

Pier Jacopo Martello

Che bei pazzi

a cura di Marzia Pieri

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua edizioni

2017

Pier Jacopo Martello

Che bei pazzi

Pier Jacopo Martello
Che bei pazzi
a cura di Marzia Pieri

© 2017 Marzia Pieri
© 2017 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 20
Collana diretta da Javier Gutiérrez Carou
www.usc.es/goldoni
javier.gutierrez.carou@usc.es
Venezia - Santiago de Compostela

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

ISBN: 978-88-95598-76-5.

La presente edizione è risultato dalle attività svolte nell'ambito del progetto di ricerca *Archivo del teatro pregoldoniano II: base de datos y biblioteca pregoldoniana* (ARPREGO II: FFI2014-53872-P), finanziato dal *Ministerio de Economía y Competitividad* spagnolo. Lettura, stampa e citazione (indicando nome del curatore e del prefatore, titolo e sito web) con finalità scientifiche sono permesse gratuitamente. È vietata qualsiasi utilizzo o riproduzione del testo a scopo commerciale (o con qualsiasi altra finalità differente dalla ricerca e dalla diffusione culturale) senza l'esplicita autorizzazione della curatrice e del direttore della collana.

Pier Jacopo Martello

Che bei pazzi

a cura di Marzia Pieri

Biblioteca Pregoldoniana, n° 20

Indice

Prefazione	9
1. In villa e in accademia	9
2. Alla ricerca di un pubblico	16
3. A Parigi e ritorno	23
4. La scommessa della commedia	31
Nota al testo	43
<i>Che bei pazzi</i>	47
All'eccellenza di Giovanbattista Recanati	49
Interlocutori	56
Prologo	57
Atto primo	59
Atto secondo	69
Atto terzo	85
Atto quarto	97
Atto quinto	117
Commento	137
All'eccellenza di Giovanbattista Recanati	137
<i>Che bei pazzi</i>	143
Bibliografia	175

Prefazione

1. In villa e in accademia

Riesumere oggi una commedia letteraria sepolta nell'oblio quale *Che bei pazzi* rischia di ridursi a stravagante restauro antiquario, per giunta piuttosto faticoso. Ricordiamo le coordinate di riferimento: un componimento in endecasillabi sdrucchioli che l'autore dichiara di aver finito di comporre nel 1716, e che stampa a Bologna nel 1723, dotandolo di un ampio paratesto e di precise istruzioni per la messa in scena, all'interno di un ambizioso progetto di campionatura totale delle forme drammatiche. Un reperto che ci risuona oggi muto e indecifrabile: per recuperarne i codici di accesso è indispensabile tentare di ricostruire il contesto storico, e quasi antropologico, in cui è nato.

Il borghese Pier Jacopo Martello, funzionario della Municipalità di Bologna, diplomatico curiale, lettore di umanità nello Studio e socio di molte accademie, è un membro vivace e attivissimo dell'*Arcadia* romana e della sua costola «Renia»,¹ entro le quali l'esercizio letterario e drammatico è vissuto, discusso e condiviso come collante di socialità e fondamentale indicatore di gusto e di costume. Negli agoni poetici, nei fitti scambi epistolari, nelle recite in salotto e in giardino le *élite* colte costruiscono un mondo artificiale, al cui interno la civile conversazione tende continuamente ad articolarsi in chiave teatrale, in parallelo al circuito degli spettacoli pubblici, soprattutto musicali, che pure intensamente tutti frequentano e consumano.² Il teatro è per eccellenza spazio di condivisione e di evasione — disimpegnato, mondano, convenzionale — ma anche sta diventando, misteriosamente, l'oggetto di un sogno culturale collettivo che di gran lunga lo travalica, e che appassionerà l'*intelligentia* italiana lungo l'intero secolo: gentiluomini abati e letterati, da un certo fronte, attori artisti e musicisti, dall'altro, si votano all'impresa di rifondarlo, dando vita ad un imponente dibattito teorico attraverso una rete di scritture erudite, spesso 'a chiave', cariche di entusiasmo e di *vis* polemica, di cui ci colpisce la pervasiva diffusione.

L'intensità e la virulenza delle passioni teatrali di quest'epoca costituisce di per sé un dato da interpretare, il punto di partenza per qualsiasi riflessione e ricognizione storica: gli

¹ Su questo contesto si rimanda ai due preziosi volumi collettanei a cura di MARIO SACCENTI, *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Modena, Mucchi, 1988 (I. *Documenti bio-bibliografici*; II. *Momenti e problemi*).

² Un panorama di cultura dello spettacolo egregiamente ricostruito da EUGENIA CASINI-ROPA - MARINA CALORE - GERARDO GUCCINI - CRISTINA VALENTI nei due volumi *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, Modena, Mucchi, 1986 (I. *Il teatro della cultura. Prospettive biografiche* e II. *Il teatro della cultura. Prospettive documentarie*).

utensili della discussione si riferiscono ancora all'usurato *data-base* estetico e retorico del classicismo di *Ancien Régime*, ma è evidente che, servendosi di vecchi linguaggi, si sta cominciando a parlare d' altro. Invece di ostinarsi a ripercorrerne all'infinito le linee interne (come la critica ha fatto finora), la teoresi arcadica andrebbe riletta in controtelaio con gli oscuri, concretissimi esperimenti scenici che l'accompagnano e la sostanziano, anche se il loro recupero documentale —come sempre accade in materia di spettacolo— è sfuggente e discontinuo e la loro qualità spesso modesta. L'ostinata attitudine dei molti dilettanti —e di alcuni professionisti che ad essi guardano per rinnovarsi— a scrivere, tradurre e recitare componimenti drammatici, dettando ipotesi e regole sulle messinscena con puntiglioso entusiasmo, merita di essere indagata nella concreta dialettica fra teoria e prassi, ozio intellettuale e mercato.

Da questo punto di vista l'esperienza di Martello è emblematica: la bibliografia che lo riguarda, tranne rare eccezioni, lo ha sepolto sotto una valanga di dati eruditi relativi al dibattito settecentesco in materia di lirica, tragedia e poetica,³ e i quattro volumi laterziani di scritti critici e drammatici curati da Hannibal Noce qualche decennio fa⁴ lo hanno dissepellito solo per museificarlo in modo quasi definitivo. Rileggendolo si ha la percezione, invece, di un'insospettabile freschezza e modernità. Alcuni prestigiosi «uomini di libro» del tempo, come Maggi, Muratori, Zeno o Crescimbeni, gli hanno tributato molta stima, ma due «uomini di scena»⁵ come Riccoboni e Goldoni hanno fatto di più, riconoscendo e condividendo il suo pensiero di un teatro diverso sul piano della drammaturgia e dello spettacolo. Si coglie fra di loro, pur così diversi e lontani, un passaggio implicito di testimone: al Martello —il letterato curiale vincolato a mille laccioli nel cuore dello Stato Pontificio, che intuisce in solitudine le forme e la funzione possibile di un palcoscenico rinnovato ma non è capace di trarne le necessarie conseguenze— guarda con rispetto Luigi Riccoboni, l'attore inquieto in cerca di benedizioni colte, che ne apprezza la modestia e la concretezza e sceglie di metterlo in scena (unico autore vivente, insieme al Maffei, a godere di questo privilegio).

³ Si fa riferimento al pur utile studio di ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Un bolognese nella Repubblica delle lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994.

⁴ HANNIBAL S. NOCE ha curato di Pier Jacopo Martello gli *Scritti critici e satirici*, Bari, Laterza, 1963 e il *Teatro*, voll. 3, Bari, Laterza, 1980-1982; preceduti dall'edizione delle *Lettere di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori*, Modena, Aedes Muratoriana, 1955 (d'ora in poi rispettivamente citati come: *Scritti critici*, *Teatro* e *Lettere*). Sul suo lavoro si rimanda all'ampia recensione di FRANCO FIDO, *Il "ritorno" del Martello e una recente edizione del suo Teatro*, «Quaderni d'Italianistica», V (1984), n. 1, pp. 77-96.

⁵ La formula risale ad un fortunato studio di FERDINANDO TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Qualche decennio più tardi Goldoni, che umanamente e intellettualmente gli assomiglia molto, in un componimento d'occasione recitato a Bologna⁶ celebra lo spirito del «buon Mirtillo», difensore dell'onore letterario italiano e inventore del «dolce metro» a cui lui stesso ha fatto ricorso con successo; e nei *Mémoires*, pur strizzando l'occhio ai lettori francesi gelosi del loro alessandrino, ribadisce e 'storicizza' questa ammirazione:

Cet homme célèbre étoit le seul qui auroit pu nous laisser un théâtre complet, s'il n'eut pas eu la folie d'imaginer des vers nouveaux pour les italiens; c'étoit des vers de quatorze syllabes et rimés par couplets, à peu près comme les vers françois. Je parlerai des vers martelliani dans la seconde partie de ces Mémoires; car en dépit de leur proscriptions, je me suis amusé à les faire trouver bons cinquante ans après la morte de leur auteur. Martelli avoit donné en six volumes des compositions dramatiques dans tous les genres possibles, depuis la tragédie la plus sévère, jusqu'à la farce de marionnettes.⁷

Non sarà un caso che il romanzo di formazione goldoniano, negli scritti autobiografici, si costruisca a partire da due episodi infantili alquanto simbolici e non scelti a caso, che connotano da subito un suo speciale pantheon letterario di riferimento: la recita perugina della *Sorellina di Don Pilone* del Gigli,⁸ l'anti-secentista che porta un soffio di aria nuova, e l'allestimento goriziano de *Lo starnuto di Ervole*,⁹ una farsa di marionette ben costruita, dove «il y a un plan, une marche, une intrigue, une catastrophe, une péripétie; le style est bon et bien suivi; les pensées, les sentimens, tout est proportionné à la taille des personnages».¹⁰ Vedremo quanto profondo (anche se sottaciuto) sia il rapporto di Goldoni con Martello, e come i loro percorsi si articolino per tappe simili, collocandosi idealmente all'inizio e alla fine di una modernizzazione scenica incompiuta: dallo *Starnuto di Ervole*, metonimia e miniatura di uno spettacolo 'da fare', alle pagine dei *Mémoires*, metonimia di uno spettacolo perduto.

Nel 1716, a cui risale *Che bei pazzi*, Martello ha già fatto molta pratica scenica all'interno delle vivaci accademie bolognesi, dove una nuova leva di giovani intellettuali borghesi insegue un'incerta modernizzazione artistica entrando e uscendo con una certa frenesia da consessi letterari sempre meno festivi e cavallereschi e sempre più impegnati a costruire una cultura moderna. Essi non intendono più la conversazione accademica quale

⁶ *Versi martelliani recitati in Bologna nell'Accademia degli Ardenti eretta in onore del Santissimo Cuor di Gesù*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. XIII, Milano, Mondadori, 1955, pp. 198-199.

⁷ GOLDONI, *Mémoires*, ivi, vol. I, p. 77.

⁸ Raccontata nell'introduzione al terzo tomo dell'edizione Pasquali.

⁹ Piermario Vescovo rimarca, a ragione, la «sospetta celerità rispetto alla data di pubblicazione» del testo di questo 'ricordo', che integra per i lettori francesi le informazioni sparse nelle prefazioni Pasquali, sottolinea l'ammirazione del Goldoni maturo per «il più articolato [...] progetto drammaturgico prodotto dalla cultura italiana del primo Settecento» e riflette sulle ricorrenze di questo minore teatro dei burattini sia nelle sue commedie che nella cultura settecentesca in generale. Un fenomeno, come vedremo che riguarda anche Martello (cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, in ILARIA CROTTI - PIERMARIO VESCOVO - RICCIARDA RICORDA, *Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, p. 62).

¹⁰ GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 78.

antidoto all'oziosa vita signorile, ma aspirano a farne palestra di virtù civili e scuola di saperi tecnici. Il loro entusiasmo è contagioso, e le vecchie cerchie aristocratiche dei Gelati o degli Unanimi devono lasciare spazio a nuovi, più ariosi e interclassisti circoli letterari, a cui vengono ammessi anche professori dello Studio, esponenti delle professioni, scienziati e persino musicisti e pittori,¹¹ che, nelle riunioni informali in case private, respirano un clima più rilassato rispetto ai rigidi protocolli e alle molte censure vigenti all'interno dello Studio e delle cancellerie.

Il giovane Pier Jacopo, insieme all'amico di sempre Eustachio Manfredi, collabora alla fondazione degli Inabili, intorno ai Pepoli; degli Accesi, legati alla famiglia Fava; e degli Indivisi, in casa di Achille Fabri. Nel 1691 si unisce a loro il marchese Orsi, e insieme a lui personaggi come Redi, Maggi e Gigli; un associazionismo culturale 'in cerca d'autore' dominato da istanze giovanilistiche e da orgogli municipali, che ha il suo momento di gloria nella celebre polemica scoppiata nel 1704 fra il marchese Giovan Gioseffo Orsi e il (defunto) gesuita Dominique Bouhours, appendice italiana della *querelle des anciens et des modernes*. In questa fase, ancora intensamente mondana, Pier Jacopo, instancabile e onnipresente, scrive un po' di tutto ma in particolare testi da recitare: compone drammi per musica, traduce, si esibisce in «stravizi carnevaleschi»,¹² intreccia galanterie poetiche e promuove tenzoni drammatiche di vario genere in un contesto di sperimentalismo a largo raggio dominato dall'oralità. Gerardo Guccini ha ben sottolineato il fatto che in queste cerchie di *élite* i testi non contano se non per il loro valore d'uso, e che la drammaturgia (ancora priva di regole e di etichette) continua ad essere percepita —dagli accademici e dai gesuiti nelle recite di collegio e dagli attori e dai librettisti di mestiere sui palcoscenici pubblici— come un problema di montaggio di natura virtuosistica e retorica: «la misura dell'autonomia assunta dal teatrale nell'età barocca è forse data dal fatto che anche nei contesti colti e nelle pagine degli studi rigorosi si dubiti che le regole del ben comporre drammi siano state date una volta per sempre e che i testi per la scena siano a pieno diritto letteratura».¹³

¹¹ Cfr. FRANCESCA MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, ne *La Colonia Renia*, II, cit., pp. 361-424.

