il Concorso de' Meneghini* (1698-1699) (cfr. CARLO MARIA MAGGI, *Il Teatro milanese*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1964). Maggi scrisse anche opere sacre: *La Teopite* e *Il Ritorno d'Asoto* (mai rappresentate). Sulla *Lucrina* in particolare, cfr. anche: STÉPHANE MIGLIERINA, «*Il mio amore è un malore da sanar col cioccolato? réflexion et expérimentation sur le livre: la Lucrina de Carlo Maria Maggi (1666)*», in FRANÇOISE DECROISSETTE (a cura di), *Le Livret d'opéra, un objet littéraire?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2011, pp. 159-179.

⁵ CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit., p. 43.

Il processo di creazione dello spettacolo viene qui chiaramente esposto dal drammaturgo: i versi della *Lucrina* sono scritti da Maggi, poi inviati a Vitaliano Borromeo perché ne faccia una rilettura, mandati agli attori/cantatori e poi infine proposti al compositore per una messa in musica, in collaborazione con l'autore. Allo stesso modo, nella lettera del 31 luglio, Maggi scrive: «Mando tre ariette allegre per fare un poco più mesta la nostra lagrimossima comedia. La supplico mostrarle alla signora Contessa D. Giulia mia signora [figlia di Bartolomeo Arese], e poi, se piacciono, mandarle subito a Celidoni». ⁶ Il copione circola quindi dall'autore al suo superiore gerarchico, il presidente del Senato, Bartolomeo Arese, che lo trasmette poi al compositore.

Durante la rappresentazione e nell'edizione a stampa vengono poi aggiunte, in onore della regina Margherita Teresa d'Austria, presente allo spettacolo, delle ariette in spagnolo, traduzioni delle ariette italiane, che, ci spiega Muratori, Maggi tradusse velocemente per accontentare la corte di lingua spagnola di passaggio a Milano:

Diedesi breve tempo all'Autore per comporlo, e poco prima di palesarlo sulle scene avend'egli inteso, che non erasi peranche da Sua Maesta studiato il linguaggio d'Italia, con somma felicità, e prontezza portò in quello di Spagna non poche ariette, ch'io pure dono alla luce. ⁷

Nella *Lucrina*, le ariette svolgono la loro funzione tradizionale in questo tipo di pastorale: prima di tutto l'encomio, ovviamente, ma anche, e soprattutto, una pausa narrativa musicale che ha lo scopo di provocare il diletto dello spettatore. Alla lettura dell'opera si evince un bilinguismo che si potrebbe definire circostanziale, in contrasto cioè con il bilinguismo scelto per le commedie che Maggi compone ben più tardi nella sua carriera: un bilinguismo italo-spagnolo che consente di confrontare le due versioni, stampate in parallelo sulla pagina. Vediamo nel confronto di queste traduzioni, e probabilmente a causa di una conoscenza più limitata della lingua spagnola da parte di Maggi (anche se, nella *Vita*, Muratori celebra la conoscenza di tante lingue da parte di Maggi e alcuni sonetti delle *Rime* sono in spagnolo), una forma di sintesi delle immagini poetiche nelle versioni castigliane, sorta di semplificazione, per non dire impoverimento. Il sonetto encomiastico all'inizio della commedia ne dà un esempio:

È sparuta, ma quando altro non merti,
Che dalle selve a gli occhi tuoi si mande,
La fa bella il rossor di non piacerli.

È vil, ma per te nacque. I rai, che spande
Tua dolce Maestà, son segni aperti,
Che'l nascer per Augusta è nascer grande

No es bella, ma aunque en lo adorarte
Tu dulce Majestad temblar le mande,
La hermosea el temor de no agrardarte.

No es noble, mas espera que se ablande
Esta desdicha un día por otra parte:
Pues nacer para Augusta es nacer grande. ⁸

⁶ CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit., p. 43, n. 18.

⁷ *Lucrina, A' lettori amorevoli*.

⁸ *Lucrina, Alla Maestà dell'Imperatrice Margherita d'Austria*.

Dalla traduzione delle ariette all'interno della favola, si capisce l'importanza e la priorità della musica in relazione al testo e la necessità di fare entrare i versi spagnoli in una melodia già composta. Il primato è dato alla musicalità delle scene cantate, a scapito, a volte, della poetica. Non dimentichiamo però che durante tutta la vita di Maggi, Milano fu sotto il dominio della corona spagnola e che l'adattamento delle ariette in spagnolo non solo fu un gesto utilitaristico ma anche un atto politico, in un atteggiamento di sottomissione, non privo di ironia, alla presenza degli Spagnoli nel ducato.

Il plurilinguismo circostanziale crea anche delle difficoltà per gli attori che devono imparare la pronuncia spagnola per le ariette tradotte. Roberta Carpani riporta una lettera di Bartolomeo Arese a Vitaliano Borromeo del 21 settembre 1666: «Il Lazaro sarà da Vostra Signoria Illustrissima per insegnare al Prinino ⁹ la pronuncia de' versi spagnoli e lo stesso farà co' gl' altri musici, quando sarà avvisato, ed è ben preciso l'intrecciar nel recitamento alcuni colpi di lingua spagnola». ¹⁰

Fu in questo contesto che, il 27 settembre 1666, davanti alla regina Margherita Teresa d'Austria, sorella di Carlo II di Spagna, fu rappresentata la *Lucrina, favola pastorale per musica*. Per riassumere le circostanze, dettagliate altrove da Roberta Carpani, ¹¹ Maggi, segretario del Senato di Milano, rispose all'ordine dell'amico e superiore gerarchico Bartolomeo Arese per offrire, tra i tanti festeggiamenti tenuti nel suo palazzo, uno scorcio delle capacità degli attori e musicisti lombardi. In una scenografia composta da teloni rappresentanti scene di campagna, i cantanti locali Francesco Bartolomeo Prina, Carlo Ambrogio Piccordini e alcuni parenti di casa Borromeo presentano alla regina il divertimento musicale musicato da Giuseppe Antonio Celidone e coreografato da Giacomo Antonio Motta. All'organizzazione dello spettacolo partecipano il mecenate Vitaliano Borromeo e lo stesso Arese, particolarmente interessato alla tecnica e alle macchine sceniche, mentre i costumi sono affidati alle cure della moglie di Bartolomeo Arese, la contessa Giulia Arese Borromeo.

Un cronista anonimo citato da Roberta Carpani descrive le diverse tappe della rappresentazione:

Discesa che hebbe la signora Imperatrice la scala trovò prevenuta la sala d'abbasso con scena a boscarecchia con un nicchio addobbato di tappezzerie ricamate con lama e cordetta d'argento passata assai rilevante e pizzi d'oro e d'argento di Venezia con baldachino della stessa qualità; in esso si pose ad udire una pastorale italiana composta del Segretario del Senato Carlo Maria Maggi soggetto di virtù non ordinaria et erudito nella latina e volgar lingua al maggior segno, con intrecci di canzonette spagnuole, il tutto posto in musica dal prete Giuseppe Antonio Celidone famoso in tal professione, che di più accompagnava i recitanti col suono, che con molto ordine e leggiadria la rappresentarono non mancandovi liete sinfonie con intermedi di balletti guidati da Giacomo Antonio Motta maestro in tal virtù fra

⁹ Prinino o Prennino, uno degli attori lombardi scelti per la rappresentazione (cfr. CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit., p. 45).

¹⁰ CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit., p. 48.

¹¹ La cronologia e le circostanze di creazione dell'insieme dei drammi per musica di Maggi sono state ricostruite con precisione da Roberta Carpani. La documentazione e le riflessioni della studiosa sul teatro di Maggi prima delle commedie dialettali hanno offerto lo spunto per questo nostro studio della *Lucrina*, in particolare per quanto riguarda le condizioni di rappresentazione (CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit., pp. 38-47).

i primi e più stimati; il che riusci di gusto a ciascheduno per l'isquisitezza delle voci, e per la bellezza e varietà de gl'habiti, tanto de gl'uni, quanto de gl'altri, come anche per l'ordine col quale passò tutta la funzione.¹²

Se la *Lucrina*, presentata in un contesto rigidamente codificato come quello di una rappresentazione davanti a un monarca, non sembra aver suscitato forti critiche, Muratori fa notare che il carattere satirico dei primi libretti di Maggi creava una certa effervescenza nella critica e presso quelli che chiama i «censori» senza definirne meglio i contorni (censura ufficiale o reazione di alcuni membri del pubblico?). Lo stesso Maggi, in risposta alle critiche a uno dei suoi melodrammi (che non cita esplicitamente), si rivolge a questi censori:

Già s'innalzano in corte i baldacchini,
tosto musici, macchine, vestiti,
scene, libretti. E non vi son quattrini.
Fra triste trufferie, bestemmie, e liti
mando alla scena alfin versi infelici,
ed ecco in fiera i critici falliti.
Danno sconcertatissimi giudici,
ma convien darvi il debito difalco,
perché o sono ignoranti, o sono amici.
Mi voglion salassar da maliscalco;
io non fo zitto, come sodo stoico,
E appena canto il Miserere in palco.¹³

Queste critiche al carattere eccessivamente satirico dei suoi libretti (Muratori non fornisce altra spiegazione per queste critiche se non l'efficacia della satira) valsero a Maggi, secondo il suo biografo, un processo presso il governatore di Milano, che quest'ultimo rifiutò di istruire, tanto apprezzava i testi di Maggi. Tali esperienze con la censura sono probabilmente all'origine del silenzio teatrale del poeta tra il 1670 e il 1690 (gli anni Novanta essendo un decennio dedicato questa volta alle commedie e non più ai libretti). Questo suo silenzio viene annunciato come segue:

È tempo omai, che il rio talento estingua:
Son risanato ancor del mal di lingua.
Più non si morderà,
non son più quello:
gli anni, e l'eredità
fanno il cervello.¹⁴

Durante tutta la sua carriera di scrittore, Maggi compone autoritratti ironici e graffianti, proclamandosi vittima della censura. Si noterà in tal senso una vicinanza con l'atteggiamento di cui Goldoni dà prova nella sua automitografia. Anche se in Maggi i toni polemicici sono più sfumati, tale atteggiamento resta nondimeno una finzione teatrale, esattamente come quella dell'autore veneziano.

¹² CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit., p. 41. Da notare l'assenza di ogni riferimento alla comicità del testo, probabilmente non adatta alla recensione in una cronaca politica destinata agli archivi e ora presente alla Biblioteca Apostolica Vaticana.

¹³ MURATORI, *Vita*, cit., p. 33.

¹⁴ Si tratta della battuta di un certo Idreno, personaggio presente in un frammento teatrale tratto da una *pièce* non identificata, trascritto da Muratori nella *Vita*, p. 46. Lo stesso Idreno, portavoce dell'autore, dirà in modo ancora più esplicito: «Della Satira faccio il testamento» (ivi, p. 48).

Nonostante queste critiche e le regole fisse dei generi teatrali, nel 1666 Maggi si diverte nel portare sul palco i tipi del dramma pastorale, divenuti già dei cliché letterari. Il divertimento teatrale mette in scena gli amori di Dorisbo e Tirsi, i pastori, Nice e Lucrina, le ninfe, e il sassolino nella scarpa dell'idillio pastorale, Ligoccio il bifolco. Questi non ha nemmeno lo statuto di satiro, o di qualsiasi altro essere mitologico: Ligoccio è relegato nel gradino più basso della gerarchia di Arcadia; è, insomma, come vedremo, il tipico servo della commedia, a cui è permesso entrare, con l'uso del grottesco e del ridicolo, nel mondo raffinato e gentile delle ninfe.

I ruoli e le caratterizzazioni dei pastori e delle ninfe sono topici, visto che Lucrina è la prima innamorata innocente, pronta ad accettare tutto dagli oracoli di Cupido in nome del suo amore per Tirsi, mentre Nice è la calcolatrice, la ninfa che vuole manipolare il destino grazie a dei quiproquo deliberati che offuscano le tracce della mappa d'amore.

E l'impressione che emerge dalla lettura della *Lucrina* è quella di un'opera molto densa anche se breve, un riassunto insomma di tutti i *topoi* della letteratura pastorale. Ogni scena contiene, sia linguistica che stilistica e diegeticamente, un esempio di espediente pastorale tipico, al punto che l'accumulazione lascia sospettare che possa effettivamente trattarsi di una forma parodica del genere pastorale, ma di questo parleremo più avanti. Il primo atto contiene solo quattro scene, ognuna delle quali può essere riassunta dal *topos* in essa contenuto: la scena prima rappresenta i paradossi dell'amore (Nice chiede a Dorisbo, per amore di lei, di negare il proprio amore, correndo così il rischio di perderlo), la scena seconda è occupata dal falso oracolo di Cupido (Nice si nasconde dietro una statua del dio d'Amore e prende la voce di questo per parlare all'innocente Lucrina), nella scena terza compare Ligoccio, il ridicolo amante, travestito da cortigiano per guadagnare i favori delle ninfe, e infine, l'atto si conclude con un gioco d'amore in musica (ognuno deve ripetere un'arietta senza sbagliare con il rischio, altrimenti, di pagare un pegno). La sequenza dei *topoi* continua per tutta la breve *pièce* (il lamento amoroso del pastore di fronte all'innocenza del canto degli uccelli, il travestimento, gli intermezzi coreografati, il pentimento finale di Nice, ecc.) in modo che la commedia si chiude con un sentimento di divertita soddisfazione per il lettore/spettatore.

E qui sta probabilmente lo scopo dell'opera, esemplarmente rappresentativa delle aspettative del pubblico nei confronti della teatralità barocca: la meraviglia sì, ma una meraviglia tenuta sotto controllo controriformistico poiché fa uso di elementi attesi e apprezzati. Si possono facilmente immaginare i sorrisi divertiti e compiaciuti della regina e della corte che assistono allo spettacolo. Niente di pericoloso o di sovversivo in questa commedia amorosa dove i sentimenti sono recitati con tale artificiosità preziosa da diventare più processi letterari che vere e proprie descrizioni, sempre inquietanti, della passione amorosa.

La sorpresa però nasce dal personaggio del bifolco Ligoccio. La sua funzione è a metà strada tra il servo e il satiro, ed egli incarna così il punto d'incontro tra il genere della commedia e quello della pastorale. È un satiro perché spinto dal desiderio fisico che può indirizzare verso qualsiasi ninfa; non si tratta di amore ma di sessualità animale. Ma è servo prima di tutto per la sua funzione di facchino e per la comicità che fa entrare nella pastorale quando obbedisce in modo buffo e caricaturale agli ordini della sua padrona e amata Nice.

Ligoccio fa parte appieno della famiglia dei servi teatrali per la sua goffaggine e per le incongruenze sempre legate al corpo. Ligoccio fa entrare la corporalità sulla scena della pastorale: non si tratta più del corpo fantasticato e nascosto delle ninfe, ma il corpo deforme e maltrattato dei servi. Non appena si apre il secondo atto, di fronte al suo desiderio sessuale insoddisfatto, che scambia per amore, Ligoccio decide di uccidersi. Nuovo *topos*, ovviamente, quello del suicidio in scena, ma un *topos* letto in chiave comica, la cui vena va ritrovata nel teatro rinascimentale, nella comicità di Ruzante, per esempio. Quando, nel suo *Dialogo facetissimo et ridicolissimo*, Ruzante vuole morire, cerca di riuscire nell'impresa avvalendosi di mezzi incongrui e del tutto inefficaci, tra i quali il più famoso è l'intento di voler divorare sé stesso per non aver più fame.¹⁵ L'impossibilità e l'assurdità della situazione provoca il riso. L'espedito è simile per Ligoccio, che contorce ridicolosamente il suo corpo quando cerca di uccidersi... con arco e frecce!

LIGOCGIO	(<i>con un arco in mano</i>). Bellissime piangetemi mi vo' da voi dividere. Tenetemi, tenetemi, perché mi voglio uccidere.
NICE	Questo ancor ci volea. Stiamo a vedere.
LIGOCGIO	Lucrina l'inconstante disse d'amar Dorisbo in mia presenza, onde da prode amante or mi voglio ammazzar, ma con prudenza. E perché il mio cordoglio dia men rigida morte al cuor che langue, ora uccider mi voglio con quest'arme gentil che non fa sangue. Ma come questo ordigno scaricar si potrà contra a me stesso?
NICE	Aspetta: or or ti servo.
LIGOCGIO	Ferma. Che carità?
NICE	Mi vo' ammazzar; ma con comodità. Sapea che nol faresti. (II.1.1-6)

Maggi usa qui un doppio elemento comico, con, da un lato, l'impossibilità, che Ligoccio capisce solo alla fine della battuta, di scoccare una freccia contro sé stesso e, dall'altro lato, un'iper-trofia della regola del decoro. Sul palco ci si può ammazzare, ma con un'arma che non fa sgorgare sangue e con «prudenza», qui quasi sinonimo di modestia, valore che il teatro della controriforma

¹⁵ RUZANTE, *Dialogo facetissimo et ridicolissimo recitato a fasson alla caccia l'anno della carestia 1528*, Venezia, Stefano di Alessi, 1555.

mette in evidenza e celebra. Da notare inoltre che la composizione dei versi permette di accentuare ulteriormente questo comico dell'ossessione per il decoro con due versi che adottano stesso ritmo («ammazzar ma con prudenza»; «gentil che non fa sangue», ritmo ripreso pochi versi più avanti, da «ammazzar; ma con comodità», quando Nice propone a Ligoccio di aiutarlo a scoccare le frecce in modo tale che viene così svelata la sua vigliaccheria). Il suicidio torna più tardi con lo stesso effetto comico, ma per essere subito rifiutato da Ligoccio: «Io non sdego innamorarmi | ma son soglio, | e non voglio | sviscerarmi» (III.2.1).

Il drammaturgo fa del concetto di modestia il cuore del suo teatro morale. Se la sua prima commedia plurilingue, nel 1695, s'intitola *Il manco male*, è proprio perché lì si trova il programma teatrale di un drammaturgo ossessionato dall'equilibrio, dalla rassegnazione e dalla voglia di trovare un modo per conformare il suo teatro al valore della modestia, che richiama da vicino il concetto e la parola «*humilitas*», al centro dello stemma della famiglia Borromeo. Lo vediamo, con i personaggi dei servi, qui Ligoccio, e, più tardi, il famoso Meneghino, Maggi cerca di conciliare la figura comica con un messaggio di rigido insegnamento morale.

Se la gentilezza e il decoro privano le ninfe del proprio corpo, quello di Ligoccio invece continua a essere al centro dei travagli e delle sofferenze di questo personaggio. Quando, in II.4-5, entra in scena con un nuovo travestimento, questa volta da Cupido e sempre per ordine di Nice, prende il posto della statua del dio d'Amore sull'altare e aspetta l'arrivo ai suoi piedi degli amanti Tirsi e Lucrina. Il pastore e la ninfa accendono l'incenso rituale e il fuoco per i sacrifici. Ligoccio, sentendo il caldo e gli odori, deve torcere il viso per non starnutire e sopporta con gesti ridicoli il dolore del caldo e la puzza del fumo, fino a esclamare: «Finitela in malora | o vi saetto or ora» (II.5.9), battuta che ovviamente gli amanti prendono per una risposta negativa al loro amore da parte di Cupido. Ancora una volta il proprio corpo sta giocando a Ligoccio brutti scherzi e la corporalità diventa il motore dell'azione.

Tale comicità del corpo si manifesta infine con uno spostamento anacronistico e dei riferimenti al presente dello spettatore. Il primo travestimento di Ligoccio (I.3) mira a sedurre le ninfe. Consapevole della propria bruttezza e rozzezza, cerca di rendere il suo aspetto più raffinato: «Ecco presi | mode francesi, | bianca polve in su la chioma, | e alla man guanti di Roma» (I.3.1). Maggi evoca qui con un insolito anacronismo la realtà europea: nella Milano spagnola, la scelta di seguire la moda francese, caratterizzata da parrucche cipriate e dall'indossare guanti raffinati, è una scelta eccentrica non priva di connotazione politica.¹⁶ La composizione del costume di Ligoccio è descritta nella scena successiva quando Tirsi prende in giro la cipria e il profumo usati dal bifolco

¹⁶ Cfr. ROSITA LEVI PISETZKY, *Le nuove fogge e l'influsso della moda francese a Milano*, in *Storia di Milano*, Milan, Fondazione Treccani, 1957, vol. XI, p. 547 e segg.

(«Tutto polve di Cipri, e tutto odori | tu rechi un gran martello a' nostri cuori»; I.4.1). Il comico nasce in questa scena contemporaneamente dal divario tra il rango di Ligoccio e il suo costume fintamente raffinato (che non impedisce al personaggio di esprimere i propri desideri triviali per Lucrina: «Ti vorrei, ma non per moglie...»; I.3.3) e, allo stesso tempo, dall'anacronismo, inaspettato e satirico, poiché persino nel mondo utopico e atemporale dell'idillio uomini e donne sono consapevoli delle mode passeggero della fine del Seicento. Le reazioni di Lucrina a questo abbigliamento fuori luogo accentuano il carattere anacronistico di questa comicità, in particolare nelle ultime battute della scena: «Che vezzosetto Adone!» (I.3.10), un Adone pastorale tutto sommato ben ancorato al proprio secolo. Nel finale del gioco musicale (*Il canto de gli Elisii*), dove Ligoccio, nonostante i suoi tentativi di manipolazione, si ritrova solo e senza ninfa, il bifolco perde il gusto per il proprio costume, concludendo l'atto con un'ultima allusione alla sua eccentrica toeletta: «Han perduto l'odore i guanti miei» (I.4.23).