¹² Nella dedicatoria all'Orsi (Alarco Erinnidio) de *Il vero Parigino italiano*, che risale ad anni più tardi, Martello racconta di avere recitato questo dialogo durante un trattenimento accademico di carnevale e di considerarlo una «sorta di componimento drammatico» in forma di commedia didascalica in tre atti (cfr. MARTELLO, *Scritti critici*, cit., pp. 319-320). Anche *Che bei pazzi* nasce, probabilmente, in questa forma nel 1706 (cfr. il commento al testo IV.2.118).

¹³ G. GUCCINI, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Uomini di teatro nel Settecento*, vol. I, cit., p. 300 nota 13.

Produrre parole scritte per recitare e produrre spettacoli (cioè azioni fisiche e verbali) ha a che fare con analoghi problemi di tipo combinatorio: i tropi, i rimari, gli schemi metrici e il repertorio di metafore e similitudini utili per comporre una lirica sono materiali di riferimento da utilizzare con metodi non molto dissimili da quelli con cui gli attori lavorano da sempre su canovacci e generici. Mancano agli intellettuali riferimenti culturali specifici in materia di teatro, manca un'ordinata tradizione letteraria di riferimento¹⁴ e neanche la tragedia, a cui in molti cominciano ad aspirare come ad uno scontato punto di partenza, può vantare modelli univoci a cui ispirarsi. Questi accademici appassionati scrivono per rifornire di parole i loro trattenimenti privati, ma non hanno ambizioni estetiche o progetti di poetica particolari; i testi sono stesi rapidamente in prosa e in tre atti in funzione degli interpreti¹⁵ e di singole occasioni rappresentative, e non prevedono revisioni o rifiniture per la stampa. E infatti sono andati in gran parte perduti, oppure ci sono pervenuti, spesso anonimi, per autonoma iniziativa di tipografi e stampatori che li giudicano, dal loro punto di vista, economicamente appetibili per un mercato di lettori¹⁶ in crescita tumultuosa. Tanta noncuranza autoriale non ha a che fare con il valore intrinseco attribuito all'esperienza del fare teatro, ma semmai con una diffidenza classista verso lo strumento troppo popolare e approssimativo della stampa commerciale (a cui questi gentiluomini preferiscono una più selettiva diffusione in forma manoscritta), e in genere verso qualunque forma di mercificazione del lavoro intellettuale.¹⁷

Anche Martello coltiva dunque la teatralità di evasione dei suoi pari, commista di galanteria, piena di musica e fruita come effimera esperienza mondana.¹⁸ Nella fase bolognese e giovanile del suo lavoro compone otto traduzioni in prosa di tragedie francesi

¹⁴ Ricordiamo che all'epoca erano a disposizione soltanto la *Drammaturgia* dell'Allacci del 1666, solo un catalogo erudito, ed alcuni testi di estetica generale della poesia lirica e drammatica, come *Le bellezze della volgar poesia* (1700) del Crescimbeni, *Della perfetta poesia italiana* (1706) e le *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti* (1708) del Muratori o il trattato *Della tragedia* (1710) del Gravina. Le sintesi critiche e le ricognizioni storiche di Quadrio, Tiraboschi, Conti o dello stesso Riccoboni erano ancora di là da venire. L'antologia tragica del Maffei è del 1723, ed una qualificata editoria teatrale era ancora rara e occasionale.

¹⁵ Cfr. GUCCINI, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., p. 277.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 280.

¹⁷ Anche Martello considera i testi, persino talvolta quelli trattatistici, come puri veicoli di contenuti, e disprezza il mercato editoriale infido e pieno di trappole: ricordiamo che nel 1714, di ritorno da Parigi, lascia al Conti i suoi dialoghi *Della tragedia antica e moderna* perché li stampi in qualche forma (appuntiti?) e confessa al Muratori di non sapere «per anche se siano impressi in lingua italiana, o francese: staremo a vedere»; e in un'altra lettera del 1710 gli confessa: «io trent'anni ho odiato la stampa, e poi mi sono prostituito» (*Lettere*, rispettivamente pp. 60 e 51).

¹⁸ Sulla vivace vita carnevalesca bolognese, che mescola rappresentazioni collegiali, recite di bambini, opere, commedie e spettacoli di burattini cfr. il dialogo *L'Innocenza abbatte la Gelosia. Del sig. Marchese Gio. Gioseffo Orsi*, ms. 1162. Biblioteca Universitaria di Bologna (BUBO), di cui Gerardo Guccini riporta un ampio stralcio in *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., p. 307 (nota 56).

commissionategli dall'Orsi,¹⁹ quattro libretti,²⁰ un oratorio e una pastorale devota.²¹ Tutti componimenti su cui non gravano le ipoteche letterarie di cui si sostanzierà la sua successiva strategia drammaturgica, sempre andati in scena con notevole successo, sempre editi in stampe d'occasione (spesso in più riprese) per iniziativa altrui, e che vengono da lui totalmente 'rimossi'.²² Essi si intrecciano strettamente alla sua esperienza di spettatore appassionato di melodrammi:

Questo spettacolo adunque è tale che solleva gli animi da tutte le cure, e gli assorbe in una spensierata quiete che di sé contenti li rende, di maniera che ritornano dagli uditi concetti e dalle vedute apparenze così ristorati di lena, che poi si trovano più forti e più vegeti a tutte le operazioni umane, e così tanto fisica quanto moralmente è utile alla repubblica non meno della satirica, della commedia e della tragedia.²³

Il piacere, legittimo e benemerito, generato dall'opera in musica, considerata alla pari del teatro drammatico quanto ad utilità sociale, si lega per lui all'ascolto e alla vista ed è carico di sensualità:

... così ci lusingherà maggiormente la voce canora se uscirà da una bocca proporzionevolmente tagliata, e sarà secondata da un viso di bei colori e di misure leggiadre, sostenuto da un collo vezzosamente torcentesi; e ci verrà poi accettissima da una donna, il cui petto risaltando a tenor del respiro, che viene su per le fauci a ricevere la forma del canto, lo fa, per così dir, prevedere nel tremolare delle mammelle. tanto più poi godremo che cotesto bel corpo sorga di vesti ricche, vaghe bizzarre in scena abbigliato, e queste saran le sue penne e le sue intarsiature per me lodate negli augelletti e negli strumenti. Eccoti dunque il nostro spettacolo già dilettevole di per se stesso, esser molto più per gli aiuti della scena, dell'avvenenza, e de' vestimenti.²⁴

La magia dello spettacolo trionfa senza storia sulle ragioni della poesia, che nei libretti è come «uno di quei signori caduti in bassezza e costretti dalla necessità del guadagno a servire. Non si è scordato ancora l'orgoglio del comandare, e mal si adatta alla presente

¹⁹ Queste traduzioni uscirono, anonime, nei primi due volumi delle *Opere varie trasportate dal francese e recitate a Bologna*, Bologna, Lelio Della Volpe, 1724-1750.

²⁰ E cioè: nel 1697 *Il Perseo*, un'imitazione dell'*Andromeda* di Corneille scritto a quattro mani col Manfredi, e la *Tisbe*, «composta in poche ore d'un solo giorno» (*Teatro*, I, p. 49), recitati entrambi al teatro Malvezzi di Bologna; nel 1698 *L'Apollo geloso*, più volte allestito al teatro Formagliari di Bologna, al teatro di Lugo e alla corte di Modena, e nel 1707 rielaborato, sempre insieme al Manfredi, per una recita mantovana musicata da Galuppi; e infine, nel 1699, *Gli amici*, una «pastorale per musica» replicata al Malvezzi per ben sedici sere di seguito e ripresa al Formagliari nel 1734 con altrettanto successo.

²¹ L'oratorio *La S. Caterina Vigri da Bologna tentata di solitudine* fu eseguito nel 1697 dai padri dell'Oratorio di S. Filippo Neri nella loro chiesa di Santa Maria di Galliera in Bologna; *La ninfa costante* «scherzo pastorale» per monache, fu recitato a Bologna nel 1697 per la vestizione di una figlia dell'Orsi. È questo l'unico componimento della serie di cui il Martello fa menzione nell'autobiografia, come di un «drammetto di ninfe» di marca guariniana musicalmente costruito in riferimento alla *Divina Commedia* («inventò una certa cantica ad imitazione di Dante...») a cui mettono mano, insieme a lui l'abate Paolucci, il Manfredi e il Malisardi; un esperimento che aveva riscosso un particolare successo, di cui rivendica con insolito orgoglio la paternità: «questi componimenti, nell'invenzione e nell'esecuzione dei quali ebbe molta parte l'autore, cacciarono affatto la lubricità e vanità dei Marineschi dall'accademia di Bologna» (cfr. *Teatro*, I, p. 747).

²² Per una mappatura di queste stampe si fa riferimento alla *Nota biobibliografica* di H. S. Noce in *Scritti critici*, pp. 497-509.

²³ Così si esprime, «sorridente», lo pseudo-Aristotele nel trattato *Della tragedia antica e moderna* (in *Scritti critici*, p. 275).

²⁴ Ivi, p. 277.

fortuna. Ma, quando si serve, si è servidore; e in questa linea opera onoratamente la poesia, niente comandando e solo ubbidendo alla musica, che in teatro n'è la padrona». ²⁵

Queste dichiarazioni risalgono al 1714, cioè agli albori delle molte satire settecentesche di condanna del teatro d'opera (*Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello uscirà nel 1720), ma sono rese, vale la pena di sottolinearlo, con toni insolitamente neutri e pacati: per Martello, a differenza di tanti letterati suoi colleghi, è del tutto inevitabile e naturale che la scrittura per musica debba sottostare ai condizionamenti materiali dello spettacolo, con tutti i suoi trucchi e i suoi ripieghi:

Ma perché purtroppo avviene che pochi mastri di cappella sappiano intendere i versi, non che formarli, non sarà difficile almeno che il poetaastro verseggiatore s'intenda alquanto di note e di musica, per conformare, il più che potrà, la sua invenzione e i suoi versi all'idea del compositore, nel modo che nelle macchine architettate dall'ingegnere aggiunge il pittore i colori adattati alla figura e rappresentazione delle medesime; e quella dipintura sempre sarà sofferta quando, senza defraudare l'intenzione dell'architetto, non imbarazzi per altro l'effetto delle corde, né delle girelle, che sopra ogni altra cosa son necessarie per lo poggiare e per lo scendere della macchina. Io ne ho conosciuti di questi caricatori (così voi li chiamate) di note, uomini i più versatili dell'universo, che trovano sopra di un cembalo parole facili e abbondanti delle vocali che appunto occorrono alla beltà de' passeggi, ed alle volte poco, alle volte eziandio quasi che nulla significanti. Ma nondimeno annicchiate ne' luoghi loro possono piacere cantate per fino ad una schiera di letterati, e sian pur di quelli che passonsi dal criticare le poesie più accreditate e severe. ²⁶

Così, dopo essere stato anche lui uno di questi versatili «poetastru verseggiatori», ²⁷ a un certo punto cambia rotta, e ripone i propri utensili ben collaudati per avventurarsi in un progetto teatrale imperniato sulla parola e sulla scrittura, in una terra di nessuno carica di insidie e severamente presidiata dai superciliosi letterati. Il dialogo *Della tragedia antica e moderna*, che ospita queste considerazioni e sancisce il suo divorzio amichevole dal melodramma, corona un percorso teorico ed esistenziale che lo allontana dalle spensierate mon-

²⁵ Ivi, p. 294-295.

²⁶ Ivi, p. 279. «L'impostore detta le regole fondamentali per comporre un buon libretto, facendo mostra di molta competenza: bisogna verificare preliminarmente la misura del teatro, l'investimento economico previsto dall'impresario in termini di cast, macchine, scenografie e costumi, la fama del compositore, l'affiatamento dell'orchestra, l'eventuale sussidio dei balletti intermediali, la corrispondenza fra le parole del testo e le voci degli interpreti; scegliere un intreccio favoloso o eroico, assicurare gran copia di comparse e farciture spettacolari di cui il pubblico è avido; tutti fattori imprescindibili, grazie ai quali «da professione del compor melodrammi, Martello mio, è una scuola per voi di morale che più di ogni altra insegna a' poeti il vincer se stessi, rinunciando al proprio desiderio» (ivi, pp. 281-291).