Maggi usa quindi il personaggio di rango sociale più basso, il servo comico, per deviare gli elementi costitutivi del genere pastorale, ma è proprio questo stesso personaggio a portare i messaggi moralizzatori del drammaturgo. Maggi usa qui uno schema che sarà ricorrente nelle sue commedie e nella tradizione dialettale che gli succederà: Meneghino è un servo popolare, sa essere scortese e grottesco ma ciononostante rimane il portavoce della saggezza popolare, è pieno di buon senso e non esita, dietro le sue apparenze rustiche, a dare consigli morali anche ai personaggi più nobili. L'evoluzione del carattere di Ligoccio precede la creazione di Meneghino. Mentre nei primi due atti il bifolco fa di tutto per raggiungere i suoi fini sessuali, nell'atto III compare sotto una luce diversa. Resosi conto del carattere pericoloso dell'amore (attraverso una bruciatura che è tanto reale, nella scena in cui è nascosto sull'altare di Cupido, quanto metaforica), Ligoccio cambia idea e sceglie di rifiutare addirittura l'amore, un rifiuto deluso che entra in dialogo con la disperazione sentimentale di un Dorisbo:

È un pensier di Primavera,
e non dura
la mia cura
passagiera.
È un amor da far la state.
Il mio amor
è un malore
da sanar col cioccolato.
Chi è sicuro del suo core
si può mettere a ventura,
o può far qualche figura
di penar così al di fuore.
Ma chi muore ad ogni sguardo
fugga il dardo,
o mirando quel che fa,
si conservi in libertà. (III.2.3)

L'amore diventa un intrattenimento troppo pericoloso, un sentimento stagionale di cui si può facilmente guarire. L'anacronismo del riferimento alla moda secentesca della cioccolata¹⁷ fa sorridere il pubblico e aiuta Ligoccio, e con lui Dorisbo, ad alleviare il dolore dell'amore. Ligoccio appare qui come un personaggio molto più saggio di quanto sembrasse all'inizio della commedia: più che un cambiamento, è una rivelazione del personaggio che, da servo della volontà di Nice, ora si rivela un amante maturo, capace di dare consigli ragionevoli al giovane innamorato, come farà Meneghino con Fabio ne *I consigli di Meneghino* dello stesso Maggi. Il buon senso popolare del pastore (con il riferimento pragmatico al registro alimentare) allevia il dolore lirico e patetico di Dorisbo. Questi insegnamenti vengono intesi dal giovane innamorato che durante la scena finale rifiuta il suo amore a Nice: «Il mio cor, se tardo fu | nel gustar la libertà, | più sollecito sarà | nel fuggir la servitù» (III.5.4). E se ne *I consigli di Meneghino*, il servo porta Fabio a rifiutare il matrimonio e a scegliere la vita religiosa, in questa scena finale Ligoccio distoglie Dorisbo dall'amore passeggero e gli consiglia di vivere libero.¹⁸

Lo si capisce, quest'ultima scena è il luogo degli insegnamenti morali di Maggi: a differenza della pastorale tradizionale, non esiste qui un (doppio) matrimonio finale. Il matrimonio della coppia virtuosa (Lucrina / Tirsi) avviene, ma riassunto in un verso solo: «Io son tua, tu sei mio, se me 'l concedi» (III.4.6). Nice si rende conto della vanità dei suoi intrighi e si raccomanda a Dio: «Ora m'accorgo alfine | che sono scritte in Ciel le vostre gioie | con note adamantine» (III.5.3). Si pente, ma il pentimento finale si rivela del tutto inutile: Dorisbo è stato guarito dal suo amore dalla pseudo-filosofia gnomica di Ligoccio e perfino Ligoccio stesso la rifiuta poiché non prova più il desiderio sessuale dell'inizio della commedia, «sanato dalla cioccolata». Rassegnata, Nice accetta la propria sorte e tutti cantano: «Arte umana invan contrasta | all'eterna Provvidenza. | Ed alfin mai non sovrasta | l'artificio all'innocenza» (III.5.7).

Maggi inizia quindi qui un programma di edificazione morale, che poi sviluppa nelle sue commedie: il rifiuto dell'amore fuori dal matrimonio, ovviamente, e anche il relativo fallimento dell'amore in scena, la punizione del vizio senza possibilità di redenzione (e si oppone in questo ai drammi per musica di cui critica la permissività morale) e l'accettazione rassegnata del destino, manifestazione della volontà divina. *La Lucrina* porta in sé questi elementi che Maggi intensificherà nel teatro dialettale di fine secolo, pur rimanendo nella mezza-misura, nel *manco male*, da lui sostenuti in modo teorico.

¹⁷ Si pensi al discreto successo del trattato d'Antonio Colmenero de Ledesma, *Curioso tratado de la naturaleza y calidad del Chocolate*, tradotto in diverse lingue europee lungo tutto il Seicento. Lo stesso Maggi scrive un dialogo in latino sull'argomento: *De Chocolate, dialogismus elegiacus* pubblicato postumo nella raccolta delle rime latine e varie: CARLO MARIA MAGGI, *Anekdota posthuma miscellanea*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1728.

¹⁸ È interessante notare che questa libertà ancora generica nella *pièce* del 1666 diventerà più precisa nelle commedie dialettali, e in particolare ne *I consigli di Meneghino* nel 1697: la libertà di Fabio è quella di scegliere la vita religiosa.

Come possiamo allora categorizzare il genere dell'opera che stiamo per leggere? Si tratta di una *pastorale*, ovviamente, ma che include una concentrazione estrema e quasi sistematica di tutti i *topoi* del genere, dove ogni singola scena sembra un caso da manuale della perfetta pastorale. Si tratta di un *divertimento in musica* dove non solo le ariette danno respiro alla favola ma anche dove la musica stessa diventa centrale per l'azione quando impone alle battute un ritmo che fa andare avanti la diegesi (si pensi alla scena del gioco d'Amore, ad esempio), una specie di embrione di dramma per musica, insomma. Infine, si tratta di una *commedia*, o almeno di uno spettacolo in cui gli elementi di comicità contemporanea interferiscono con l'idillio e infrangono con i loro anacronismi i codici della pastorale fino a ridicolizzarli.

Tutti questi elementi non farebbero forse allora della *Lucrina* una parodia della pastorale? Una tale intensità topica, interrotta dal ridicolo comico, mostra che il genere pastorale sta volgendo al termine e che gli espedienti evocati da Maggi testimoniano di un necessario rinnovamento, per quanto leggero e innocuo, di un genere logorato da decenni di luoghi comuni, di cui il drammaturgo fa il catalogo, e allo stesso tempo, disarmo.

Quando Muratori pubblica la *Lucrina* nel quarto volume delle *Rime*, quello dedicato alle «rime amoroze, piacevoli ecc.», considera quest'operetta non come il capolavoro di Maggi, ma come un'esposizione della sua maestria in tutti i generi, compreso quello della pastorale. Lo scopo di Muratori dopo la morte del suo vecchio amico Maggi è quella di un'iscrizione nella posterità, della costruzione di un'*opera omnia* che sottolinea la grande moralità di Maggi, persino nella satira:

Il solo Maggi per la sublimità del suo ingegno giunse ben alto; anzi in una cosa ha vinto gli antichi, o per dir meglio ha rinvenuta quivi una strada, a cui gli antichi non pensarono giammai. Questa si è la gentilezza, e la leggiadria nella satira, con cui si dolcemente morde, che sono costretti gli stessi feriti a ringraziarne l'acuto poeta.¹⁹

Se Muratori tralascia nelle sue edizioni le commedie dialettali, troppo problematiche dal punto di vista linguistico, possiamo leggere nelle pagine della *Lucrina* una vicinanza alle commedie e un annuncio del programma teatrale che Maggi applica a fine vita al teatro dialettale che lo ha reso famoso. Insomma, l'intento di Muratori è andato a buon fine: l'immagine di Maggi si è fissata, si è già fossilizzata ed è così che Maggi si è guadagnato un posto nella biblioteca di Goldoni, come rappresentata sul famoso ritratto nell'edizione Pasquali: quello di un autore appartenente a una generazione precedente a cui ispirarsi ma che si lascia ad accumulare polvere sugli scaffali, mentre si scrive un teatro nuovo.

¹⁹ MURATORI, *Vita*, cit., p. 102.

Nota al testo

L'edizione di riferimento per la trascrizione del testo è quella curata da Muratori nelle *Rime* del 1700 (cfr. *Introduzione* e *Bibliografia*). Per quanto riguarda i criteri di trascrizione, il lavoro si fonda sulle *Norme filologiche generali* adottate dal progetto ArpreGo e identiche a quelle dell'*Edizione Nazionale di Carlo Gozzzi*, qui riassunte: sono state sciolte tutte le abbreviazioni convenzionali (per es.: *S.M.* > *Sua Maestà*, *C.* > *Conte*, ecc.) e i nomi-rubrica dei personaggi prima delle rispettive battute (per es. *Lucr.* > *LUCRINA*). Le maiuscole sono state ricondotte all'uso moderno, compreso il riassorbimento di tutte le maiuscole nelle parole iniziali di verso. È stata eliminata la -j- intervocalica e finale (per es.: *sagrificij* > *sagrifici*). L'accentazione è stata ricondotta all'uso moderno. Per le preposizioni articolate, è stata rispettata l'alternanza di forme deboli (*a la, de la*) e forme forti (*alla, della*), e si sono legate, invece, tutte le forme del tipo *dei, coi, ai* (non *de i, co i, a i*). Infine, l'interpunzione dell'originale è stata fedelmente riprodotta, salvo che per la ricorrenza della virgola davanti a *che*, in funzione di pronomi relativo e di congiunzione completiva. Anche l'accentazione è stata ricondotta all'uso moderno. Le didascalie sono trascritte secondo l'uso moderno, con testo in corsivo tra parentesi tonde. Le ariette in lingua spagnola sono state riprodotte con gli stessi criteri; vale a dire, ne aggiorniamo la grafia qualora tali interventi non abbiano implicazioni fonetiche (né per un lettore spagnolo né per uno italiano), poiché, già all'altezza del 1666 le opposizioni grafiche -s- /-ss- , -x-/-j-, -ç-/c~z, e via dicendo, mancavano ormai delle corrispettive opposizioni fonetiche (come infatti dimostrano le oscillazioni grafiche presenti nel testo).

Carlo Maria Maggi

La Lucrina
Favola pastorale per musica

A' LETTORI AMOREVOLI.

Fu composto il presente dramma pastorale dal Maggi l'anno 1666 per ubbidire al Conte Bartolomeo Arese famoso presidente del Senato di Milano. In casa di questo gran ministro poscia rappresentossi in musica alla presenza di Margherita d'Austria, sorella del regnante monarca delle Spagne Carlo II, mentr'ella passava a Vienna per Milano, già sposata all'augustissimo Imperator Leopoldo regnante. Diedesi breve tempo all'autore per comporlo, e poco prima di palesarlo sulle scene avend'egli inteso, che non erasi peranche da Suà Maestà studiato il linguaggio d'Italia, con somma felicità, e prontezza portò in quello di Spagna non poche ariette, ch'io pure dono alla luce. Non si curò egli dappoi di migliorar questa operetta, e non la stimò giammai degna di comparir avanti al tribunal de' dotti. Nulladimeno avendovi dentro molte gentilezze poetiche, ho stimato convenevole il torla alle tenebre, e consecrar lei pure alla curiosità de' letterati.

ALLA MAESTÀ DELL'IMPERATRICE MARGHERITA D'AUSTRIA.

SONETTO

- 1 E per sembianze, e per natali oscura
al tuo soglio sen vien vil pastorella,
qual fra speme, e timor, sospesa ancella,
che porta picciol cuor a grand ventura.
- 5 Vien Lucrina a' tuoi pie': fregi non cura,
che 'l tuo spendor d'ogni vapor fa stella.
E perché l'umiltade ai grandi è bella,
in sua sola umiltà si rassicura.
- 10 È sparuta, ma quando altro non merti,
che dalle selve agli occhi tuoi si mande,
la fa bella il rossor di non piacerti.
- È vil, ma per te nacque. I rai che spande
tua dolce maestà, son segni aperti
che 'l nascer per Augusta è nascer grande.

ALA MISMA.