²⁷ Quando si mette a fare il drammaturgo-letterato Martello si preoccupa molto di disciplinare l'energia dell'ispirazione (fino ad ucciderla?) in nome della forma: lo spiega nell'autobiografia, raccontando il suo metodo di lavoro: divide l'azione in parti, fissa le caratteristiche dei singoli personaggi, ciascuno con il suo conveniente linguaggio; stende la favola scena per scena in prosa latina «anzi grossolana che no» pensando, senza impacci formali e metrici, ai «sentimenti che il cuore gli suggeriva in quel bollore dell'occasione improvvisamente e a precipizio» e infine, lentamente e faticosamente, verseggia. Viene a mente, naturalmente, «l'ideare-stendere-verseggiare» di Alfieri, altrettanto cauto e analitico. Cfr. *Il Femia sentenziato di Pierjacoopo Martello con stille e lettera apologetica e la vita scritta da lui stesso*, Bologna, Viani, 1869, pp. 11-12 (reprint Bologna, Forni, 1968).

danità bolognesi degli esordi²⁸ in direzioni inesplorate. Nel 1698 egli è stato fra i fondatori della Colonia Renia, una succursale dell'Arcadia Romana, aderendo con entusiasmo al suo progetto di rifondare la cultura italiana in chiave anti-secentista e moralizzata; fra gli obiettivi c'è quello di risanare le molte mende della drammaturgia nazionale unificando teatro e letteratura nel segno della tragedia. È un cambiamento di clima e di gusto che lo investe nel profondo: «il pensar strambo» e ingegnoso e le «bagattelle canore»²⁹ diventano rapidamente obsolete, in poesia come in palco; al decorativismo barocco subentra l'alternativa petrarchista e moralizzata di Carlo Maria Maggi (da lui ammirato senza riserve come modello di poesia e di vita), al valore riconosciuto dell'imitazione subentra quello dell'invenzione.³⁰ Nel 1706 Muratori indica in *Della perfetta poesia italiana* un'idea di poesia come strumento d'istruzione, in cui far risplendere la verità del mondo per promuovere il bene comune. Martello condivide questi aneliti di rinnovamento e ne discute in modo approfondito con gli arcadi romani della cerchia di Crescimbeni, dopo il suo trasferimento nella capitale nel 1708; in mezzo a loro riscuote onori e considerazione, grazie ad un'intensa attività compositiva di trattati, poemi e canzonieri con cui offre il proprio contributo per ridefinire canoni e modelli letterari sotto il segno della semplicità pastorale.

2. Alla ricerca di un pubblico

È proprio a Roma, guardando di lontano al piccolo mondo bolognese,³¹ che egli matura, in solitudine e con molte esitazioni («io le ho stampate precisamente tremando»), un'idea drammaturgica totalmente nuova, e la clamorosa decisione di affidare alle disprezzate stampe i suoi parti ambiziosi: tragedie, innanzi tutto, ma presto anche altro. Nel 1709 pubblica infatti, presso la bottega di Francesco Gonzaga, un volume di *Teatro* allestito in gran

²⁸ Ricordiamo anche che nel 1686 l'omicidio di Abba Maria Castracani —strangolata forse su mandato del marito Giovan Gioseffo Orsi all'interno di un oscuro *affaire* passionale maturato durante un allestimento del *Cid*— può aver contribuito ad un cambio deciso di atmosfera; sull'episodio protagonisti e testimoni glissano con molta reticenza. È difficile decifrare con precisione i fatti, ma certamente da una certa data in poi il clima si fa più austero, i costumi si irrigidiscono e le donne non recitano più, sostituite da giovani uomini o da attrici di mestiere, come l'Eulalia, la Beatrice o le due celebri sorelle Lucia e Livia Nannini, dette le Polacchine (cfr. G. GUCCINI, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., pp. 278, 281 e 308).

²⁹ Cfr. *Lettere*, cit., p. 27 e MARIA GABRIELLA BERGAMINI, *Dai Gelati alla Renia (1670-1698). Appunti per una storia delle accademie letterarie bolognesi*, ne *La Colonia Renia*, II, cit. p. 36.

³⁰ Cfr. ELISABETTA GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo (1690-1710)*, ivi, p. 139 e GRAZIA DISTASO, *Fra Barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di Pier Jacopo Martello*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di Lettere e Filosofia, serie III, VI, 2, 1976, pp. 505-527.

³¹ In proposito scrive al Muratori: «Sopra tutto sappiate, che in Bologna non è ancora giunta notizia di queste opere mie, e desidero che nemmeno vi giunga, perché colà vi son pochi giudici, a' quali voglia sottomettermi, e che fan troppo conto di quel primato, che per altro godono giustamente, per ammettere altri alla lor dignità» (*Lettere*, cit., p. 48) e il 18 giugno ribadisce, sulle sue tragedie, «se posso non voglio che sian mai vedute in Bologna» (ivi, p. 50).

segreto, che contiene il trattato *Del verso tragico* e quattro tragedie in martelliani, a cui, in una seconda impressione di pochi mesi dopo, se ne aggiungono un'altra e un dramma sacro.³² Inviandogliene copia tramite un corriere fidato, il 31 maggio 1710, Pier Jacopo partecipa al Muratori tutta la trepidazione e le speranze riposte in un'impresa che costituisce per lui un vero salto nel buio, un cambio di *medium* carico di incognite, e lo prega di «tollerare tutti gli errori dell'impressione, perché avendole volute stampar di soppiatto non ho ammesso alcuno alla confidenza d'invigilarne la correzione: ed io, oltre il saper poco di questa materia, era poi inettissimo a ciò».³³ Il confronto con l'esterno (cioè la ricerca di un vero pubblico, oltre le cerchie protette dei circoli accademici), che solo un libro a stampa gli può garantire, lo elettrizza e lo spaventa, ma ha fiducia che la dirompente novità di questo metro, a prima vista ostico e stravagante, possa alla fine essere accettata, in virtù di un'efficacia scenica su cui non ha dubbi, e che costituisce per lui l'autentica posta in palio:

Descendendo alle tragedie, vi prego anche in queste a legger la prosa con tolleranza da carmelitano scalzo; e soprattutto pazientate almen per un atto il verseggiare di Ciullo del Calmo, che in fine sulla mia parola non vi riuscirà disgustato. Io le ho stampate precisamente tremando, trattandosi di esporre all'Italia versi che le pareranno prosaici a cagione del pregiudicio in cui sono le teste italiane di voler per tutto ornamenti da lirico, e forme di dire o petrarchevoli o chiabreristiche. Ho misurato lo stile della mia tragedia con quello de' Greci e con quello di Racine fra tutti i francesi, e certo è che, o in ciò affatto m'inganno, o i caratteri de' miei personaggi non sono meno meravigliosi, o diversi, e le passioni men vive, o men forti di quelle che pongono in scena i francesi. V'accorgete dalla prosa il gran studio che mi costano queste apparenti negligenze delle tragedie. Io vi credo assai saggio per capire come debba parlare un attore; ma pochi sono in Italia atti in questo a dar buon giudizio.³⁴

Il nocciolo del rinnovamento sta nel verso: un verso, dunque, che sembra prosa e che sembra «negligente», veicolo di uno spettacolo fondato sulla parola e la moralità, ma anche intriso di passioni e di vita, esemplato sulle eccellenze greche e francesi e che viene di lontano (addirittura da Cielo d'Alcamo). Nella dissertazione paratestuale egli ne collega la genesi all'esperienza maturata durante le recite bolognesi di «tragedie francesi rappresentate in prosa italiana», che gli hanno rivelato le potenzialità espressive e impulsive della nostra lingua e gli hanno «fatto presumere poter anche di soppiatto d'imprendere una tragedia del colore delle francesi».³⁵ Si interroga sulle ragioni per cui «il verso e lo stile tragico erano sinora mancati a noi italiani», esamina pregi e difetti del parterre cinque e seicentesco di testi e di autori di qualità che pure non sono riusciti a fissare un canone (da Trissino a Giraldi, da Speroni al gesuita padre Scamacca); dichiara i limiti di fiacchezza ed eccessivo lirismo dell'endecasillabo sciolto (che anche lui aveva utilizzato per comporre la sua prima tragedia

³² Si tratta di *Perselide*, *Procolo*, *Ifigenia in Tauri* e *Rachele*, a cui si aggiungono poi *Alceste* e *Il Gesù perduto*, in tre atti.

³³ *Lettere*, p. 47.

³⁴ *Ivi*, p. 48.

³⁵ *Del verso tragico*, in *Scritti critici*, p. 153.

originale, *La morte di Nerone*),³⁶ e spiega che la peculiare novità del martelliano è quella di essere insieme naturale e artificioso, prosastico e ritmico. Egli ambisce a costruire un teatro carico di energia e di passione, più vero del vero, dove il patto di sospensione dell'incredulità stretto dallo spettatore con la scena venga continuamente rinegoziato grazie appunto alla dissimulata, prosastica letterarietà di un metro che ricalca il parlato ma anche se ne distanzia:

Talché di quando in quando, ma ben rare volte, vi sia qualcosa di quasi inverisimile e di poetico che faccia la spia all'ascoltante, levandolo in tal qual modo d'inganno, e rivelandogli l'artificio con molto miglior successo che se veramente chi ascolta partisse affatto ingannato e convinto d'esser stato presente ad un avvenimento non verisimile solamente, ma vero. Perché finalmente, per far conoscere l'eccellenza dell'arte, è d'uopo che l'arte sia conosciuta e distinta dalla natura per qualche tratto che la corregga non solo, ma, se abbisogni ancora, non la somigli, dimanieraché qualche inverisimile a tempo sparso per le tragedie, mediante qualche forma troppo poetica, fa che il restante poi verisimile maggiormente piaccia e commova.³⁷

Quarant'anni prima della prefazione Bettinelli, che marca il varo ufficiale della Riforma goldoniana, Martello identifica con molta nitidezza qualcosa che assomiglia molto ai due libri del Mondo e del Teatro colà evocati come fonte di (qualsiasi) drammaturgia. Egli intende bandire dalle scene frivolezze e inverosimiglianze barocche per mostrare il vero: un vero non appiattito pedestremente sulla realtà, ma che invece in palcoscenico ne rinforzisticamente le tinte. Se Goldoni parlerà di ombreggiare e rilevare in teatro i colori del mondo, per lui si tratta ancora di mediare fra «natura» ed «arte» (i due poli della vecchia poetica barocca), tramite un linguaggio costruito per essere 'detto' in scena: il suo martelliano rifugge la monotonia delle rime, garantisce la possibilità di variare ampiamente la quantità delle sillabe (da un minimo di dodici a un massimo di sedici), lascia in libertà «chiunque non gradisse questa nuova sorta di verso, di leggerlo, di stamparlo, di considerarlo diviso in due giambici scemi separati, due de' quali siano rimati e due no»³⁸ e, soprattutto, si presta ad essere utilizzato, variando lo stile, sia nella commedia che nella tragedia, garantendo in palcoscenico il valore fondamentale della «naturalzza». L'entusiasmo della scoperta si accompagna alla consapevolezza di essere soltanto un modesto pioniere, come chi inaugurerà in tempi remoti l'arte della navigazione scavando per la prima volta rozzi tronchi per galleg-

³⁶ È interessante che la parafrasi di 500 versi della terza scena del primo atto del *Torrismondo*, acclusa al trattato, gli confermi sperimentalmente che «i sentimenti del Tasso ed il costume de' personaggi più spicchino» nella veste prosastica (ivi, p. 170).

³⁷ Ivi, p. 181.

³⁸ Ivi, p. 184.

giare: «così può essere che di mia impresa a ragione si rida, ma che con frutto da altri si ardisca ciò che da me fu senza riuscita e senza applauso intrapreso».³⁹

Dopo questo esordio del 1709 Martello tornerà più e più volte a difendere la forza comunicativa del proprio «verso accozzato»,⁴⁰ e ad insistere sulla necessità che gli attori non parlino come i poeti e che la recitazione italiana si liberi dei suoi vizi musicali. Come aveva sperato, comincia da questo libro la sua breve avventura di drammaturgo in un circuito pubblico, accompagnata da polemiche spesso molto aspre. Mentre l'amico Muratori si adopra a fargli buona pubblicità presso Apostolo Zeno,⁴¹ a cui vanta l'«energia» dei suoi scritti e i pregi del suo stile, in molti restano tiepidi o scettici a proposito del nuovo metro (la discussione durerà a lungo, fino a lambire lo stesso Goldoni).⁴² Da parte sua Pier Jacopo segue questo lancio con estrema trepidazione: mentre si dichiara indifferente alle ipotetiche censure mosse alla sua pur impegnativa raccolta di *Versi e prose* (uscita a ridosso del *Teatro* nel 1710), ammette una gelosa, vulnerabile predilezione per le tragedie; teme le gazzette feroci della Serenissima, avvezze a celebrare drammi «meravigliosi», inverosimili, colmi di ornamenti barocchi e recitati con affettazione dai comici; e dichiara a più riprese che avrebbe preferito uscire allo scoperto protetto da una più solida legittimazione internazionale:

... le tragedie sono da me predilette con tal passione, che se le vedrò toccate in quel che non meritano, non vi assicuro di tutta la mia connaturale per altro moderazione; e per dirla, non vorrei guerre civili fra noi altri italiani. Questo era il mio motivo per cui io non le voleva dar fuori queste tragedie, se non dopo averle fatte vedere a' giornalisti di Francia, da i quali so che avrei avuto critiche sì, ma ancor lode.⁴³

I letterati italiani reagiscono poco e male;⁴⁴ siamo in anni, del resto, di virulente rivalità drammaturgiche (a proposito, ad esempio, delle cinque tragedie di Gravina uscite a Na-

³⁹ Ivi, p. 185. Ricordiamo il giudizio di Mario Apollonio, secondo il quale i suoi martelliani hanno più grazia di quelli di Goldoni (cfr. *Storia del teatro italiano*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1981, p. 365).

⁴⁰ *Scritti critici*, p. 255 e cfr. la lunga apologia che ne fa al Muratori in relazione alla dizione e agli alessandrini francesi il 18 giugno 1710, in *Lettere*, pp. 49-50.

⁴¹ A proposito di questi versi, di cui ammette l'iniziale difficoltà di approccio, gli scrive: «Si può lasciare ai lettori e al tempo la cura di giudicare accertatamente del valore e del merito d'esse tragedie, ma intanto si può dire, senza pericolo d'errare, ch'elle contengono delle rare virtù, avendo il sig. Martelli veramente schivato lo stile lirico, e alzato lo stile a tutto quel magnifico, che si conviene alla tragedia» (LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Epistolario*, a cura di Matteo Campori, vol. VII, Modena, Società Tipografica Modenese, 1915, pp. 1210-1211).

⁴² Ancora nel 1755, pubblicando a Verona la sua tragedia *Teonoe*, il giovane 'maffeiano' Filippo Rosa Morando si riferisce astiosamente ai martelliani di Goldoni come ad una «mostruosità» e ad una «barbara prosa rimata» lontana dal «convenevole» e dal «verosimile» e corruttrice del buon gusto linguistico; la reazione di Goldoni, nell'*Autore a chi legge* del primo volume Pitteri del 1757 è soavemente feroce (anche perché, nel frattempo, Maffei era morto) Sull'intera questione mi permetto di rinviare a CARLO GOLDONI, *La sposa persiana Ircana in Juffa Ircana in Ispaan* a mia cura (Venezia, Marsilio, 1996), pp. 27-31, 72-75 e 451-453.

⁴³ *Lettere*, p. 57.

⁴⁴ Discutendone con Aristotele nel trattato *Della tragedia antica e moderna*, Martello si sfoga a proposito di queste frettolose e incompetenti reazioni: «Ma (il crederesti?) appena uscito il teatro, invece di deridere l'impostura di un verso vecchio per me rinnovato, si sono dati a strepitare su quella qualunque siasi novità,

poli nel 1712 dopo il velenoso scisma arcadico, o della *Merope* di Maffei del 1713),⁴⁵ a cui Martello tuttavia si sottrae in orgogliosa solitudine: non cerca sponde né consigli (per non fare la fine del povero Tasso travolto dai giudizi altrui)⁴⁶ e ripone tutte le proprie aspettative nell'accoglienza degli spettatori, da cui soltanto si può misurare, a suo parere, la qualità di un testo drammatico. Al Muratori racconta, a questo proposito, di aver aggiunto il *Gesù perduto* nella ristampa romana perché confortato dalla sua buona riuscita in una recita convenzionale: «è stato rappresentato dalle monache con infinito loro piacere, e ho avuto somma soddisfazione di avere donne per giudici, perché le donne non sono in ciò prevenute d'alcun pregiudicio poetico».⁴⁷

In una lettera del 1710 all'amico colpisce l'intensità con cui racconta i propri solitari esperimenti scenici in miniatura in un teatrino di burattini:

Sto provvedendo pupazzi coi quali voglio rappresentarle tutte al mio casino di Montalto, che sarà come un leggerle con qualche cosa di più, che giova al non sentir tanta noia, e poi fra due, o tre anni spero di ristamparle forse costi con qualche mutazione e con forma anche diversa, e ciò per aver chi assista con carità alla correzione della stampa, cosa che in Roma non ho voluto per nascondere questo prurito poetico ad una corte, ove la poesia fa troppa orrenda figura.⁴⁸

La consapevolezza di essere isolato e di apparire stravagante agli occhi dei suoi colleghi non potrebbe essere più esplicita; gli attori invece non lo deludono: Luigi Riccoboni è il primo, fin dal 1711, a cogliere, da uomo di scena, le opportunità di un tragico recitabile offerte dal verso martelliano e anche l'originalità e varietà della sua drammaturgia sperimentale, allestendo ben tre suoi componimenti; in questa scelta lo orientano forse anche il Maf-

approvando con tanta generosità i sentimenti, i caratteri, e la semplicità di que' drammi, con quanta ostinazione la maggior parte han disapprovato la nuova (e vedete che nuova) invenzione del verso senz'armonia e con troppa frequenza di rime. Avresti riso in udendo certi torcersi affatto nel leggerlo, dire: "Tutto va bene, ma quel verso francese non può piacermi". Si può udire, caro Aristotile, maggior sciocchezza di questa?» (*Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 246).

⁴⁵ Su entrambi, i giudizi (privati) di Martello sono poco clementi: «sono uscite tragedie stampate in Napoli dall'abate Gravina, ma non credo che si propagheranno ne' teatri», scrive il 22 ottobre 1713 al Muratori (*Lettere*, p. 59) e il 23 aprile 1714: «Io son dunque tornato in Italia fra i rimbombi della *Merope* del signor marchese Maffei estremamente applaudita da' Viniziani e, quello che più stimo dalla Lombardia [...] credo che possa marciare a sinistra del *Torrismondo*. Né mi saltate a gli occhi per metterla alla sinistra, perché vi so dire che questo cerimoniale cammina, e se i giornalisti di Venezia la mettono alla testa di tutti i tragici dell'universo, la modesta *Merope* si contenterà fra pochi anni del luogo che io le do con giustizia. Ma ridetevi fra voi di questo mio sentimento, e non lo comunicate a cotesti signori che mi potrebbero lapidare» (ivi, p. 60).

⁴⁶ Cfr. ivi, p. 51.

⁴⁷ Ivi.

⁴⁸ Ivi, p. 56. L'elogio dei burattini, «inventati siccome brevi modelli delle gran fabbriche delle giocose e serie rappresentazioni», è ribadito nel *Proemio a Lo starnuto di Ercole*, in cui ricorda ancora di essersene servito come di un laboratorio sperimentale più utile di qualsiasi discussione erudita: «mi han giovato le mie dilette figurette, allora che con esse mi son consigliato circa li drammi per me composti, e nel vedermeli da esse familiarmente rappresentare, per mia fé, che dagli avvertimenti loro, più che da quelli di qualche letterato mio confidente ed amico, riconosco quella fortuna che le mie favole condotte poscia ne' teatri di Roma, di Venezia, di Vicenza, di Modona e di Bologna, o sia da gentiluomini o sia da comici, hanno comunemente incontrata» (*Teatro*, I, p. 382).

fei e l'Orsi, ma è lui, come si dice, a 'metterci la faccia'. Martello gliene serberà sempre gratitudine e non perderà occasione per lodarne lo stile:

Luigi Riccobuoni, detto Lelio Comico, [...] con la sua brava Flaminia si è dato non solo ad ingentilire il costume purtroppo villano de' vostri istrioni col rendere l'antico decoro alla comica professione, ma recitando insieme co' suoi compagni regulate e sode tragedie, le rappresenta con vivacità e con fermezza conveniente a' soggetti che tratta, dimodoché potete voi dargli il giusto titolo di vero riformatore de' recitamenti italiani.⁴⁹

Lelio comincia dunque dall'*Ifigenia in Tauris*, recitata in anteprima al teatrino dell'Arena di Verona —che spesso funge da apripista per le stagioni veneziane— nell'agosto del 1711 e replicata in autunno al teatro San Luca con notevole successo; per l'occasione il capocomico ne appronta anche una stampa dedicata ad Apostolo Zeno, in cui difende questo verso «tardo, capace e maestoso, e che non può riuscire strano o nuovo all'orecchio italiano», e ne garantisce autorevolmente l'efficacia alla diffidente comunità dei dotti:

Il mondo letterato, quando è stato ammiratore di così bella fatica, altrettanto stava irresoluto per dar giudizio di ciò che avrebbe fatto posta sul teatro una tal novità di verso e di rima continuata, incerto che potesse esser ben ricevuta dal nostro uditorio. Io mi sono lusingato di bene ed ho voluto farne esperienza, il che mi è riuscito con fortuna più grande dello sperato, ma del meritato (in quanto alla composizione) non mai abbastanza.⁵⁰

Riccoboni confessa di essersi accinto all'impresa con molti scrupoli ed esitazioni, convinto che «dalla sola lettura non se ne possa fare per il teatro un sicuro giudizio» e di avere anche stampato il testo (con il permesso dell'autore) per garantire alla tragedia un'accoglienza il più possibile qualificata («perché mi sta a cuore che le sia fatta quella giustizia, che ha ottenuto da molti letterati che furono assistenti alla sua prima recita, ho voluto però che vada nelle mani d'ogni uomo, perché se ne giudichi con fondamento»):

... l'edizione/rappresentazione veneziana dell'*Ifigenia* a cura di Riccoboni segna, anche simbolicamente, il passaggio a un teatro in cui una drammaturgia d'autore viene 'pubblicata' nella sua integrità, in teatro e in forma di libro, da "valenti recitanti" in grado ora di presentarsi quali veicolo primario di valori poetici nuovi per la scena italiana.⁵¹

Quod erat in votis del Martello. L'*Ifigenia* entra nel repertorio di Lelio e Flaminia, e sarà replicata con altrettanta fortuna a Vicenza nel 1712 (insieme alla *Sofonisba* del Trissino), a Modena nel 1713 e a Bologna nel 1715. In questa fase di intenso, fiducioso sperimentalismo essi mettono in scena, dopo la tragedia affettuosa, anche la biblica *Rachele*, allestita al San Luca nella Quaresima del 1712 e replicata a Modena nell'estate del 1714 (dove qualcu-

⁴⁹ *Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 314.

⁵⁰ Così scrive Riccoboni al «virtuoso lettore» nell'edizione dell'*Ifigenia in Tauri* uscita a Venezia senza indicazioni tipografiche nel 1711 (cfr. il testo in *Teatro*, II, p. 800).

⁵¹ È il persuasivo giudizio espresso da Stefano Locatelli nell'introduzione alla sua edizione di *Merope*, Pisa, ETS, 2008, p. 16.

no dichiara di preferirla alla *Merope*).⁵² Nel gennaio 1715, sempre al San Luca, osano infine la novità dell'*Adria*, una favola piscatoria, ancora inedita, che Martello, incoraggiato da questi esiti, aveva dato da leggere al nobile Giovan Battista Recanati e che, ancora una volta, riscuote molti applausi. Per lui queste recite, più volte ricordate con orgoglio, varranno sempre come altrettante certificazioni di garanzia circa la qualità del proprio lavoro:

Alcuni altri han soggiunto che quel mio verso così rimato non può recitarsi senza stuccar le orecchie degli ascoltanti. Né ha giovato il rispondere che in varie città dell'Italia sia stato udito con plauso, né che il famoso Luigi Riccobuoni (dovendosi molto in questa parte credere a' comici) mi abbia scritto più volte riuscire agli attori suoi comodissimo il verso mio.⁵³

Forse nasce anche da questi successi il germe della rivalità con Scipione Maffei, che sfocerà, qualche anno dopo, in un'aspra polemica molto settecentesca. Li separa appunto una diversa idea del rapporto fra testo e spettacolo: Maffei è convinto che «i comici dovrebbero avere chi gli reggesse»⁵⁴ e, dopo che una serie di malintesi lo inducono a rompere con il troppo autonomo Riccoboni,⁵⁵ coltiva negli anni un'idea di teatro sempre più letteraria, normativa e moralistica. Martello la pensa in modo diverso e, quando si vede rimosso e liquidato come autore nella prefazione all'antologia maffeiana de *Il teatro italiano o sia scelta di tragedie ad uso delle scene del 1723*, reagisce a colpi di satira e di allegoria con il *Femia* sentenziato,⁵⁶ insinuando appunto che il gran successo di *Merope* (da lui personalmente letta «con sommo gusto», ma poco apprezzata in palcoscenico) fosse legato soprattutto all'interpretazione recitativa della bella Flaminia. Ma, sbollito il disappunto iniziale e forse

⁵² Il 21 giugno 1714 Giovanni Antonio Grassetti, partecipando da Modena al Martello l'esito della rappresentazione —con Flaminia, che fece Lia «del suo pari» e un palco «decorato con abiti pastorali e scena da compiacersene»— gli riferisce che il marchese Giovanni Rangoni «in occasione che si recitò la *Merope* dopo la vostra *Rachele* disse che si compiacerebbe molto di più d'essere [strappo: autore?] di 2 o 3 passi della vostra *Rachele* che di tutta la *Merope*, e sia detto confidenzialmente» (cfr. *ivi*, p. 813). Martello non è così discreto, e nella *Rima vendicata*, del 1721, in cui enumera un po' ossessivamente le recite di cui hanno goduto alcune sue composizioni, ricorda anche l'*Adria*, «cui pur Modona udisti, *Merope* appena udita, / né a tal regina appresso tal ninfa andò schernita» (*Teatro*, I, p. 568).

⁵³ *Della tragedia antica e moderna*, p. 247. Vari anni dopo, nella *Ritirata del Femia* ricorda ancora le eccellenti interpretazioni di Flaminia («tre opere mie ha questa pudica e mirabil donna (per quel che ascolto) leggiadramente rappresentate») e contabilizza con minuzia le varie altre recite pubbliche e private di suoi componimenti («di sei che sono state pubblicamente e felicemente rappresentate senza alcuna mia cooperazione, una appena in Roma, quando io colà dimorava, mi ebbe in luogo assai ritirato due volte presente») (*Teatro*, I, p. 686).

⁵⁴ Cfr. SCIPIONE MAFFEI *Istoria del teatro e difesa di esso* (in *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, Verona, Vallarsi, 1723, pp. I-XLIII), ora in *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, p. 43.

⁵⁵ La complessa relazione fra i due, è stata ben ricostruita e analizzata da Stefano Locatelli nella sua già citata edizione della *Merope*.