SONETO

- 1 Pone a tus pies sus rústicos amores
deforme zagaleja en sangre obscura;
como quien resistiendo a sus temores
vase con poco pecho a gran ventura.
- 5 Llega Lucrina: adornos brilladores
desprecia, y en lo humilde se asegura.
Así pueden los ínfimos vapores
subir a ser centella a luz tan pura.
- 10 No es bella, mas aunque en lo adorarte
tu dulce majestad temblar le mande,
la hermosa el temor de no agradarte.
- No es noble, mas espera que se ablande
esta desdicha un día por otra parte:
pues nacer para Augusta es nacer grande.

Persone della favola

DORISBO, *pastore*
TIRSI, *pastore*
NICE, *ninfa*
LUCRINA, *ninfa*
LIGOCIO, *bifolco*

PROLOGO

Giardinere, e gli altri.

GIARDINIERE Grand'Augusta, al mio giardino
il tuo viso accrebbe i fiori,
e insegnò più bei colori
rosa, e al gelsomino.

5 *Gran Señora, a mis jardines
tu hermosura añade flores,
dando regla en los colores
a la rosa, y los jazmines.*

10 Vedo del tuo sereno
imperial sembiante
la bella maestà
che un'iride di pace al mondo fa.
Quindi esporti vorrian ninfe innocenti,
e poveri pastori,
15 di combattuti amori
i penosi accidenti.
Speran che al tuo bel guardo
che intorisece, e piace,
ogni contesa lor si volga in pace.
20 Lucrina, o là?

LUCRINA Chi chiama?

GIARDINIERE Fa che i pastor solleciti
qui varie frondi stendano,
e quindi ciascun reciti,
che vaghi rai l'accendano.

25 LUCRINA Temerario, tu metti
avanti a sì gran trono
i pastorali affetti?

GIARDINIERE Ossequio, e desire
ardire
30 mi die'.
Coraggio in servire
baldanza non è.

LUCRINA Chi sa? Forse a sovrane alte pupille
ancor bella parerà
35 delle povere ville
la gentil semplicità.

GIARDINIERE Tu la mandi in canzone. Olà pastori,
s'appresti in un momento

40 da voi la scena angusta,
che vostre fole udrà la grande Augusta.

DORISBO,
TIRSI,
LIGOCCIO
(*a tre*)

Eccoci pronti, e tu ne porgi aita.

LUCRINA,
NICE (*a due*)

45

Chiedon pur le pastorelle
timorose, e semplicette,
e perdon, se sono inette,
e pietà, se non son belle.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Nice in atto di licenziarsi da Dorisbo.

5	NICE	Addio, Dorisbo, addio. Se non ti basta il cuore di fingere un amor per amor mio, cerca un novello amore; più non sperar, più non pensar in Nice. Addio Pastor.
10	DORISBO	Meco rimanti, o cara, tanto almen che pensando al tuo partire io m'affretti a morire. Dunque tu vuoi ch'io finga di vagheggiar Lucrina, e con la stessa adopri ogni più fina amorosa lusinga? Oimè, come mai sia così contraria al cuor la lingua mia?
15	NICE	Dunque dell'amor mio tu non se' pure leggiemente commosso. Non è scusa d'amante il dir: non posso. Ubbidire è lealtà.
20	DORISBO	Questo impero è crudeltà.
25	NICE	Non più, non più garrire. Orsù, tentar Lucrina, o non amarmi più.
30	DORISBO	T'amerò, fingerò, e d'affetto menzognero fia mercede un amor vero. Così pastor vedrassi in questo lido dimostrarsi infedel per esser fido. <i>(si parte)</i>
30	NICE	Così mi toglio almen per questo giorno la noia di costui, e forse con tal arte ancor distorno di Lucrina il disio dagli amori di Tirsi idolo mio.

SCENA SECONDA

Lucrina canta senz'esser veduta, e Nice si ritira in disparte presso all'altar d'Amore.

	LUCRINA	Chi pensato avrebbe mai che facesse Amor così? che si passin tanti guai per venir a dire un sì?
5	NICE	Lucrina ecco sen viene cantando del suo cor le dolci pene. Dietro quest'ara io mi nascondo, e taccio spiando i pensier suoi a fin di tender poi all'incauta rivale un qualche laccio.
10	LUCRINA	Non credea che 'l mal d'Amore fosse mal da dar dolore. Mi nuoce, mi cuoce l'ardore, né so mai quel che mi voglia, né so dir, dove mi doglia. Quindi più non soffrendo l'aspro martir ch'io porto, vengo chiedendo al dio d'Amor conforto. Gran Dio, che dal tuo trono l'alme più belle accendi, dell'amante Lucrina i voti attendi. Fa che Tirsi il mio bene a desir nuovo il fido amor non pieghi; ma in beate catene pari volere, ed Imeneo ci legghi.
15	NICE	<i>(ascosa dopo l'altare)</i> S'oggi d'Amore interrogar ti senti, sempre risponderai contrario al cuore. Taci i comandi miei; segui il Pastore che primo un dardo alla tua man presenti. <i>Si hay quien de amor a responder te obligue, dile contrario al corazón sincero. Mis preceptos ocula, y al primero pastor que un dardo te presente, sigue.</i>
20	NICE	<i>(a parte)</i> (Così forse potrei meglio del laccio avviluppar costei.) <i>(si parte)</i>
25	LUCRINA	«S'oggi d'Amore interrogare ti senti, sempre risponderai contrario al cuore.» Se mi chiede il mio ben, se l'amo ancora, dovrò negarlo? e con crudel bugia tradir l'anima mia? «Taci i comandi miei; segui il pastore,
30	LUCRINA	«S'oggi d'Amore interrogare ti senti, sempre risponderai contrario al cuore.» Se mi chiede il mio ben, se l'amo ancora, dovrò negarlo? e con crudel bugia tradir l'anima mia? «Taci i comandi miei; segui il pastore,

45 che primo un dardo alla tua man presenti.»
E se vien d'altri il dono,
il mio Tirsi abbandono?

SCENA TERZA

Ligoccio, e Lucrina.

LIGOCGIO Fin le ninfe oggi pretendono
in amore i saporetti,
e superbe non attendono
così puri i nostri affetti.
5 Il mio bello, ch'è bellissimo,
addimandan triviale,
onde amante esquisitissimo
mi son messo in su le gale.
Non è cosa
10 così vezzosa,
che a pietade le costringa,
se non è di carapigna.
Ecco presi
mode franzesi,
15 bianche polve in sulla chioma,
e alla man guanti di Roma.
*Piden ya las serranillas
en amor delicadezas,
y desprecian las finezas
sin cuidado más sencillas.
No hay cosa
tan amorosa
que obligar pueda la niña,
si no es de garapiña.*

25 LUCRINA Ligoccio è in sulle sue.

LIGOCGIO Eccon'una che non mi spiace,
voglio audace
tentar fortuna.
Quel bel viso di viole
30 risvegliò le nostre voglie;
e in pochissime parole
ti vorrei, ma non per moglie.

LUCRINA Baldanzoso, arrogante...
Ma ubbidire all'oracolo conviensi,
35 ed in contrari sensi,
quanto m'adiro più, mostrarmi amante.
Dunque anch'io non piango invano
o bell'idolo per te.

40 Tua beltà di tulipano
già gran tempo arder mi fe'.

LIGOCGIO Me pur brami?

LUCRINA Me pur ami?

LIGOCGIO Sallo Amore.

LUCRINA Il sai ben tu.

LIGOCGIO Deh che giova il penar più?
45 Vien dunque... Oimè, infelice
veggio venir a noi
Tirsi, Dorisbo, e Nice.
Verrò, Lucrina, a consolarti poi.

LUCRINA Che vezzosetto Adone!

SCENA QUARTA

Tirsi, Dorisbo, Nice, Lucrina e Ligoccio.

TIRSI Ligoccio, che si fa? Sei tutto bello,
tutto polve di Cipri, e tutto odore.
Tu rechi un gran martello a' nostri cuori.

LIGOCGIO 5 (*a parte*) (Questi è Tirsi il pastore
ch'ama Lucrina mia.
Voglio di gelosia
avvelenargli in core.)
Sentite, il sol cocente
come d'intorno avvampi,
10 e l'accesa cicala assordi i campi?
Deh qui sediamo intorno.
Possiam con alcun gioco
del lungo acceso giorno
temprar la noia, e 'l foco.

15 NICE Ben avvisa Ligoccio: eccoci pronti.

TIRSI Si scherzi, si rida, si goda così.
È qui la mia fida,
che alfin mi gradì.
20 In un cumulo di pene
vien la gioia così rara,
che convien tenerla cara,
e pigliarla quando viene.
Io faccio così.
È qui la mia fida,

25 che alfin mi gradi.
*Da muy presto el gusto humano
 de lo sustos en la raya.
 No se deje de la mano,
 que deslice, y se nos vaya.*

30 DORISBO Qual gioco or ci consigli?
 LIGOCCIO Il canto degli Elisii.
 Di queste fila un capo ognun si pigli,
 e, mentre tiro a me, con pronti accenti
 s'accordi a' miei concenti.
 35 Ma, se rallento, allora
 intenti ad immitarmi
 tronchino tutti in un sol punto i carmi.
 Quel di voi che non sento
 o non cantar, s'io tiro,
 40 o non tacer, se rallento,
 in pena ciò farà,
 che Ligoccio imporrà.

TIRSI Così faremo.

LIGOCCIO Chi è contento, e nol può dire,
 45 Non è pieno il suo gioire.
*El silencio en el contento
 es un gusto con tormento.*

DORISBO Chi è contento...

LIGOCCIO Dorisbo, errasti. Or questa pena avrai
 50 de' tuoi falli canori,
 che 'l bel nome dirai
 della ninfa che adori.

NICE Ti rammento la promessa.

DORISBO Par che 'l labbro non s'attenti
 55 a tradir dell'alma oppressa
 i più caldi sentimenti.

LIGOCCIO Su, finiscila omai.

DORISBO Lucrina adoro.

TIRSI Di gelosia mi muoro.

LIGOCCIO *(a parte)* (Temerario, con noi
 60 ei gareggia in beltate.
 Or or lo disinganno) Orsù tornate.

Chi è contento, e nol può dire,
 non è pieno il suo gioire.

TIRSI,
 DORISBO
 NICE *(a tre)* Chi è contento, e nol può dire,
 65 non è pieno il suo gioire.

LIGOCCIO Lucrina, errasti. In pena io ti comando
 il dire, come a Dorisbo,
 tu corrispondi amando.

LUCRINA *(a parte)* (Misera, che dirò?
 70 L'oracolo m'impone,
 che di sì gli risponda, e 'l cuor di no.)

TIRSI E che dirà?

LUCRINA *(a parte)* (Per ubbidir Amore
 sembro infida in amore.) Amo Dorisbo.

TIRSI Così perfida sei?

75 LIGOCCIO Han perduto l'odore i guanti miei.

LUCRINA *(a parte)* (Il ciel sa poi, s'io l'amo.)

TIRSI,
 LIGOCCIO
(a due) Satiri mascherati! Oimè fuggiamo!
Balletto di satiri.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Ligoccio, Nice in disparte.

LIGOCCIO *(con un arco in mano)* Bellissime piangetemi,
mi vo' da voi dividere.
Tenetemi, tenetemi,
perché mi voglio uccidere.

5 NICE Questo ancor ci volea. Stiamo a vedere.

LIGOCCIO Lucrina l'inconstante
disse d'amar Dorisbo in mia presenza,
onde da prode amante
or mi voglio ammazzar, ma con prudenza.
10 E perché il mio cordoglio
día men rigida morte al cuor che langue,
ora uccider mi voglio
con quest'arme gentil che non fa sangue.
15 Ma come questo ordigno
scaricar si potrà contro a me stesso?