⁵⁶ *Il Femia Sentenziato. Favola di Messer Stucco a Messer Cattabrighe*, In Cagliari, presso Francesco Anselmo, l'anno del Signore MDCCXXIV. Questa *princeps*, in realtà uscita a Milano, fu stampata in circa 100 copie come risposta anonima in forma di «leggiadrissima comediotta» indirizzata a pochi intimi; in seguito il Martello si adoperò (o fece mostra di adoperarsi) perché tutti gli esemplari fossero distrutti e divulgò un'epistola manoscritta di ritrattazione intitolata *Della ritirata del Femia*, ma il testo continuò a circolare in molte copie e la polemica a divampare (cfr. le note di Hannibal Noce in *Teatro*, I, pp. 768-771 e 776-777).

spaventato dalle reazioni, torna poi indietro, con la grazia consueta, nella *Ritirata del Femia*, una dissertazione in forma epistolare in cui ripercorre le ragioni dello scontro: si rammarica del comportamento sprezzante e lesivo di cui è stato vittima; rivendica la legittimità della propria, civile risposta satirica, e difende il martelliano rispetto alla vera e propria inflazione di mediocri tragedie in versi sciolti composte sulla scia di *Merope*, di cui conferma: «sarà sempre da me lodata, siccome ho fatto e farò, ma non a segno ch'io la creda un prototipo della tragedia». ⁵⁷

Sono pagine sobrie ma intense, che documentano con straordinaria evidenza di quali passioni e valori si sostanziassero queste pubbliche biografie letterarie, rischiosamente sovraccariche di investimenti narcisistici, a cui facevamo riferimento. Rispetto al più livido avversario, che si fa forte dei propri privilegi di sangue e di anagrafe, Martello si tiene stretta la sua dignità con accenti alti che sfiorano persino l'orgoglio di classe:

... la letteratura non vuol sovrani. Questa è una repubblica libera, ove i plebei sono in possesso e in diritto di fronteggiare gli ottimati, ed i suffragi di ciascheduno sono sempre stati eguali fra loro. Ed io mi sono uno fatto all'antica, e tale repubblicista, che in materia d'opinione né intendo signoreggiare, né che altri mi signoreggi. Qualunque io mi sia posso ingannarmi, e non mi adopro per partiti. Non minaccio, non ricorro a governi, non a protettori. ⁵⁸

3. A Parigi e ritorno

Ma nel 1711 queste amarezze erano inimmaginabili, e sembrava ancora possibile tenere insieme scrittoio e palcoscenico in una comunità teatrale in cui ci fosse posto per tutti. Lo conferma in questo fiducioso ottimismo anche un viaggio a Parigi, dove soggiorna, con un incarico diplomatico, fra il marzo e il dicembre 1713: è l'occasione per vedere finalmente da vicino la civiltà teatrale vivace e multiforme di una capitale culturale amata e rivale. Porta con sé i manoscritti di cinque nuove tragedie, in cerca di quei qualificati pareri a cui aspira da tempo; viene presentato all'anziano re Sole, introdotto negli ambienti che contano e, sotto la guida dell'abate Conti, frequenta teatri fiere salotti e castelli, dove discute, legge, si misura senza timidezze con il maestoso classicismo francese, cogliendone lucidamente pregi e difetti (anche a questo proposito viene a mente Goldoni...). ⁵⁹ È un'esperienza intensa,

⁵⁷ *Della ritirata del Femia*, in *Teatro*, I, p. 695.

⁵⁸ *Ivi*, p. 694.

⁵⁹ «Ed ecco Parigi sorprendermi finalmente con immense e larghe contrade, tutte bollenti di popolo e di carrozze che volano ritto e a traverso, dando la fuga a' pedoni. Quivi, o alberghi o non alberghi la povertà, certo è che non s'incontra, se non in apparenza di ricchezza e di fasto. Le botteghe, che sono in numero quattro volte maggior delle case, fanno di se medesime una scena assai vaga che ad ogni passo si cangia, e nella quale gli attori sono donne e donzelle leggiadramente abbigliate. E qui conobbi la sterminata possanza di questo gran regno che, se altra città non avesse, come ne ha tante, potrebbe da questa sola cavare a suo talento gli

riferita con molti briosi dettagli nel già ricordato dialogo *Della tragedia antica e moderna*, nato dalle discussioni in materia intrecciate «all'ombre delle amenissime Tuilleries» e nei caffè cittadini con l'abate e con un gruppo di intellettuali francesi, fra cui Fontenelle, de la Motte, Crebillon e Capistran.⁶⁰

Gli appunti di queste conversazioni (o piuttosto «dispute») —che per lui rinnovano con ben altra concretezza le giovanili e libresche polemiche bolognesi— costituiscono la prima versione del trattato, edito dal Conti a Parigi dopo la sua partenza con una dedica al Delfino e con il titolo *L'Impostore. Dialogo di Pier Jacopo Martello sopra la tragedia antica e moderna*. Una sorta di libello d'occasione che Pier Jacopo potrà leggere soltanto parecchi mesi più tardi stampato in fretta e male, ma di cui si dichiara, nonostante tutto, «contentissimo».⁶¹ Nondimeno lo rielabora con molta cura per il mercato italiano, mettendo a punto le proprie idee in modo definitivo. La versione, accresciuta e corretta con il più ufficiale titolo *Della tragedia antica e moderna*, non vuole essere un trattato sul genere, ma una sorta di integrazione e rilettura della *Poetica* in «que' punti che non ha toccato Aristotile, o perché gli ha creduti appartenenti al corago, o perché non avea vedute le rappresentazioni moderne differirsi assai dalle antiche».⁶² Al centro della riflessione c'è, più che mai, un teatro concreto, recitato, moderno, contrapposto senza timidezze alla libresco supponenza francese: «facendoci dell'imposture vanno poi a ridere nei loro caffè della buona fede di noi italiani. Io vorrei essere a Parigi, ora che mi riesce un po' il ciangottare, e per Dio vorrei che ce la cambiassimo...».⁶³ Gli equivoci e le inesattezze del classicismo antiquario e normativo d'oltralpe sono smontati uno per uno, nelle pagine del libretto, da un personaggio malizioso e stravagante, gobbo e balbuziente —l'impostore del titolo primitivo— incrociato durante il viaggio, con cui l'autore intreccia conversazioni e turismo dalle coste liguri a quelle francesi, dalla cittadella di Marsiglia al teatro di Saint-Germain, dalle volte maestose degli Invalides al caffè dei poeti al Pont Neuf, dal Louvre a Versailles .

Costui si dichiara Aristotele redivivo, che gli rivela via via i retroscena e la genesi della propria *Poetica*, nata da una concreta esperienza di corago-cortigiano alla corte di Alessandro Magno, dove usava mettere in scena le tragedie di Sofocle,⁶⁴ e dove si doveva arran-

eserciti» (*Della tragedia antica e moderna*, cit., pp. 242-243). Anche Goldoni, nella sua prima passeggiata parigina, sarà colpito in modo analogo dalla folla e dagli spazi (cfr. *Mémoires*, III, II).

⁶⁰ Cfr. *Della tragedia antica e moderna*, p. 245 e *Il vero Parigino italiano*, in *Scritti critici*, p. 319.

⁶¹ Cfr. la lettera inviata da Roma al piacentino Cesario Landi il 20 giugno 1714, ivi, p. 523.

⁶² *Della tragedia antica e moderna*, p. 524.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 220.

giare a scansare le insidie della condizione servile atteggiandosi a gran sapiente, grazie ad un linguaggio intenzionalmente astruso che i moderni interpretano spesso in modo fantasioso.⁶⁵ Questo pitocco sornione (un impostore?) è molto lontano dal feticcio imbalsamato e venerato dai dotti («in oggi questo filosofo è ridotto al non aver più partito se non fra i religiosi e i poeti», confida altrove all'amico Muratori)⁶⁶ e Martello, riportandolo in vita con l'aria di volerlo dissacrare, in verità lo rimette a nuovo, prestandogli opinioni filologicamente agguerrite e aggiornate alle esigenze del mondo presente. Un classicismo flessibile e attualizzato è il filo conduttore delle discussioni fra i due, che passano in rassegna tutte le questioni aperte: il verosimile, le unità (da intendersi in senso più simbolico che letterale), l'importanza decisiva dello «sceneggiamento», cioè del ritmo e della costruzione dell'intreccio per regolare le entrate e le uscite degli attori, l'uso dei soliloqui, la legittimità o meno di mettere amori nelle tragedie,⁶⁷ il significato della catarsi, che solleva l'animo degli spettatori «sovra oggetti finti [...] nella maniera che una musica malinconica solleva e toglie la nostra malinconia».⁶⁸

Il lungo dialogo, diviso in sei sessioni che sono altrettante tappe dei vagabondaggi parigini della strana coppia, esplora con toni antipedanteschi e cordiali le *vexatae quaestiones*, di cui si è già detto, del rapporto fra melodramma e poesia e della metrica antica e moderna per le scene (con una decisa ripulsa per la «nauseante dolcezza» del verso tragico). E non mancano acuti *reportages* sulla vita teatrale di Parigi, sulla recitazione enfatica e monumentale degli attori francesi («comici volatori che aleggiano ritti su piè, come sul tetto della lor colombaia i piccioni»)⁶⁹ e sulla raffazzonata approssimazione dei loro apparati e dei loro costumi, che accostano incongruamente calzari greci a parrucche incipriate. Domina in queste pagine un empirismo anti-intellettualistico che si fonda sulla difesa del carattere culturale e consuetudinario del gusto⁷⁰ e che, soprattutto, si confronta senza pregiudizi con il pubblico, a cui spetta di diritto l'ultima parola. Un pubblico dove i numeri contano più delle differen-

⁶⁵ «Che doveva farsi per un mio pari ch'era filosofo e cortigiano? Mi son più volte, presente Alessandro, ed alle sue tavole fra 'l vino e la crapula, udite muover quistioni ridicole da certi asini clamidati e lucenti d'oro e di porpora, a' quali se non avessi prontamente risposto dicresceva il merito d'Aristotile. Il mezzo termine per uscirne era appunto l'invenzione di un termine che nulla significasse, ma che nell'oscurità mostrasse involvere arcani, ed io fra me stesso rideva dello stralunamento degli occhi loro...» (ivi, p. 238).

⁶⁶ *Lettere*, p. 62.

⁶⁷ Nella già ricordata lettera al Landi del giugno 1714 lamenta che i francesi abbiano fatto credere «al povero abate Conti» che il teatro antico non era frequentato da donne («ma se quei francesi sono impostori! E con qual franchezza!») con tutte le conseguenze drammaturgiche del caso (*Scritti critici*, p. 524).

⁶⁸ *Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 238.

⁶⁹ Ivi p. 309. La sua recensione, molto acuta e analitica, riguarda la Dangenville, la Demarre, Baubour e Quinault.

⁷⁰ Parlando ad esempio delle diverse opinioni in materia di prosodia, fa l'esempio degli Arabi e dei Turchi che, avvezzi ad una musica ritmica, non apprezzano l'armonia dei violini (cfr. ivi, p. 260).

ze di ceto, per cui i membri delle *élites* dovrebbero imparare a rispettare le predilezioni della massa, più rozza certamente, ma anche più sensibile e intuitiva di loro:

Tu sì travedi —replicava il supposto Aristotile— ad accettar per popolo un uditorio composto di pochi letterati, la maggior parte parziali, e la minor parte emoli dell'autore, i quali, giudicando secondo le lor opposte passioni, agevolmente sbilanciano. Io perciò tornoti a dire: bisogna rappresentarle a' dotti, a' gentiluomini, a dame, ad artigiani, a' vecchi, a' giovani, e sino a' fanciulli, e questo mescolamento insieme d' ogni età, d'ogni sesso, d'ogni nascita e professione sarà il vero popolo, che non errerà in sentenziare; e quando dissi rappresentarle, intesi cosa assai differente dal leggerle in una stanza ove non appariscono che per metà.⁷¹

I letterati «sbilanciano» facilmente, il teatro vale solo se recitato e la platea composta e interclassista è la vera autorità a cui riferirsi. Tre convinzioni che marcano un deciso allontanamento dalle cerchie bolognesi e romane, e con cui Martello guarda alla *grandeur* francese senza farsi abbagliare, ma anzi cogliendone lucidamente i fondamenti e i limiti; rispetto alla remota invisibilità degli altri monarchi europei, lo colpisce, ad esempio, la strategia molto teatrale con cui il re Sole amministra a fini politici la propria immagine:

Tu mirerai il re di Francia dalla mattina alla sera, nel letto, al vestirsi, alla mensa, a' passeggi, alla caccia, intorniato da' popoli suoi e non suoi, d'ogni condizione, d'ogni sesso, quanto più familiare tanto più re, ed i suoi francesi, avvezzi per secoli alla monarchia vieppiù accreditata dalle maniere adorabili di Luigi, hanno in dispregio la libertà delle paurose repubbliche.⁷²

Come accadrà dopo di lui ad altri intellettuali italiani —da Goldoni ad Alfieri, da Manzoni a Tommaseo— l'incontro con Parigi è corroborante, e gli offre il destro per riflettere sulle direzioni prossime del proprio lavoro. Le sue opinioni sulla Francia e i francesi saranno poi riassunte ne *Il vero Parigino italiano* —tre dialoghi con un prologo confezionati in forma di «commedia» alla maniera di Luciano e di Dante,⁷³ recitati in Arcadia a Roma nel carnevale del 1718—, dove, nel contesto burlesco, i giudizi si fanno ancora più limpidi e la vecchia *querelle* viene sostanzialmente liquidata.

Martello, dunque, torna a Roma rinfrancato e ottimista, e, senza più dubbi o reticenze, pubblica nell'autunno del 1715 due nuovi volumi di *Teatro italiano*, che aggiungono ai titoli del 1709 altre sei tragedie (le cinque portate a Parigi e il vecchio *Nerone*) più l'*Adria*, la favola marittima già battezzata in scena nel gennaio precedente. Sotto la comune etichetta

⁷¹ Ivi, p. 203.