NICE Aspetta: or or ti servo.

LIGOCCIO Ferma. Che carità?
Mi vo' ammazzar, ma con comodità.

NICE Sapea che nol faresti.
20 Ma se vuoi ch'io t'aiuti
a conquistar Lucrina,
or or vedrai gli amori tuoi graditi.

LIGOCCIO Cara Nice, sel fai!

NICE *(a parte)* (Forse i mei fini aiuterà costui.)
25 Io tel prometto, or senti:
Lucrina è ancora fanciulla,
e a quel bendato arciero
fida la semplicità ogni pensiero.
L'invererò stanotte a dormir meco;
30 Tu ti metti un par d'ali,
arco, faretra, e strali,
sicchè ti rassomigli all'idol cieco.

LIGOCCIO Io vestirmi da Amor?

NICE Così consiglio.

Maggi, *La Lucrina*

LIGOCCIO Appunto il rassomiglio.

35 NICE Ad un balcon della capanna mia
in sull'aurora ascendi,
e dopo suoni orrendi
alla desta donzella,
contrafacendo Amor, così favella:
40 Se il pastor non consoli,
ch'oggi ti si scoperse amante fido,
ne proverai vendicato Cupido.

LIGOCCIO Chi assettar mi saprà del cieco Dio
la benda d'oro, e la faretra adorna?

45 NICE Vanne, adornati, e torna,
che vo' vederti anch'io.

LIGOCCIO Or or verronne.

NICE Io qui ritorno in breve *(si parte)*

LIGOCCIO Bel Cupido ch'io farò!
50 Quante quadrella
alla più bella avventerò!
Bel Cupido ch'io farò!
*¡Buen Cupido yo seré,
que grandes llamas
en estas damas
encenderé!
Buen Cupido yo seré.*

55

SCENA SECONDA

Lucrina, e poi Tirsi.

LUCRINA Se un oracol si senti
così strano, io non lo so.
Non vo' Dorisbo, e debbo dir di sì,
5 adoro Tirsi, e debbo dir di no.
Sapessi almen di certe
mezze tinte d'affetto,
con cui sono discordi
tra lor la lingua, e 'l petto.
10 Sento dire, che in città
fan le dame un certo amore
che si chiama a mezzo cuore.
Per pietà
insegnatemi, o Signore,
che la semplice non sa.
15 *Van diciendo que se ve*

38

20 *un amor en cualquier dama
que se llama
a media cara.
Por mi fe
que digáis cómo se ama,
que soy simple, y no lo sé.*
Ecco il mio Tirsi. Il vo' sentir nascosa.

TIRSI Grand' cordoglio esser tradito,
e non saper perché!

25 Se chiedete il mio fallire,
sto pensando, e nol so dire.
Questo è spasimo infinito
della misera mia fé
esser tradito, e non saper perché.

30 LUCRINA Tirsi, tu piangi? Oh Dio.

TIRSI Tu mi lasci, ben mio.

LUCRINA Taci, Tirsi, ah Tirsi, taci,
non sforzarmi a dir, s'io t'ami.
S'io rispondo a quel che brami,
35 turberò le nostre paci.
Tirsi mio, Tirsi, deh taci.

TIRSI Dillo, o cara, dillo, di'.
Deh rischiara i miei pensieri.
Io per me più volentieri
40 vo' morir, che star così.
Dimmi, Ninfa, deh dimmi, anima mia,
perché dicesti al gioco: «Amo Dorisbo?»
Dimmi, s'ogni memoria estinta sia
de' nostri cari affetti.

45 Altro, o cara, non vo'.

LUCRINA Mio bene, amo Dorisbo, e Tirsi no.

TIRSI Data sì d'improvviso
la sentenza mortal m'ha quasi anciso.
Ma qual genio maligno
50 di quel tenero sen fece un macigno?

LUCRINA Di quel nume l'impero. (*accenna l'altar d'Amorè*)

TIRSI E fia cagione Amor d'atto sì fiero?

LUCRINA Tan'è: dir più non lice.
Andiamo, andiamo divoti
a placarlo coi voti.
55 Andiamo a provvedere i sacri incensi,

e due pure colombe in olocausto.
Egli udirà più fausto
i vapori odorosi, e i voti accensi.
60 Andiamo, e fia che Amor ci riconforti,
né comporti
tanta fede in tanta pena.

TIRSI Vo' secondarla: andiamo.

LUCRINA,
TIRSI (*a due*) Andiamo, e fia che Amor ci riconforti,
65 né comporti
tanta fede in tanta pena.
Sdegni nati d'Amor Amor serena.

SCENA TERZA

Dorisbo.

DORISBO Pecorelle fitibonde
rimanete
dove corrono quest'onde.
Io che sol di pianto ho sete,
5 mi ritiro in questo canto,
perché intanto
cadendo il pianto mio
non amareggi a voi l'onda del rio.
Vuol Nice spietata
10 ch'un'altra s'adore,
un'altra che 'l core
giammai non curò.
Ah non si può.
Il dover sì lunga fede
15 in un subito mentire,
è un morire,
e non si crede.
Chieder mercede
a chi cara mai non fu,
20 è fatica, è morte, e più.

*Desmentir a mi firmeza
porfiando con mi fe,
si es firmeza
no lo sé.
Corazón mio,
bien aprisa sentirás
si es fatiga, o muerte, o más.*

25

SCENA QUARTA

Ligoccio, e Nice.

5 LIGOCIO *(in abito d'amore)* Pargoletto sono vezzoso,
che amoroso
v'impiego il petto.
Se mi metto
con l'arco nuovo,
tutti vi coglio.
Oh che mi trovo
nel bell'imbroglio!

NICE Oh stai pur ben, Ligoccio! Oh bene! Oh bene!

10 LIGOCIO Che ti par? Non son io
un amoroso dio?

NICE Tu m'innamori tutta.
Oimè, che viene Tirsi con Lucrina.
Ah tosto ti nascondi. Oimè, fa tosto.

15 LIGOCIO Dove, dove m'ascondo?
Date nel vostro cuore un cantoncino
al picciolo amorino.

NICE Togli quel simulacro: ivi ti metti,
e sta ben fermo, in guisa
d'un arcier che saetti.

20 LIGOCIO Se mi scuopre il pastore,
fia spettacol gentil veder volante
innanzi alle sassate il dio d'amore.

NICE Non temer. Già la sera
discolora le cose, e 'l mondo annera.
Già son qui. Sta pur sodo.

25

SCENA QUINTA

Tirsi, Lucrina, e Ligoccio con Nice in disparte.

TIRSI I colombi recaì, l'incenso, e 'l foco.

LUCRINA Ecco l'altare. Or ne' divoti ardori
incendi al nume arciero
le vittime, e gli odori.

5 LIGOCIO *(a parte)* (Oimè, Nice).

NICE *(a parte)* (Deh taci)

LUCRINA Or vieni, e accorda intanto
alle mie voci il canto.

TIRSI,
LUCRINA
(a due) Di rigori Amor ti spoglia.
Altro amante a te non chiede
10 né mercè con tanta fede,
né pietà con tanta doglia.

LUCRINA Cupido il viso torce
da' miei voti infelici.
Va, rinforza le fiamme ai sacrifici.

15 TIRSI Che sarà mai?

LIGOCIO Finitela in malora,
o vi saetto or ora.

TIRSI,
LUCRINA
(a due) Oimè, fuggiam dalle saette orrende.

NICE Il caso ha meglio ordito.
Tanto mi basta. Io tesserò poi l'opra.

20 LIGOCIO M'hanno quasi arrostito.

NICE,
LIGOCIO
(a due) Non è mai senz'ardore
o sia davvero, o sia da scherzo amore.
*Siempre en fin pegó fuego
verdadero o fingido el amor ciego.*

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Dorisbo.

DORISBO La placida sera
acqueta l'armento,
che d'erbe contento
dormendo sen giace.
5 Ma più star non poss'io, dove sia pace.
Io lascio la greggia,
e seguo le doglie,
che l'alma raccoglie
fra' taciti orrori,
10 e tacer non poss'io fra tanti ardori.
*Ya dejo el ganado,
y sigo mi pena,
que amor me condena
en estos horrores.*
15 *Más no puedo occultarme a mis ardores.*
L'ingrata Nice adoro,
che con rigor protervo
né libero mi fa, né mi vuol servo.
20 per sé mi sdegna, ed a Lucrina or vuole
ch'io rivolga il disio,
e non vuol ch'io sia suo, né che sia mio.
Rompi Dorisbo omai
con generoso sdegno
25 nella piaga infelice il dardo indegno. *(canta un uccello)*
Augellin col tuo contento
narri al vento
le venture del tuo nido.
Ma in amore son le mie
così rie,
30 che mi pento d'esser fido. *(canta un altro uccello)*
La sua cara, che l'intende,
ecco rende
bel conforto all'augelletto.
Io dannato ad esser solo
35 già men volo
fuor del laccio, onde fui stretto.

SCENA SECONDA

Ligoccio, Dorisbo, poi Nice.

LIGOCGIO Io non sdegno innamorarmi,
ma non soglio,
e non voglio sviscerarmi.
5 L'amor mio non è d'impaccio,
ne mi pena
a tal pena,
che mi tolga il bere in ghiaccio.

DORISBO Segui, Ligoccio. Oh quanto
le mie pene consola il tuo bel canto!

LIGOCGIO È un pensier da primavera,
e non dura
la mia cura
passaggiera.
15 È un amor da far la state.
Il mio amore
è un malore
da sanar col cioccolato.
Chi è sicuro del suo core
si può mettere a ventura,
20 o può far qualche figura
di penar così al di fuore.
Ma chi muore ad ogni sguardo
fugga il dardo,
o mirando quel che fa,
25 si conservi in libertà. *(si partono)*

SCENA TERZA

Nice, e poi Dorisbo.

NICE Or che la ninfa in ispavento posi
con l'oracol bugiardo,
vo' che Dorisbo le presenti il dardo,
perché, lasciando Tirsi, a lui si sposi.
5 Chi non sa fare
non vi si metta;
con arti rare
ingannai la semplicetta.
Sol può un animo volgare
10 soggiacere alla disdetta.
Chi non sa fare
non vi si metta.

DORISBO Sento la cruda, e torno.

15 NICE Dorisbo, il dardo prendi. (*gli dà un dardo, e poi si parte*)
Dallo a Lucrina, e la risposta attendi.

DORISBO. Che Lucrina? Che Nice?
Io vo' provar un giorno,
se si può non amando esser felice. (*gitta il dardo in terra, e si parte*)

SCENA QUARTA

Tirsi, e poi Lucrina.

5 TIRSI Tocca a voi pene omicide
il dar fine al mio tormento;
non è morte, perché il sento,
non è vita, perché ancide.
Cresci pure aspro cordoglio;
speme più meco non stia.
Allungar la morte mia
col tuo balsamo non voglio.
10 Mi rifiuta Lucrina. I Numi ancora
gli amori miei mi togliono,
e congiurati vogliono
la terra, e 'l ciel ch'io muora. (*vede il dardo, e lo piglia*)
Ecco porge amica sorte
lo strumento di mia morte.
15 Ah che troppo nimico Amor mi fu:
fo ben torto al dolor, se vivo più.
Crudo Amor, che vuoi ch'io spero?
Dai Fati fieri
la mia gioia mi s'invola,
20 e consola
sol la morte i miei pensieri.
Ma la crudel sen viene.
Sei pur ferma, o spietata,
di fuggir il tuo Tirsi?