⁷² Ivi, p. 239

⁷³ *Il vero Parigino italiano*, cit., p. 321; il riferimento a Luciano e a Dante segnala con lampante chiarezza la natura «exagematica» dell'operetta, che si colloca infatti, come gran parte della produzione lirica e dialoghistica di Martello, in una zona di confine fra narrazione e recitazione che 'precede' ed affianca il teatro vero e proprio: «il genere “drammatico” è, dunque, concepito per lunghi secoli come una “forma di narrazione”, in cui l'autore non prende la parola, confinante col genere dell'epica —“genere misto” ma di evidente destinazione all'esecuzione pubblica e conservato al presente, di forte attitudine drammatica— per il suo carattere di “declamazione pubblica” e “lettura ad alta voce”» (PIERMARIO VESCOVO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 125).

di tragedia sono allineati componimenti di materia classica, biblica, storica, ma anche una favola marittima e una di ambientazione cinese, *I Taimingi*, la prima, in Italia, che trasferisca nell'ambito del teatro 'regolare' gli esotismi del melodramma. I generi tradizionali separati e distinti dalla poetica classicistica gli cominciano ad andare stretti: gli interessa esplorarne di nuovi, sperimentare mescolanze, ha un grande rispetto per gli intrecci alla spagnola⁷⁴ e in molti paratesti ammette candidamente che talvolta le sue sono tragedie difficili da riconoscere come tali, poco tragiche ma semmai tragicomiche. Della spensierata sicurezza di questi anni (in cui gli accademici Intronati di Siena lo accolgono fra le loro fila con il nome di Tragico) testimonia anche il libello satirico uscito anonimo nel 1717 in un'immaginaria Cosmopoli (la stessa in cui si ambienta *Che bei pazzzi*) e intitolato *Il Segretario Cliternate al Baron di Corvara di satire libro*, in cui ritorna a colpire il provincialismo e la vanità dei letterati italiani, denuncia le ipocrisie e i favoritismi che governano il loro piccolo mondo e la fragilità effimera della gloria poetica, prendendosi pure la libertà di criticare il Gravina e di difendere il suo amico Gigli, vittima della pedanteria cruscante.

Intanto i suoi testi continuano ad essere letti e recitati (per esempio *La Perselide*, messa in scena a Ca' Foscari dagli accademici Giocosi),⁷⁵ il che lo incoraggia a rialzare ancora la posta, approfondendo la propria solitaria *quête* drammaturgica. Rientrato a Bologna e ripreso l'insegnamento, comincia ad affiancare alla nobile tragedia forme drammatiche le più diverse e varie, ma si decide a darle alle stampe, con le consuete titubanze, solo nel 1723, quando allestisce, presso lo stampatore bolognese Lelio Dalla Volpe, due volumi intitolati *Seguito del teatro italiano*⁷⁶ come appendice di quelli romani: una ricognizione 'enciclopedica' (che ricorda il progetto goldoniano delle Nove Muse)⁷⁷ messa in cantiere da tempo

⁷⁴ La drammaturgia iberica era assai ammirata e recitata a Bologna accanto a quella francese (cfr. GUCCINI, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., p. 307 nota 51).

⁷⁵ Ne *La rima vendicata* (II.2.377-396) ricorda i successi di *Ifigenia* e *Perselide* a Venezia, Verona e Vicenza; di *Rachele* e *Adria* anche a Modena, Bologna e Roma, nonché del *Quinto Fabio* ancora a Modena (cfr. *Teatro*, I, p. 568); ma il censimento di queste rappresentazioni è tutto da fare.

⁷⁶ Con questi due volumi egli completa la propria drammaturgia a stampa. Dopo la sua morte, nel 1727, il figlio Carlo vi aggiunse due volumi di *Versi e prose* con il proposito di ristampare anche le tragedie, divenute introuvabili. La sua scomparsa, nel 1730, interruppe l'impresa, che fu infine compiuta dallo stampatore Lelio Dalla Volpe nel 1735, dando in luce tre volumi di tragedie e scritti vari; ne risulta un *corpus* di sette volumi «congiunti insieme mediante antiporta in fronte a ciascuno, la quale, oltre il titolo collettivo di *Opere*, indica una progressiva numerazione dei sette volumi, ritenuto però lo stesso frontespizio col quale furono prima pubblicati» (cfr. *Scritti critici*, p. 505).

⁷⁷ Nel 1759, in un frangente difficile del suo lavoro, Goldoni pensa con entusiasmo ad un *exploit* drammaturgico che dovrebbe rilanciare le sorti del teatro San Luca: una serie di nove componimenti concatenati fra di loro, da mettere in cartellone nell'autunno successivo, riferiti ciascuno ad una Musa «con vari metri e vari pensieri, e l'introduzione sarà il Monte Parnaso». Un progetto intelligente ma farraginoso, che si rivelerà fallimentare e resterà interrotto, certamente assai debitore nei confronti del Martello. Lo conferma anche un indizio curioso, quasi un lapsus: fra questi nove testi è compresa, sotto la tutela di Melpomene, l'*Artemisia* (uno

e a lungo tenuta nel cassetto; ne parla al Muratori, ben sette anni prima, come del compimento della sua opera, «certamente la meno vistosa, come quella che conterrà tutte le altre azioni drammatiche non tragiche rappresentate e rappresentabili in scena».⁷⁸ Più che rassegnato al fatto che la comunità dei dotti non capirà e non gli riconoscerà alcun merito, è deciso a completare un progetto che descrive come un edificio articolato e complesso, il cui valore si misura non soltanto dalle parti nobili dei saloni e della facciata, ma anche dai locali di servizio. Come sempre è attento ai destinatari:

A me resta il porre in vista le retrocamere, le cucine, le dispense, le camerette. Piacerem noi, ciò facendo, al popolo, o pure ai soli poeti, e di questi anche a' que' soli i quali sanno che sia imitazione? Io tremo, ed ho ragion di tremare, e perciò si differiscono i drammi; *nonnumque premuntur in annum*.⁷⁹

La lettera è del 1716, l'anno in cui scrive anche *Che bei pazzzi*, a cui stiamo finalmente approdando dopo un discorso così lungo; come sempre colpiscono la sua lucidità e il suo disincanto: quando, fattosi coraggio, dà finalmente in luce le sue «baie» con la certezza di aver contro tutti i poeti «mediocri e poltroni», lo consolerà l'idea di essere andato a «rompersi il collo» in buona compagnia con i greci e i francesi.⁸⁰

Il primo volume di questo *Seguito* raccoglie dunque un ditirambo, una commedia aristofanesca in sdruciolì (*Che bei pazzzi*, appunto), due tragedie in martelliani più una polimetra, ed una commedia eroica; il secondo una tragedia in martelliani e una in versi sciolti, due satiriche in martelliani (che si rifanno all'antico dramma satiresco), una farsa e una «burratinata» in settenari e martelliani (di cui si è già parlato), oltre a due trattatelli già usciti in miscellanee arcadiche (*Il vero Parigino italiano* e *Del volo*). Nel primo un' *Apologia dell'Autore a chi legge* presenta questa come la sua ultima fatica, ripercorre le varie tappe di una multiforme carriera letteraria vissuta come una sorta di vizio inoffensivo («me non cacciatore, non giuocatore, le sole Muse allettarono a sacrificar lor quelle ore che alcuni, senza esserne biasimati, ad altri onesti piaceri consacrarono»)⁸¹ e fa il bilancio di una produzione drammatica che comprende quattordici tragedie ed altri undici componimenti diversi «colle quali tutte si

dei pochi successi), che è una specie di versione tragica e alta di *Che bei pazzzi*. Sulla questione mi permetto di rinviare al mio saggio *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle 'Nove Muse'*, «Studi Goldoniani», X (2013), 2, pp. 99-129.

⁷⁸ *Lettere*, p. 62.

⁷⁹ *Ivi*, p. 63.

⁸⁰ Cfr. la lettera al Muratori del 23 maggio 1723 (*ivi*, p. 65).

⁸¹ *Apologia dell'Autore a chi legge*, in *Seguito del teatro italiano di Pierjacopo Martello*, parte prima, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1723, p. 3.

dà compimento a quegli spettacoli che adornar possono la scena italiana, siccome Pietro Cornelio ne empié la francese». ⁸²

A questo sobrio paratesto privato carico di *understatement* va affiancata, tuttavia, l'ampia *Dedicazione All'Illustrissimo ed Eccelso Senato di Bologna* che introduce solennemente il secondo tomo, in cui il progetto di catalogare l'intera «drammatica» è assimilato all'opera di uno scienziato che anatomizza un organismo complesso:

... nella quale io mi sono, quanto io mi sia, di tutta la mente mia, di tutte le forze mie, fermato e disteso. Di questa però, e per gli scrittori dell'arte, e per gli esempi greci, latini, francesi, spagnuoli, inglesi e italiani la costruzione ho cercato, ponendo mente che le vene ancor più sottili, e i tendini appena apparenti di questo nobilissimo corpo, nell'anatomia per me impresa non mi sfuggissero: mosso a questa non breve e non vulgare fatica dal vedere la Francia le sue belle tragedie e commedie alteramente ostentarci; dall'udire in bocca a degl'ingenui letterati Cornelio, Racine, Moliere con alto encomio risuonare; dal non soffrirsi ne' palchi italiani se non li drammi francesi nel nostro idioma (se piaccia a Dio) migliorati [...] E, viva Dio, non mi pento, o Padri Conscritti, dell'esser disceso dalla mia cattedra colle stampe gli studiosi ingegni per le lor patrie e per le lor case a cercare. Mentre a buon conto vari di questi drammi in varie cospicue città d'Italia, o per nobilissimi cavalieri, o per spiritosi accademici o per abilissimi comici rappresentati, il viva di almeno sei diversi e segnalati popoli han riportato. ⁸³

Ai suoi augusti (e certamente diffidenti) interlocutori egli sottolinea con enfasi la qualità intellettuale e il valore pedagogico e civile di un'impresa che (ne è perfettamente consapevole) si configura ai loro occhi come una *discesa* dal prestigioso scranno universitario alla ricerca di un pubblico nuovo, inseguito e stanato fin dentro casa con lo strumento nuovo del libro a stampa, che integra e potenzia l'efficacia circoscritta dell'oratoria:

Coi quali scritti non solamente quegli scolari, che dalle patrie loro concorsero ad ascoltarci, ma quelli ancora che in vicine o lontane provincie alle paterne mense si assidono, andiam coi libri a trovare: di modo che migliaia di scolari, senza ch'uom se ne avveda, proromponci; e così a numero non minore di giovani di quello a cui due secoli fa Bologna insegnava, insegna presentemente [*chi scrive e stampa le proprie opere*]. Ché poco allora si propagavano l'edizioni, e dove si affollavano allora intorno ai nostri pulpiti i giovani, forse più alle tresche, agli amori, ai giuochi, alle cene che alle parole dello sfiatato e declamante maestro pensando, ora non aprono i libri nostri che non li saggino, saggiati, che non li gustino, e che, gustati, non introducano negl'intelletti il nudrimento, o della scienza o dell'arte, che in que' volumi contengono. ⁸⁴

La sua ambiziosa *costruttura* e catalogazione di tutte le forme della tradizione teatrale («da ditirambica, la tragedia, la commedia eroica, la popolana, la tragicommedia, la farsa, la satira, la pastorale, la marittima, il dialogo, la rappresentazione, e tutto quello insomma che da' teatri non musicali fu rappresentato») ⁸⁵ si indirizza ad un pubblico ampio di lettori, ma, come sempre, si legittima soprattutto nella concreta relazione con una platea di spettatori che, con il solito compiacimento, egli rivendica di aver raggiunto in molte circostanze, anche se i Senatori bolognesi a cui lo segnala possono apprezzare questa referenza solo fino a

⁸² Ivi, p. 6.

⁸³ *All'Illustrissimo ed Eccelso Senato di Bologna*, in *Teatro*, I, p. 658.

⁸⁴ Ivi, *All'Illustrissimo ed Eccelso Senato di Bologna*, in *Teatro*, I, p. 657.

⁸⁵ Ivi, p. 664.

un certo punto. Ad essi si rivolge con obbligata compunzione, lodandone il saggio governo e la cura con cui mantengono in auge lo Studio, e rispolvera gli argomenti più vietati della trattatistica tridentina in favore della moralità e utilità del teatro, collante sociale interclassista e potente strumento di dissuasione dal vizio e di regolamentazione civile:

In fatto, sedendosi alle nostre rappresentazioni misti ai plebei gli ottimati, e tutte l'età, e tutti i sessi, trova ciascheduno in que' versi, trova in quegli accidenti, onde le sue private passioni comprimere e moderare; né dallo spettacolo si diparte, che già la famiglia degli appetiti non più tumultua, ma alla giustizia, alla prudenza obbedisce [...] Qui s'intenda me parlar sempre di quel teatro, che, colle immagini dell'infamato vizio e della glorificata virtù, gli affetti ammansati alla ragione subordina, in guisa che, ad essa servendo, più coraggiosa e gentile nell'adoperare la rendono; ma non s'intenda mai dei teatri che, il vizio adulando, esaltando, la virtù e l'innocenza corrompono. Schiantisi questi dai fondamenti, e scoppi d'alto un gruppo di fulmini, che gl'intemperanti istrioni e i perniciosi poeti divampi, atterri, incenerisca e travolga.⁸⁶

Il tono è lontanissimo, ovviamente, dalle limpide argomentazioni delle lettere private; il Martello quasi sessantenne è del resto in fase di ripiegamento e un po' meno cordiale di prima. Molte cose sono cambiate rispetto al suo baldanzoso esordio in pubblico del 1709. Ormai è evidente che la partenza dei Riccoboni per Parigi nel 1716 ha segnato simbolicamente uno spartiacque ed una resa da entrambi i fronti, degli attori e dei poeti, che ha riguardato anche lui. La comunicazione reciproca si è interrotta, con crescenti insofferenze, equivoci, prese di distanza, che soltanto Goldoni riuscirà a colmare almeno per un po'.