25 LUCRINA Ah, ch'è dal ciel vietata,
ogni picciola speme al tuo desire.
Partiti vita mia; ch'io vo' morire.

30 TIRSI Partir da te? Prendi il mio ferro almeno
men rigida sarai
se a Tirsi partirai
l'alma dal seno.

LUCRINA Così mi porgi il dardo, o Tirsi caro
oh felice Lucrina!
L'oracolo destina
35 le nostre gioie avventuroso, e chiaro.

TIRSI Mi sogno, o pur son desto?

LUCRINA Tirsi, più non penare.
Io son tua, tu sei mio, se me 'l concedi.
40 Con agio io dirò poi, perché ti diedi
tante ripulse amare.

TIRSI Chi provò gli affanni in prima
nel gioir più s'assicura,
perché premio lo stima,
e non ventura.

SCENA ULTIMA

Tirsi, Lucrina, Nice, Dorisbo, Ligoccio.

NICE Che miro? oimè.

LUCRINA Tu miri
in beati imenei la tua Lucrina.

NICE Ora m'accorgo alfine,
5 che sono scritte in ciel le vostre gioie
con note adamantine.
E tu leal Dorisbo
andar non denno i sospir tuoi perduti.
Della tua lunga fede
10 fia mercede
il mio cuor, se nol rifiuti.

DORISBO No, no. Ritienti altier,
ritienti il cuor superbo.
Della fiamma primiera
15 più favilla non serbo.
Il mio cor, se tardo fu
nel gustar la libertà,
più sollecito sarà
nel fuggir la servitù.

LIGOCIO Noi ancora ti sdegniamo
20 impurissima ribalda.
Se per noi amor ti scalda,
fatti in là, che non vogliamo.

NICE E questi frutti io colgo
25 di mia vana accortezza,
che perdo in un istante
e l'amato, e l'amante,
e fino un vil bifolco ancor mi sprezza.
Ma che m'affliggo invano?

30 Godete pur godete
l'amorosa ventura, anime liete.

TUTTI Arte umana invan contrasta
all'eterna Provvidenza.
Ed alfin mai non sovrasta
l'artifizio all'innocenza.

35 *El mortal se opone en vano
a la eterna Providencia.
Nunca sale engaño humano
vencedor de la inocencia.*

Fine della Lucina.

INTERMEZZO PER LA STESSA FAVOLA

Lilla sola, e poi Nice.

LILLA Sento nell'alma mia
per cagion d'un pastore
un certo senso, e non so dir che sia?
5 V'è pastor che in rimirarmi
si consuma, e dice oimè.
Lo rimiro, ed invogliarmi
sento anch'io di non so che.
Ei nol dice, ed io nol so.
10 Deh consigliatemi,
ed insegnatemi
che vo' farlo, se si può.
Egli dice ch'io son bella,
ma che pecco in crudeltà.
15 Ma la buona pastorella
par così, perché non sa.

NICE Vanarella, tu stai
ognora sulle tue semplicità,
e non sai che si faccia alla città.
20 Qui la gran Margherita
di maestà leggiadra i raggi sponde,
e con luce infinita,
quanto è bella, dimostra, e quanto è grande.

LILLA Ah, ah, quella Signora.
25 Quella che venne or ora
da straniera provincie a' nostri lidi.
Sì, sì, vendendo fiori or or la vidi.
Cara Nice, elle è pur bella!
E mi parve tanto tanto,
30 ch'avrei data la cestella
per baciarle almeno il manto.
Ma il bel viso manda fuore
un splendor che mi sgomento.
E mi mette un batticuore
che vorrei; ma non m'attento.

35 NICE Tanto a noi non si consente.
È ben Lilla assai vantaggio,
se n'invola qualche raggio
la pupilla riverente.
Ella è sposa al grande Augusto
40 il maggior sotto le sfere,
che ha per base del potere
l'esser prode, e l'esser giusto.
*Ver su cara es un contento:
tiene amor, y majestad.*

45 *Es miralla atrevimiento,
no miralla es necesidad.
Sus ojos, Lila mia,
son mayores de tu gusto,
y reservan su buen día
50 solo a l'aquila de Augusto.*

LILLA Tu mi narri gran cose.
Ma sia com'essere vuol, disposta io sono:
le vo' recar questi fioretti in dono.

NICE Prendi ancor questi mei,
55 ed alle sacre mani in don li reca.

LILLA,
NICE (*a due*) Noi con destre pastorali
ti recchiam l'onor degli orti.
A Corone Imperiali
meraviglie di Spagna ancor ti porti.

60 LILLA Tua prole invitta
ecco descritta
di questi fiori
ne' bei colori.
65 qui si veggono dipinti
forti Aiaci, e bei Giacinti.

NICE Serenissime pupille
voi che 'l mondo rischiarate
non sdegnate
70 i tributi delle Ville.
Per voi godon esser colti,
più che star sulla verdura.
Per natura
sono i fiori al sol rivolti.
75 *De tu vista al claro día,
cuya luz el orbe adora,
rica Flora
sus tributos hoy te envía.
Si publican tus verdores
por tus rayos tan brillantes:
80 no te espantes,
pues al sol brotan los flores.*

Nota sulla fortuna

Non sono note edizioni della *Lucrina* precedenti quella del 1700. Viene invece ristampata nella riedizione del 1708 delle *Rime* del Maggi a Venezia (*Poesie varie del Signor Segretario Carlo Maria Maggi, seconda impressione con nuove aggiunte*, Venezia, [s.e.], 1708), senza variazioni significative e senza menzione del curatore dell'edizione. Da segnalare infine la presenza della *Lucrina* in *Scelta di poesie e prose edite ed inedite di Carlo Maria Maggi*, a cura di Antonio Cipollini, Ulrico Hoepli, Milano, 1900 che si fonda sul testo del 1700.

Non si conoscono altre rappresentazioni della *Lucrina* oltre a quella del 27 settembre 1666.

Commento

PROLOGO

Prol. 1 *Giardiniera*: figura sfaccettata che, di volta in volta, rimanda all'autore, al corago, all'organizzatore dello spettacolo, o ancora al capocomico. Molto spesso nelle commedie del Maggi questo personaggio acquisisce le caratteristiche, anche fisiche, del poeta (più vecchio e magro degli altri personaggi, preoccupato e agitato prima della rappresentazione, ecc. Cfr. la descrizione che ne fa il contenuto nel monologo di Meneghin Durlindana ne *Il concorso de' Meneghini*). Si tratta quindi, qui, di un autoritratto in veste pastorale.

Prol. 5 *Gran señora*: prima delle diverse ariette tradotte in lingua spagnola (cfr. *Introduzione*) adattate per Margherita Teresa d'Asburgo. Prima occorrenza del bilinguismo circostanziale.

Prol. 8 *iazmines*: rispettiamo la grafia dell'originale, anche se la forma corretta in spagnolo sarebbe «jazmines» (con la consonante fricativa velare sorda iniziale, inesistente in italiano) poiché potrebbe rispondere a una pronuncia particolare degli attori italiani.

Prol.12 *di pace al mondo fa*: riferimento tipico alla monarchia di antico regime come garante di pace e di ordine politico. Possibile riferimento alla stabilità politica del Sacro Romano Impero e dei suoi legami con la Spagna, in rapporto con il matrimonio di Margherita Teresa d'Austria con Leopoldo I.

Prol. 22 *Qui varie frondi stendano*: metateatro tipico dei prologhi di commedia. La *pièce* inizia prima che tutta la scenografia sia pronta. Agitazione e invito agli attori/tecnici a finire di issare i telai che rappresentano la selva idilliaca della pastorale. I *vaghi rai* sono il primo dei doppi sensi tra gli elementi naturali, qui il sole oppure le luci del teatro, e gli occhi dell'imperatrice capace di illuminare la scena. Cfr. anche l'intermezzo pubblicato dopo la commedia e che riprende gli stessi temi.

Prol. 29-30 *Ardire* | *Mi die'*: da notare il ritmo rapido, ricorrente nell'insieme del testo. Versi brevissimi, con echi sonori che accentuano la leggerezza e la gioia festiva della pastorale. Cfr. ad esempio I.1.23-24, I.2.13-15, III.12-14, ecc.

Prol. 36 *gentil semplicità*: ossimoro tipico della tradizione pastorale, tratto definitorio del genere stesso: alla semplicità della nascita corrisponde la gentilezza d'animo dei personaggi.

Prol. 37 *Tu la mandi in canzone*: ironia del Maggi «giardiniera». Di fronte agli espedienti retorici e poetici della pastorale, il giardiniera risponde con una punta ironica, segno di una bonarietà mordace che diventerà, nelle commedie di Maggi, la caratteristica del personaggio di Meneghino e che potrebbe essere il primo indizio di elementi parodistici nella *Lucrina*.

Prol. 39 *la scena angusta*: metateatro tipico del paratesto comico.

Prol. 40 *fole*: favola, fiaba, ma anche al plurale, frottole, ciance, false notizie. Gioco con la finzione e con l'ironia e la falsa modestia.

Prol. 41 *Eccoci pronti*: finale del prologo cantato con una prima battuta dei personaggi maschili seguita da un'arietta dei personaggi femminili. Argomento tipico dei prologhi (benevolenza e indulgenza del pubblico). Cfr. a questo proposito i lavori del gruppo di ricerca *Les Idées du théâtre* (<http://idt.huma-num.fr>) sulla funzione dei prologhi e dei testi liminari. In particolare: *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion : regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVIIe*

ATTO PRIMO

I.1.3 *un amor per amor mio*: prima scena e primi *topoi* amorosi: l'innamorato che deve nascondere il suo amore e fingere di non amare, per amore dell'amata. Alternanza di settenari e endecasillabi, in particolare il v.3, endecasillabo a *maïore* con accento su *amor* per sottolineare la finta solennità dell'affermazione di Nice.

I.1.18 *Ubbidire è lealtà*: ricatto amoroso di Nice, con una reminiscenza (parodica?) delle tematiche del *Pastor fido*.

I.1.21-22 *Orsù, tentar Lucrina* | *O non amarmi più*: concisione tipica della scrittura di Maggi, frasi brevi (accentuate dal settenario tronco). La *pièce* vede così l'accumularsi di generalizzazioni che annunciano il discorso gnomico ricorrente nelle commedie dialettali di Maggi.

I.1.26 *fia mercede un amor vero*: il pubblico qui senza dubbio i sentimenti barocchi di diletto e meraviglia di fronte al doppio paradosso poetico e amoroso, tipico della preziosità della pastorale seicentesca.

I.1.33 *di Tirsi idolo mio*: a parte. La battuta chiude l'esposizione contenuta nella prima scena, con l'esplicitazione del quadrilatero amoroso: Nice ama Tirsi, Dorisbo ama Nice, Tirsi ama Lucrina, e Lucrina ama Tirsi. Non sorprende l'assenza di Ligoccio, allo stesso tempo accessorio e motore della trama, e che non prova amore ma desiderio sessuale.

I.2 *Nice si ritira in disparte presso all'altre d'Amore*: Nuova scena e nuovo *topos*: l'oracolo d'amore, qui manipolato da Nice mentre è nascosta. La statua di Cupido verrà sostituita nel secondo atto da Ligoccio travestito.

I.2.1 *Chi pensato avrebbe mai*: arietta cantata non tradotta in spagnolo.

I.2.6 *le dolci pene*: eco petrarchesca.

I.2.13-14 *Mi nuoce*, | *mi nuoce*: ritorno dell'uso di versi brevissimi, gioco sull'omofonia quasi perfetta dei due verbi seguita, nei versi successivi, da un parallelismo sintattico e sonoro. Battuta probabilmente cantata.

I.2.28 *S'oggi d'Amore...*: il finto oracolo d'amore si esprime in endecasillabi. Solennità della prosodia che permette l'equivoco e il mistero del linguaggio divino inventato da Nice.

I.2.37 *nel laccio*: termine usato spesso da Nice per tutta la durata della pastorale e che è legato alla volontà degli uomini di avere un'influenza sul proprio destino creando dei lacci umani, mentre il finale della *pièce* mostra allo spettatore che questi lacci non sono efficaci contra la volontà divina. L'unico laccio umano valido è quello del matrimonio (occasione di creazione dello spettacolo), che verrà tuttavia bandito dalle commedie dialettali di Maggi. L'impossibilità di opporsi alla volontà divina e il piacere nell'obbedire a Dio sono elementi ricorrenti nelle lettere di Maggi alla figlia monaca, pubblicate dallo stesso Muratori nel volume III della raccolta (p. 42 e seguenti).

I.3.2 *saporetti*: prima apparizione in scena di Ligoccio come elemento perturbatore nell'idillio. È perturbatore in particolare perché introduce l'idea del tempo che passa, del tempo storico, nella

temporalità fissa dell'utopia pastorale (cfr. *Introduzione*). Dal primo verso, con *oggi*, pone l'idea di un cambiamento delle mode all'interno del mondo stesso delle ninfe. Il riferimento al profumo delicato e prezioso (*saporetti*) si oppone all'odore di stalla del bifolco. In tutta la scena, notiamo l'opposizione tra la purezza della natura rozza di Ligoccio e la preziosità (*vezzosa, vezzosetto*) delle ninfe che si allontanano dal naturale. L'atteggiamento di Ligoccio si iscrive nel pragmatismo dei servi della commedia tradizionale sviluppato da Maggi nelle commedie (in particolare il pragmatismo di Meneghino di fronte a Fabio, ne *I consigli di Meneghino* oppure quello della serva Tarlesca ne *Il Barone di Birbanza*).

I.3.6 *triviale*: Nella seconda parte della battuta Ligoccio si mette nei panni di un cortigiano raffinato che rifiuta il *triviale* (nel senso di ciò che è *plebeo, comune*) ma non senza un doppio senso osceno con «il mio bello, ch'è bellissimo». La finta (e ridicola) preziosità di Ligoccio culmina nel superlativo «esquisitissimo» di difficile pronuncia, in contrasto con la rozzezza del bifolco, e che provoca senza dubbio il riso del pubblico.

I.3.12 *carapigna*: voce di origine spagnola: gelato, sorbetto, bevanda ghiacciata. La moda del sorbetto è, insieme a quella della cioccolata calda (cfr. III.2.3), tipica del Seicento e rappresenta il primo dei diversi riferimenti contestuali della scena.

I.3.14 *Mode francesi*: Pidillio dovrebbe essere scevro dalle mode del mondo cortigiano e invece Ligoccio si veste con elementi transalpini. Il ridicolo è accentuato dalla rivalità Francia-Spagna nella seconda metà del Seicento e dalla forma dialettale popolare «franzesi» (che sta per «francesi»). Stesso gioco ridicolo con *guanti di Roma*. Da notare che la versione in lingua spagnola è più breve della versione originale e si chiude sulla parola *garapiña* come legame sonoro tra le due lingue.

I.3.32 *Ti vorrei, ma non per moglie*: riferimento osceno. Soprattutto in rima con «violenze» e «voglie». Il sentimento che prova Ligoccio non è amore ma mero desiderio fisico che non dissimula la propria natura. Oltre alla delicatezza topica del fiore (che rimane molto più modesto della nobile rosa, dedicata a Maria Teresa d'Austria nel *Prologo*) il riferimento alle viole è anche un riferimento ovidiano alla fragilità della vita, caratteristica del pessimismo maggiano (cfr. ad esempio *Nec violae semper nec hiantia lilia florent, Et riget amissa spina relicta rosa* in *Ars amandi*, II, 115-116).

I.3.39 *beltà di tulipano*: risposta comica alle viole della battuta precedente. Il *Grande Dizionario della lingua italiana* segnala che dal Seicento, in particolare in Giovanni Battista Fagioli, «tulipano» viene usato per una «persona sciocca e vanesia di appariscente bellezza o vestita con abiti dai colori sgargianti, vistosi (anche con valore ironico)» (p. 438), definizione che si adatta perfettamente alla figura di Ligoccio.

I.3.48 *che vezzosetto Adone*: cfr. I.3.1, con valore ironico e sprezzante per chiudere la scena con il riso del pubblico.

I.4: L'ultima scena del primo atto contiene un nuovo *topos* del genere pastorale: il gioco d'amore, apparentemente innocente ma che porta a numerosi equivoci e malintesi amorosi e che è il pretesto per fare entrare il canto e il ballo coreografico nella rappresentazione. Cfr. il famosissimo Gioco della Cieca nel *Pastor fido* (III, 2).

I.4.2 *polve di Cipri*: simbolo della preziosità cortigiana, fuori luogo nell'idillio pastorale.

I.4.16-25: battuta cantata da Tirsi. La versione in lingua spagnola non traduce una delle strofe della battuta ma la sostituisce.

I.4.31 *Il canto degli Elisir*: gioco musicale inventato per la favola. Ligoccio occupa il centro della scena mentre gli altri giocatori, che gli stanno attorno, hanno in mano l'estremità di un nastro. Se Ligoccio tira il nastro e accelera il ritmo del suo canto, gli altri devono tacere. Se invece Ligoccio lascia il nastro e rallenta il canto, gli altri devono ripetere le sue parole. Il gioco permette di rilevare le qualità canore degli attori e di creare delle polifonie musicali quando questi cantano tutti insieme. La musica prende, in questa scena, un'importanza particolare nello svolgimento della diegesi, accentuandone la preziosità.

I.4.53 *ti rammento la promessa*: gli intrighi di Nice sembrano funzionare poiché le due vittime del gioco d'amore sono proprio le due vittime di Nice, Lucrina e Dorisbo. Il caso sembra, a questo punto della pastorale, essere ancora favorevole a Nice.

I.4.60 *gareggia in beltate*: comico della cecità di Ligoccio sul proprio ridicolo.

I.4.72-73 *per ubbidir Amore | sembro infida in amore*: paradosso tipico che richiama la prima scena e che rientra nella preziosità innaturale del discorso amoroso seicentesco. Cfr. I.1.3-4.

I.4.75 *l'odore i quanti miei*: battuta tradizionale da servo della commedia che, di fronte alla delusione sentimentale, usa un'immagine pragmatica avvertendo il ridicolo della propria toeletta.

ATTO SECONDO

II.1 L'atto si apre con una scena allo stesso tempo sorprendente e ridicola: il tentativo di suicidio di Ligoccio con arco e frecce, ulteriore elemento del catalogo dei *topoi* pastorali. L'episodio si colloca però anche nella vena dei finti suicidi della commedia (cfr. l'introduzione e il legame con i suicidi sul palco di Ruzante). Si tratta di una vera e propria scena da commedia.

II.1.3 *tenetemi, tenetemi*: comico che nasce dal fatto che Ligoccio è solo in scena e che quindi nessuno gli impedirebbe di uccidersi. Il monologo d'addio non è tanto sintomatico di una nota elegiaca, quanto il segno della vigliaccheria del bifolco, ed è un pretesto per ritardare il compimento del gesto fatale.

II.1.9 *con prudenza | che non fa sangue*: cfr. *Introduzione*. Satira delle regole rigide del decoro sul palco. Da notare il parallelismo prosodico tra i due versi *a maiore* (con, in ambo i casi, il primo settenario tronco) che conferisce una solennità ridicola all'annuncio di Ligoccio.

II.1.18 *mi vo' ammazzar*: di fronte alla prontezza di Nice nell'aiutarlo ad uccidersi, il bifolco cambia prosodia. La stessa struttura sintattica di prima è però espressa con un endecasillabo a minore tronco, segno di un'accelerazione del ritmo e di un abbassamento del livello della battuta. Questo movimento di riduzione (ripetizione della stessa idea ma attraverso un registro più basso) è al centro della comicità delle commedie dialettali di Maggi in cui il servo ripete in dialetto la battuta del padrone. Cfr. ad esempio la coppia Gelino/Trasone ne *Il Manco male*, I.3.

II.1.28 *la semplicetta*: forse un'eco del famoso racconto dell'innamoramento di Aminta di fronte alla «semplicità Silvia», personaggio molto simile nella sua ingenuità a Lucrina. (*Aminta*, I.2, v.149; e cfr. anche: «se Silvia è semplicetta come pare | a le parole, a gli atti», *Aminta*, II.2, v. 32).

II.1.49 *quadrella*: plurale letterario di quadrello: dardo, freccia. In questo caso, con riferimento osceno. *Alla più bella | en estas Damas*: la traduzione spagnola esplicita l'assenza di desiderio preciso di Ligoccio che intende sedurre una ninfa, non necessariamente Lucrina.

II.2: nuova scena topica, quella del duetto dell'amore impossibile, caratterizzata da un duetto cantato, in particolare le ultime battute cantate a due voci.

II.2.9 *seno dire che in città*: elemento peculiare del genere pastorale è lo sguardo dei personaggi verso la corte e la città. Topos pastorale della consapevolezza della ninfa di essere inferiore alle donne di corte. Tale rapporto, ma in movimento contrario, si ritrova anche in tante commedie in cui le donne borghesi guardano verso la campagna con uno sguardo condiscendente.

II.2.19 *fe*: correggiamo il refuso dell'edizione originale, che registra la forma «fa».

II.2.32-40: la struttura prosodica identica delle due battute è un indizio della presenza di un duetto cantato.

II.3: nuovo *topos* pastorale, il lamento amoroso e il confronto dei propri sentimenti con la natura. Qui il dolore del pastore minaccia la pace del *locus amoenus*. La disperazione del pastore rimane però *modesta* e ben poco pericolosa, in linea con l'ideale di misura e di equilibrio di Maggi. Notiamo che tra i personaggi maschili, Dorisbo è quello che ha il maggior numero di ariette cantate e di assoli, come succede in questa scena.

II.3.21 *fermeza*: probabile italianizzazione della forma spagnola «firmeza».

II.3.26 *aprisa*: l'originale recita «aprita», che sembra chiaro refuso (più improbabile la correzione *aprieta*, dal verbo 'apretar' con il significato di 'affrettare/affrettarsi').

II.4: scena da commedia inserita nella pastorale. Il travestimento non è per niente estraneo al genere dell'idillio ma qui viene usato in maniera comica, con riferimento al grottesco dei travestimenti delle commedie.

II.4.1 *pargoletto son vezzoso*: secondo travestimento di Ligoccio di cui vediamo l'evoluzione di carattere. Le esagerazioni e i doppi sensi ironici testimoniano della sua consapevolezza di essere ridicolo (mentre, nel primo atto, era convinto del proprio *sex appeal*). L'evoluzione di Ligoccio proseguirà verso il disinganno e il disinteresse amoroso nel terzo atto.

II.4.16-17 *Date nel vostro cuore un cantoncino | al picciolo amorino*: battuta auto-ironica rivolta al pubblico, in vena petrarchesca.