Il suo sogno di diventare il Corneille italiano avrebbe avuto bisogno dei robusti correttivi del palcoscenico per inverarsi; egli è un lucido diagnostico della crisi, un teorico spregiudicato che sa cosa dovrebbe e potrebbe essere un teatro moderno in tutti i suoi meccanismi e linguaggi, ma non si affranca dall'*auctoritas* della letteratura e dall'ingombro di un'attrezzatura verbale che lo condanna proprio a quell'elitarismo tanto aborrito. Alla fine (anche se vari suoi componimenti continueranno ad essere recitati in pubblico e in privato ancora per anni) si deve arrendere: il teatro vero resta per lui sfuggente e inafferrabile, ed egli è costretto a ridimensionare, con il consueto realismo, le proprie ambizioni, ritagliandosi una fetta limitata di spettatori avvezzi ai codici dell'oratoria e della poesia da cui è incapace di distaccarsi:

Io per me giudico che la pazienza degli uditori nelle orazioni, e l'impazienza ne' drammi risulti dall'intervenire alle prime quei soli che, o per passione o per ragione, vi han qualche interesse, e dall'intervenire ai secondi un miscuglio di gente svogliata, a cui null'altro importa che il sollazzare. Che se venisse mai fatto di far sedere a una favola un popolo interessato nella medesima, con altro diletto e piacere da quello con cui lunga orazione si ascolta, lunghissimo dramma si ascolterebbe. Il qual fine si è per me avuto tanto nella favola *Che bei pazzi*, quanto in questa dell'*Euripide lacerato*, animando l'una e l'altra con tale azione che ai soli letterati appartiene, i quali, se tanti fossero che componessero un popolo gli avari istrioni del numeroso concorso arricchendo, ben volentieri a memoria questi due drammi porrebbero, e nel corso delle loro recite più e più volte rappresentarli non sdegnerebbero. Ma piccolo essendo per lo più il numero de' nostri poeti sgombri e leggeri di borsa, si

⁸⁶ Ivi, p. 661.

appaghino questi del sedersi nei lor gabinetti alle nostre due favole, rappresentandole, mercé della lor fantasia, a sé medesimi, con forse maggior piacere di quello che da imperiti attori, i quali qua un verso storpiano là mozzano un sentimento, ascoltandolo, goderebbero.⁸⁷

Proprio lui, che si era entusiasmato nelle affollate platee di Parigi e aveva strigliato i suoi colleghi sordi ai gusti del pubblico, se la prende con gli spettatori «svogliati» e con gli attori ignoranti, vagheggia un mercato dello spettacolo dominato da un «popolo» selezionato di intellettuali, e ripiega malinconicamente su un teatro fantasticato in solitudine con un libro in mano.

4. La scommessa della commedia

Che bei pazzzi, nel 1716, documenta questo snodo fatale con molta chiarezza. Per comporre tragedie Martello aveva a disposizione una griglia di poetica definita, che non era difficile declinare in forme «affettuose» o tragicomiche, ma la commedia gli pone tutt'altri problemi:

... o quanto, prevosto mio [*scrive al Muratori*], egli è più difficile il provocare al riso, che al pianto! Il nostro erudito Grassetti ha lagrimato alle mie tragedie, ed ha fatto quello che più di una volta ad un popolo intero assiso ad udirle è avvenuto. Ma non so se mi riuscirà di farlo ridere, avvegnaché, con tutta quella sua malenconica faccia, egli abbia un animo assai proclive ed agile al rallegrarsi. Iddio lo voglia, poichè, in quanto a me, non ho, per ottenerlo, tralasciato certamente né artificio né studio.⁸⁸

«Artificio» e «studio» gli suggeriscono una soluzione di compromesso, un'obbligata (e forse insoddisfacente) parzialità, di cui rende conto diffusamente, nella stampa del 1723, l'ampia dedicatoria rivolta al nobile Giovan Battista Recanati, promotore della recita dell'*Adria*: un interlocutore, cioè, in grado di capire perfettamente la portata della posta in gioco. L'occasione per discutere è legata al fiasco veneziano, nel carnevale di quell'anno, di un'altra recita 'sperimentale' di Riccoboni, non si sa se pensata in proprio o suggeritagli da qualche dotto protettore: la *Scolastica* dell'Ariosto in versi sdrucchioli aveva sconcertato e offeso gli spettatori del San Luca, che si aspettavano una favola di fantasie cavalleresche, ed era stata sonoramente fischiata; la presenza a teatro di un folto manipolo di maggiorenti aristocratici⁸⁹ impazienti di gustare la novità non aveva affatto intimidito i contestatori: un

⁸⁷ *Esamina dell'Euripide lacerato*, in *Teatro*, I, p. 425.

⁸⁸ *Lettere*, p. 63 (il Grassetti è il già ricordato ammiratore modenese della *Rachele* recitata da Flaminia).

⁸⁹ L'episodio destò scalpore, Martello lo ricorda vivacemente anche nel secondo atto della *Rima vendicata*, dove il rimatore Mirtilo, rivolgendosi idealmente ad Ariosto che nelle commedie aveva tradito «la sua bella e facil rima» per adottare disastrosamente lo «sdrucchiolo sonoro», così si esprime: «Ma che questo giovotti? Non ben da te si mastica / ch'Adria, quant'è, sdegnasse soffrir la tua *Scolastica*, / e pur lei sui teatri spiegar Lelio e Flaminia, / di quai si ben gli affetti l'un pinga e l'altra minia. / Presente era Vinegia; pendeano attenti i visi / di ben cento ottimati tutti a dar plauso assisi: / recitavasi a tali, che udian sì volentieri / l'*Orlando* tuo sui remi cantar da' gondolieri: / recitavasi a tali, cui trar solean que' carmi / per Po suso a Ferrara per baciarsi i tuoi marmi, / venerandovi quasi prostrati il simulacro / dell'italico Omero, che assiste al cener sacro; / e pur

rumoroso incidente, uno scandalo inaspettato che obbliga a scomodi ripensamenti. Martello tace a proposito della partenza per Parigi della *troupe* umiliata,⁹⁰ ma racconta di essere stato personalmente assai colpito dalla notizia, e di aver avuto la tentazione di dare alle fiamme la propria commedia 'sdruciolata'. La lettera spiega le ragioni della marcia indietro, e del salvataggio, alla luce di una poetica rivista e corretta per addetti ai lavori. Al naturalismo della tradizione latina e rinascimentale egli oppone il modello aristofanESCO allegorico e satirico,⁹¹ e si affida ad un comico di scuola esemplato sulle fonti erudite di alcuni commenti alla *Poetica*, scommettendo tutto nella relazione metatetrale con un'udienza selezionata.⁹²

La favola, ripresa da Petronio e memore di Luciano, mette alla berlina la pedanteria dei letterati e la boria delle *femmes savantes* (un fenomeno di cultura e di costume che, sulla scorta di Molière, era al centro di molta attenzione nella Bologna dell'epoca);⁹³ il testo è tramato di citazioni letterarie e di allusioni a fatti e personaggi reali ben riconoscibili per un pubblico che si presuppone complice e parte in causa. Lo stesso autore si mette in scena travestito da arcade con il suo nome bucolico di Mirtilo, raffigurandosi solo un po' meno spregevole ma altrettanto ridicolo degli altri personaggi, che sono tutti caricature maniache e viziose: la vedova smaniosa e ipocrita, la serva furba, il soldato fanfarone, l'eunuco musicante, e, soprattutto, i quattro poeti che incarnano altrettante patologie letterarie (il petrarchismo fanatico, la pastoraltà stucchevole, il marinismo prezioso e l'ermetismo fidenziano), con maliziose allusioni alle infinite dispute su libelli e canzonieri che agitano le sedute accademiche cittadine. Il riso nasce da una deformazione «caricata» del reale totalmente antinaturalistica: maschere e costumi esagerati, dettagli macabri e surreali, inserti 'neri' di satira

sull'infelice metà della commedia, / chi sbadiglia, chi s'alza, chi parte, e chi s'attedia: / si sussura, e si grida (cosa a narrarsi orrenda) / che si cali, e si cala devuta alfin la tenda» (*Teatro*, I, pp. 567-568).

⁹⁰ In realtà non ci sono rapporti diretti di causa ed effetto fra il fiasco ariostesco e la partenza della compagnia per Parigi, che era già stata decisa. Sulla vicenda tutti i protagonisti sono reticenti e vaghi, ma il suo valore simbolico è indubitabile.

⁹¹ Nell'*Esamina dell'«Euripide lacerato»* si diffonde nell'elogio di Aristofane, che dichiara di aver studiato su una cinquecentina volgare e su due edizioni latine (cfr. *Teatro*, I, p. 429); dovrebbe trattarsi de *Le comedie del facetissimo Aristofane tradutte di greco in lingua commune d'Italia per Bartolomio et Pietro Rositini de Prat'Alboino*, in Vinegia, appresso Vincenzo Vaugris a 'l segno d'Erasmus, MDXLV; dell'*Aristophanis facetissimi comoediae undecim*, Venetiis, in aedibus Bartholomaei Zanetti, 1538 e dell'*Aristophanis facetissimi comoediae undecim*, Francofurti, apud Pet. Brubachium, MDXLIII.

⁹² Cfr. WALTER BINNI, *Pier Jacopo Martello e le sue commedie "per letterati"*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 152-168, solitaria e precoce incursione critica sull'argomento.

⁹³ Nella lettera al Recanati ricorda espressamente di avere assistito ad una recita parigina delle *Femmes savantes*; una traduzione in prosa della commedia, con il titolo *Le Dottoresse* è conservata fra le carte dell'Orsi, insieme a *La scuola delle Donne* e *La principessa d'Elide* (cfr. SIMONETTA INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXVIII (1974), 1-2, pp. 65-95).

sociale, e, soprattutto, un linguaggio vertiginosamente artificioso, farcito di citazioni che gli spettatori intendenti sono sfidati a riconoscere.

La favola drammatizza la novella petroniana della Vedova di Efeso forzandone le tinte in chiave nera ed erudita; l'organico dei personaggi (descritto nella dedicatoria in toni vagamente memori della struttura dei canovacci dell'Arte) comprende un'amorosa e un capitano, quattro vecchi (in maschera) e una sorta di coppia zannesca: Sostrata, vedova inconsolabile di Panfilo, è decisa ad emulare gli esempi sublimi dell'antica regina Artemisia e di Vittoria Colonna, e respinge sdegnosa gli inviti alla vita della serva Cornia, preferendo stare ostinatamente rinchiusa nel sepolcro insieme al corpo imbalsamato del suo amato. Ma, quando il bel soldato Penulo —che fa la guardia ad un cadavere squartato esposto nei paraggi per volere del Senato— si fa avanti recando polli succulenti, comincia a cambiare idea... Insieme a lui la corteggiano i quattro poeti (ospiti del manicomio a causa della loro particolare pazzia lirica), che la omaggiano ciascuno nel proprio stile, litigando continuamente fra sé a proposito di rime, di metri e di primati letterari. C'è anche un cantore castrato, di cui la serva respinge le ridicole *avances*, che fa da colonna sonora. Cornia manovra abilmente l'intreccio per rinfocolare la crescente attrazione di Sostrata per Penulo e asseconda il suo progetto di organizzare un'accademia poetica in onore di Panfilo, per celebrarlo come già fecero Artemisia e Vittoria per Mausolo e per il marchese Ferdinando d'Avalos.

Per essere della partita il soldato analfabeta paga il Cavalier Marino —tornato in vita dall'aldilà povero e oscuro in un'epoca che lo ha completamente dimenticato— perché gli componga una poesia alla maniera di Petrarca, e la regala a Sostrata fingendola propria; per quanto si dia arie da poetessa, anche lei tuttavia sa leggere a stento e la recita malissimo, invano corretta nella dizione dal povero Marino, offeso dallo scempio. Si apre la gara, diretta da Cornia, e ognuno fa il suo saggio (consentendo all'autore una prova di bravura come talentuoso falsario di stili diversi). Penulo si trova subito a mal partito e, incapace di ricordare il suo pezzo, finge un malore. Per farlo rinvenire Sostrata ordina a Cornia di portarle con urgenza un pezzo del cadavere profumato di Panfilo, che viene evirato senza pensarci due volte. Durante la notte (l'azione dura ventiquattr'ore da un'alba all'altra) Penulo torna alla carica ed ha facilmente ragione delle sue ultime resistenze quando le racconta che lo sposo defunto, apparsogli in sogno, la esorta alle nozze con un grande poeta che lo renderà immortale. Mentre i due le consumano allegramente all'interno della tomba, Cornia è avvertita da Lofa del furto del cadavere del condannato. L'inadempiente Penulo rischia la testa: terrorizzato, getta subito la maschera dell'eroe sapiente, rivelandosi plebeo e analfabeta, e Sostrata fa altrettanto, abbandonando i panni della vedova fedele e accettando, senza fare

una piega, di fare a pezzi la salma di Panfilo, in sostituzione di quella rubata, per salvargli la testa. Al mattino si dovrebbe riprendere l'accademia interrotta, ma i pretendenti, arrabbiati e gelosi, non ne hanno più l'intenzione e rinfacciano ai due amanti tutte le loro bugie; le cose si mettono male, ma l'ottima Cornia salva la situazione chiamando i guardiani del manicomio che li rinchiudono a suon di sferzate con l'accompagnamento musicale di Lofa.

Non abbiamo dati precisi per sapere se *Che bei pazzi* sia mai andata in scena, ma è da sottolineare la precisione delle indicazioni testuali fornite dall'autore —che sembra sperarlo— circa l'apparato e i costumi. Come sempre Martello è molto tecnico e molto dettagliato: siamo in un'immaginaria Cosmopoli all'antica, nei pressi del manicomio; la scena è divisa in due zone praticabili su cui si focalizza di volta in volta l'azione: un bosco e l'interno del sepolcro dove giace il cadavere, e dove gli amanti consumeranno la loro notte di nozze; sullo sfondo è visibile il patibolo a cui il soldato è di guardia. Anche le «robe» per la recita sono molte e pittoresche: polli arrosto, strumenti musicali, una gatta e un caprone vivi, un cadavere squartato, un petrarchino tascabile...