II.4.18 *quel simulacro*: la statua di Cupido sull'altare.

II.4.23 *sassatte*: allusione esplicita al genere della commedia e alla lunga tradizione delle bastonate e «sassatte» del padrone contro il servo. L'abbassamento del registro conferma lo stampo comico della scena.

II.5: scena centrale della *piève*, il finale del secondo atto segna la coabitazione della pastorale e della commedia. Da un lato la sofferenza amorosa di Lucrina e Tirsi, la paura di fronte al destino quasi tragico e la cerimonia del sacrificio a Cupido, dall'altro il ridicolo di Ligoccio travestito e gli intrighi di Nice nascosta. Questa commistione si manifesta anche nella prosodia, con l'alternarsi di endecasillabi e di versi brevissimi nelle battute di Ligoccio e Nice, ma anche con l'uso di quartine di ottonari nella supplica dei due innamorati (II.5.6).

II.5.12 *il viso torce*: sono le smorfie di Ligoccio affissato dall'incenso sacro e bruciato dal fuoco rituale. Comicità accentuata dalla reazione di Lucrina, che interpreta le smorfie di Ligoccio come un'insoddisfazione del dio d'Amore e che incoraggia Tirsi a ravvivare il fuoco, provocando altri

movimenti ridicoli di Ligoccio. Il gioco fisico di tale scena s'inserisce appieno nella pratica comica e non della pastorale.

II.5.15 *finitela in malore*: esclamazione di registro basso di Ligoccio che non sopporta più il calore del fuoco sacrificale, resa ancora più comica dalla reazione di terrore degli innamorati e dalla solennità della battuta successiva: «Oimè, fuggiam dalle saette orrende». La scena è un incontro di due livelli e due generi diversi e chiude l'atto suscitando senza dubbio il riso dello spettatore.

II.5.21 *ardore*: come sempre nei componimenti del Maggi il riso è legato a un insegnamento morale. Qui, il doppio senso di *ardore* permette di chiudere l'atto con un discorso gnomico edificante.

ATTO TERZO

III.1.1: *topos* del lamento amoroso di fronte all'inconsapevolezza della natura, che fa da pendant a II.3. Dorisbo non cerca più consolazione nella natura ma il *locus amoenus* gli è diventato contrario: ogni manifestazione dell'amore gli provoca maggiori sofferenze. Da notare le due ultime strofe della scena, con prosodia e schema rimico identici, probabilmente risposte cantate alla melodia dell'uccello.

III.1.1 *La placida sera*: cfr. l'introduzione e la corrispondenza tra Maggi, Vitaliano Borromeo con Bartolomeo Arese sull'organizzazione dell'illuminazione dello spettacolo, in particolare sul modo di rappresentare l'imbrunire.

III.1.15 *ocultarme*: la grafia -cc- è, probabilmente, un italianismo, dato che la forma spagnola sarebbe «ocultarme».

III.1.25, 33 *Angellin, angelletto*: echi petrarcheschi. Si pensi ad esempio a *Canzoniere* 353, *Vago angelletto che cantando vai*, dove sono sviluppate le stesse tematiche legate alla sofferenza di fronte al canto degli uccelli.

III.2: conserviamo la didascalia iniziale dei personaggi presenti, anche se errata: alla lista manca Dorisbo; Nice, invece, entra sul palco solo nella scena successiva.

III.2.1 *Io non sdego innamorarmi*: vediamo la tappa finale dell'evoluzione di Ligoccio, diventato saggio in amore e lontano ormai del desiderio fisico delle prime scene della *piève*. Il disinganno è il tema più importante delle commedie dialettali di Maggi, in particolare *Il manco male* e *I consigli di Meneghino*.

III.2.9 *il tuo bel canto*: rispetto di Dorisbo verso Ligoccio: contrariamente al primo atto, non c'è più ironia di fronte al discorso del bifolco, poiché il suo pragmatismo parla la lingua del vero. Il disinganno è l'unica soluzione all'amore *eros*, prima dell'arrivo in scena, alla fine dell'atto dell'amore per Dio.

III.2.14 *state*: estate.

III.2.17 *ciocolate*: cfr. *Introduzione*.

III.2.18, 22 *Chi è sicuro... chi muore*: discorso gnomico tipico dei servi della commedia, in particolare delle commedie morali di Maggi.

III.3: numerazione errata nell'edizione originale («scena seconda»). Scena che prepara l'ultimo espediente tradizionale: il quiproquo intorno a un oggetto simbolico. Non si tratta, come succede

spesso, di un biglietto d'amore che verrà consegnato al destinatario sbagliato, ma di una freccia che non colpisce il bersaglio previsto.

III.3.3 *cardo*: Nice intende mettere in scena l'ultima parte del suo finto oracolo (*oracolo bugiardo*) e poter sposare Tirsi (cfr. I.2.30-31: «segui il Pastore | che primo un dardo alla tua man present!»).

III.3.18 *Non amando essere felice*: è anche la morale finale de *I consigli di Meneghino*, quando Fabio decide di rifiutare gli inganni dell'esistenza mondana per entrare nell'ordine dei cappuccini.

III.4.: numerazione errata nell'edizione originale («scena terza»). Scena della risoluzione del quiproquo tra Tirsi e Lucrina tramite l'oggetto simbolico.

III.4.3, 5, 9 *morte, cordoglio, Numi*: crescendo pseudo-tragico con un lessico tipico della tragedia ma attenuato dalla prosodia, due quartine di ottonari cantate.

III.4.35 *avventuroso*: nell'accezione letteraria di *fortunato*.

III.4.38 *io son tua, tu sei mio...*: notiamo la brevità della risoluzione finale e del matrimonio, cfr. *Introduzione*. Maggi lascia maggior spazio invece alla punizione di Nice cfr. *infra*.

III.4.41-44 *gli affanni... premio*: qui spunta la morale cristiana del Maggi: l'amore è legittimato dal matrimonio ma, soprattutto, questi versi esprimono la promessa cattolica della salvezza dopo le sofferenze terrene. Anche nell'ambito comico-pastorale della *Lucrina* si evince la fede profonda e l'adesione di Maggi al pensiero controriformistico lombardo.

III.5.: scena topica del castigo, quello di Nice e della formulazione della morale finale.

III.5.4 *scritte in ciel le vostre gioie*: il concetto antico di destino coincide la morale divina cristiana, contro cui gli uomini non possono agire. L'importanza del messaggio di edificazione morale per Maggi spiega probabilmente l'importanza maggiore data a questa scena rispetto a quella precedente dell'unione degli amanti.

III.5.11 *no, no.*: colpo di scena finale in cui né Dorisbo né Ligoccio vogliono più Nice. Condanna moralizzante dei peccati di orgoglio e di prepotenza: opporsi alla volontà divina porta a una condanna e un isolamento del peccatore senza redenzione.

III.5.15-22: le due quartine cantate da Dorisbo e Ligoccio annunciano la complicità tra Fabio e Meneghino ne *I Consigli di Meneghino*. Contrariamente alla commedia tradizionale, il servo maggiano non convince il primo innamorato a sposarsi: il servo non agisce perché ci sia il lieto fine. Al contrario, ha la funzione di preservare intatta la morale cristiana.

III.5.28-29 *Ma che m'affliggo invano | Godete pur godete*: cfr. la lettera le 31 luglio 1666 a Bartolomeo Arese, citata nell'introduzione, in cui Maggi è consapevole (non senza una certa falsa modestia) del carattere troppo moralizzante della *Lucrina* e cerca di aggiungere ariette «per fare un poco più mesta la nostra lagrimossima commedia».

INTERMEZZO

Da collocare probabilmente tra il secondo e il terzo atto (poiché tra il primo e il secondo troviamo il *balletto dei satiri mascherati*). L'intermezzo, con valore encomiastico, riprende le immagini e la dinamica città/villa del prologo, senza il Giardinere ma con l'aggiunto del personaggio di Lilla, venditrice di fiori. Tali tematiche sono anche presenti nel componimento in latino pubblicato nella raccolta *Anecdota posthuma miscellanea* (p. 223), identificato da Roberta Carpani e qui riprodotto:

Augusta Imperatrici, Aresii hortos ingredienti

Epigramma

Ecce Augusta umbris, et fontibus hospita nostris,
Eximius major, vilibus æqua meis,
Solis ad invidiam te servans umbra superbit,
Quod non sit tanto in lumine facta minor.
Lympha oculis objecta tuis pulchram efficit Irim,
Atque hinc æternæ pignora pacis habet.
Hic jam delicias non quæris magna, sed affers.
Tu venis humani delicum Generis.

Int. 50 *a l'aquila*: palese italianismo grafico-fonetico. La forma spagnola dell'epoca sarebbe «la águila» (o perfino «a la águila»).

Int. 81 *los flores*: italianismo morfologico, dato che in spagnolo il nome «flor» è femminile, per cui dovrebbe leggersi «las flores».

Bibliografia

- CARPANI, ROBERTA, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «teatri di Lombardia»*, Milano, Vita e pensiero, 1998.
- COLMENERO DE LEDESMA, ANTONIO, *Curioso tratado de la naturaleza y calidad del chocolate: dividido en quatro puntos*, Madrid, Francisco Martinez, 1631.
- BLONDET, SANDRINE e VUILLERMOZ, MARC (a cura di), *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas : entre soumission et subversion : regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, Laboratoire LLESETI, 2016.
- LEVI PISETZKY, ROSITA, *Le nuove fogge e l'influsso della moda francese a Milano*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, Milano, 1957, vol. XI.
- MAGGI, CARLO MARIA, *De Chocolata, dialogismus elegiacus in Anecdota posthuma miscellanea*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1728.
- _____, *Il Teatro milanese*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1964.
- _____, *Poesie varie del Signor Segretario Carlo Maria Maggi, seconda impressione con nuove aggiunte*, Venezia, [s. e.], 1708.
- _____, *Rime varie di Carlo Maria Maggi, raccolte da Lodovico Antonio Muratori, bibliotecario del Serenissimo Signore Duca di Modena, e dedicate all'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Don Giansimone Enriquez de Cabrera, del Consiglio di guerra, Mastro di campo generale, e Governadore della città e provincia d'Alessandria per Sua Maestà cattolica nello Stato di Milano*, Milano, Giuseppe Malatesta, 1700, 4 voll.
- _____, *Scelta di poesie e prose edite ed inedite di Carlo Maria Maggi*, a cura di Antonio Cipollini, Ulrico Hoepli, Milano, 1900.
- MIGLIERINA, STEPHANE «*Il mio amore è un malore da sanar col cioccolato*» *réflexion et expérimentation sur le livret : la Lucrina de Carlo Maria Maggi (1666)*, in FRANÇOISE DECROISSETTE (a cura di), *Le Livret d'opéra, un objet littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2011, pp. 159-179.
- MURATORI, LODOVICO ANTONIO, *Vita di Carlo Maria Maggi, scritta da Lodovic'Antonio Muratori bibliotecario del Serenissimo Signore Duca di Modena, e dedicate all'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Don Giansimone Enriquez de Cabrera, del Consiglio di guerra, Mastro di campo generale, e Governadore della città e provincia d'Alessandria per Sua Maestà cattolica nello Stato di Milano*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1700, 4 voll.
- RUZANTE, *Dialogo facetissimo et ridicolosissimo recitato a fosson alla caccia l'anno della carestia 1528*, Venezia, Stefano di Alessi, 1555.