Rispetto agli esordi Martello arretra davvero di molto, riducendosi in questo teatrino di sala di pettegolezzi letterari a cui accede la «piccola benché miglior parte del popolo», e dichiarandosi, per giunta, risoluto a proteggere la propria creatura con la «sicurezza che da nessun istrione sia eletta ed al pubblico esperimento de' palchi venali esibita».⁹⁴ E nondimeno —pur confinato in collegio e in accademia al riparo dal «popolaccio» irriverente che fischierebbe i suoi sdrucchioli— rende sportivamente onore alla giusta pretesa dei più che vanno alla commedia per ridere, e riconosce, con l'onestà consueta, che soltanto lo spettacolo delle maschere dell'Arte, con cui nessuna commedia letteraria potrà mai competere, è in grado di garantire questo legittimo divertimento.

La celebre dissertazione, quasi uno schizzo animato, sulla recitazione irresistibile del Dottore, di Pantalone, di Finocchio, di Arlecchino, Pulcinella, Coviello e compagni⁹⁵ conferma una volta di più le sue notevoli doti analitiche di «anatomista» della scena. Il suo

⁹⁴ Cfr. la lettera dedicatoria nella presente edizione. Questa 'paura' del confronto con il pubblico riguarda anche le tragedie e riguarda anche i letterati. Dedicando *L'Alceste* ad una dama nata in Francia, ad esempio, si sofferma a spiegare come l'ha scritta, trascurando in parte le fonti e badando ai caratteri e alle passioni «atti a farli distinguere al popolo», e conclude: «Ma, soprattutto, o madama, se mai costi si rappresentasse qualch'una di queste tragedie, vi prego a farvi arbitra de' viglietti, e dispensatene bene a pochi, e forse ai soli già nominati fra cotesti poeti, ma siatene liberale a chiunque avendo il cuore ben fatto non è poeta» (*Teatro*, II, p. 562).

⁹⁵ A Bologna Martello aveva certamente visto recitare le compagnie del duca di Modena e di Parma, dove la presenza di maschere napoletane era antica e consolidata. Anche il personaggio di Finocchio, un secondo zanni affettato e astuto, era tradizionale nell'organico modenese dai tempi del celebre Andrea Cimadori, poi sostituito nel ruolo nel 1686 da G. B. Paruti e nel 1689 da Carlo Zagnoli. Cfr. SERGIO MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna*, «L'Archiginnasio», XC (1995) pp. 33-164 e CESARE MOLINARI, *Il Duca di Modena imprenditore teatrale*, in ID., *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 179-182.

sguardo di spettatore ce li restituisce vividamente e affettuosamente con la stessa acutezza con cui aveva tratteggiato lo stile dei paludati attori della *Comédie-Française*: egli percepisce la diversità misteriosa che fa degli istrioni italiani una risorsa identitaria della nazione invidiata in tutta Europa, ed ha ben chiaro che non è possibile in alcun modo trasferirla in pagina: questa volta viene in mente Carlo Gozzi, che, sessant'anni dopo, rinnoverà argomentazioni simili con altrettanta passione ormai fuori tempo massimo.⁹⁶ La «commedia istrionica» resta dunque la sola esclusa dall'enciclopedia martelliana delle forme drammatiche letterariamente testate, perché la scrittura non potrebbe mai catturare «le grazie dei dialetti», «il gesteggiare curioso, faceto, fallico e sconcio» e la forza comunicativa «della mimica che da tutti coloro che han occhi egualmente assaporasi».⁹⁷

I due generi per eccellenza teatrali e che piacciono all'universale e molto anche a lui (il melodramma e lo spettacolo delle maschere) non entrano a far parte della sua immaginaria 'casa del teatro', dove domina la parola, sia al piano nobile della tragedia che nel retrobottega comico e fantastico dei locali di servizio. Egli non ha a disposizione, per il momento, norme di riferimento alternative a quelle della tradizione colta, che cerca come può e come sa di conciliare con il sogno seducente e inafferrabile di un nuovo palcoscenico, di cui gli sono ben presenti i dettagli materiali della scenografia e lo stile recitativo, ma gli sfugge la visione d'insieme. Un palcoscenico zavorrato di poesia, il suo, ma anche fatto di apparati e di immagini, praticabile e illusionistico, su cui egli spende l'appassionata competenza per la pittura che gli viene dall'infanzia, quando guardava Carlo Cignani al lavoro leggendogli ad alta voce Ariosto e Tasso.⁹⁸ Pittura e poesia, vista e udito sono per lui indissolubilmente legati: petrarchismo e manierismo gli appaiono due facce della stessa medaglia, come spiega diffusamente nel *Comentario* del 1710, un viaggio in Parnaso in cui lo guida Raffaello dopo una visita alle vaticane *Stanze della Segnatura*.⁹⁹ Per tutta la vita egli è privatamente legato a vari artisti dell'accademia Clementina,¹⁰⁰ a cui fornisce talvolta programmi

⁹⁶ Si rimanda, in proposito, alle limpide osservazioni di Anna Scannapieco nella sua edizione di CARLO GOZZI, *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, Venezia, Marsilio, 2013.

⁹⁷ Si veda ancora la lettera al Recanati.

⁹⁸ Il pittore Carlo Cignani (1628-1719), molto amico di suo padre e assiduo frequentatore della sua casa nell'infanzia, esercita su Martello un'influenza importante, come confermano molti passi delle opere e delle lettere, a cominciare dall'autobiografia.

⁹⁹ Cfr. in proposito il saggio di ANNA DOLFI, *L'Arcadia bolognese. Cultura e ideologia nella poetica di Pier Jacopo Martello*, «Studi Urbinati», XLVIII (1973), pp. 382-432.

¹⁰⁰ Su questo importante consesso, fondato nel 1710, si veda il volume di STEFANO BENASSI, *L'Accademia Clementina*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

iconografici; ammira da intenditore Bibbiena,¹⁰¹ scenografo eccellente dei suoi giovanili melodrammi, e sa che, per allestire uno spettacolo, bisogna pensare prima di tutto a come realizzare gli effetti speciali di lontananza delle scenografie dipinte; a come costruire maschere, barbe finte, parrucche, imbottiture dei costumi;¹⁰² a come variare le luci e scegliere le musiche: tutte questioni che sempre affronta e descrive nei paratesti in vista di recite da fare,¹⁰³ o, in mancanza di meglio, sperimenta per conto proprio in scala ridotta, in forma di casalinghe *maquettes*, nel suo teatrino di burattini.¹⁰⁴

¹⁰¹ Nel discorso *Della tragedia* Martello mette in bocca allo pseudo-Aristotele un caldo elogio degli architetti-scenografi bolognesi (Rivani, Manzini e i due famosi Bibbiena) e delle meraviglie del palcoscenico moderno rispetto alla rozza «scenaccia» dei greci, costretti, per scarsità di «bravi meccanici e dipintori», ad accomodare «al luogo la rappresentazione e, per così dire a [fare] tutto in strada»: una necessità di cui il gesuita padre Scamacca e i classicisti francesi hanno poi fatto un dogma irragionevole (cfr. *Della tragedia antica e moderna*, cit., pp. 216-218). L'unità di luogo gli appare, in proposito, una convenzione, già a partire dalla natura unitaria ma multipla dell'apparato scenografico: «quello che si vede è la scena, ma questa è sempre stata composta di più parti corrispondenti a varie sorte di edifici, da' quali possono uscire, secondo i vari lor fini e secondo la varia lor condizione, gli attori. Sicché la scena tragica presa in se stessa non è un solo portico reale, una sola casa privata, ma è una strada o piazza composta di vari edifici ne' quali può credersi abitare i personaggi da' quali è maneggiata l'azione, e questa sorta di scena anche oggi fra' vostri dipintori conserva la denominazione di tragica. Ed ecco dunque sparir l'unità rigorosa di luogo in ciò che si vede» (ivi, p. 215).

¹⁰² I suoi paratesti si dilungano spesso a descrivere minuziosamente gli accessori necessari per lo spettacolo, i materiali per costruirli e gli accorgimenti per utilizzarli al meglio nella recita; facciamo qualche sparso esempio, rimandando alle note della lettera dedicatoria la descrizione dei complicati costumi necessari per *Che bei pazzi*. Nel *Reno pensile* l'apparato scenografico, piuttosto complesso, richiama la facciata di una fontana barocca: sullo sfondo di una scena dipinta «quasi che boschereccia, ma tutta di pioppi, di salici e di cannuce» con una veduta di Comacchio in lontananza, le personificazioni dei torrenti bolognesi e romagnoli compaiono a mezzobusto entro una serie di «subbi» (cioè nicchie girevoli) incorniciati di «bambagia pendevoles agli orli» simulanti le onde; ciascuno, mascherato e barbuto con costumi sulle tonalità del verde e dell'azzurro, reca fra le braccia un'urna da cui sgorga dell'acqua simulata da drappi leggeri di velo e di seta azzurri e argentati (cfr. *Teatro*, I, p. 196); i protagonisti di *A re malvagio consiglier peggiore* sono tutti degli animali, e gli attori dovranno, recitando, imitarne i versi: «queste bestie potranno al vivo rappresentarsi con uomini dentro o ragazzi [...] che le maneggino e muovano, e che dentro agli scheletri delle macchine, e sotto ai grifi bestiali parlando, diano col buio rimbombo cagionato dalla cavità della maschera certa novità di tuono alla voce che ci parrà quasi udire parole umane brutalmente articolate, le quali ancor caricandosi secondo il carattere o costume dell'animale, e non so che di ruggito, di raglio, di belo, e di gannito serbando, potranno recar certo che di ridevole alla pronuncia» (ivi, p. 339). Il finale del *Marco Tullio Cicerone* esige di mostrarne in scena il capo mozzato con opportuni accorgimenti: «potea ben facilmente imitarsi la di lui testa da uno scultore, e perciò eccola comparir tronca a chiuder l'apparato e l'azione della tragedia. Queste maschere a giorni nostri si lavorano assai perfette, ed a segno che, vedute sopra un bacino di lontano supine, non si distinguono punto dal naturale» (*Teatro*, III, p. 5). È evidente, in tutti questi casi, la contiguità operativa fra teatro e pittura, confermata anche dal caso del *Gesù perduto*, dove dichiara di aver integrato i *Vangeli* con degli episodi inventati, come fanno appunto gli artisti: «né credo che a me sia men lecita una tale licenza di quello sia stata a Guido Reni ed a Carlo Cignano, l'uno e l'altro dei quali ha dipinto uniti in un quadro il picciol Gesù col pargoletto Giovanni santamente scherzanti. E tanti altri illustri pennelli non hanno rappresentato la Santa Famiglia composta di tutti i parenti sì di Giuseppe che di Maria?» (*Teatro*, II, p. 126).

¹⁰³ Tuttavia ci sono anche dei componimenti di cui, in via eccezionale e con il beneplacito della *Poetica*, si prevede la sola lettura, per esempio la già ricordata favola cinese *I Taimingi*: «questa è una di quelle favole che son tragichissime, e che difficilmente si possono rappresentare in teatro; o s'egli è vero, come lo è per alcuni celebri precettori di questo poema, ch'ei consegua tutto intero il proprio fine nella sola lettura senza bisogno di palco, i nostri *Taimingi* dimandano, non d'essere rappresentati, ma d'esser letti, perché, chiedendo più oltre, riporterebbero dagl'istrioni una tanto giusta quanto risoluta ripulsa» (*Teatro*, II, p. 686).

¹⁰⁴ «Gli architetti, gente avveduta e inventrice, non le gran fabbriche dal disegnar sulla terra, ma sulla carta incominciano; né qui si fermano, ma in pochi palmi, sia di cartone o di legno, te ne fanno comparir le alzate,

Come abbiamo già osservato gli è ben chiaro il nodo teorico del rapporto fra l'obiettivo della verosimiglianza illusionistica e gli artifici necessari per costruirla:

Nella rappresentazione tutto dee esser caricato, sì perché lo spazio fra gli attori ed il popolo sminuisce la caricatura con la distanza, sì perché l'impostura vuol qualcosa di violento per far l'effetto del vero negli animi di chi ascolta. Un perito artefice che dipinga Apolline fra le Muse in un sito che, per altezza o per lontananza, affatichi lo sguardo degli spettatori, altera e rileva il dintorno sì dello dio giovinetto che delle vergini sue compagne; e queste figure che, a chi di lontano le guarda, rassembrano sì delicate e gentili di vita, mirate poi da vicino sembrerebbero grossolane, gigantesche e troppo alterate. Così avverria de' colori, che con tanta soavità paiono entrare l'un nell'altro con esquisitissimo accordo di finimento, osservati più da vicino si troverebbero separati, crudi e sfacciati; ma se l'artificiosa alterazione non vi fosse, languirebbe la dipintura, e languirebbe nella rappresentazione della tragedia un troppo naturale regolamento di voce.¹⁰⁵

O ancora:

La pittura è pur degna di vivere avanti agli occhi degli omini, ma, quando si fa teatrale, eccola languire senza i lumicini e le lampane notturne del palco, vergognandosi di comparir sì deforme a' sinceri raggi del sole. Quegli abiti tanto pomposi che spirano lusso e magnificenza, recati giù dal teatro e spiegati in faccia del giorno, non si fan schernire come falseggiati e ridicoli?¹⁰⁶

Gli sono congeniali e lo attraggono la realtà del retropalco, fatta di legno, di colla e di colori, ed anche i rapporti 'metateatrali' fra la scena e la vita reale, che catturano gli spettatori chiamati in causa. A differenza di Maffei o di Muratori, egli non diffida delle seduzioni dello spettacolo e non è impacciato da zavorre moralistiche eccessive: per aggirare il problema (così sentito dalle sue parti, dove ancora in molti pensano a rappresentazioni di argomento sacro recitate e fruite da soli maschi o da sole monache) spiega in più circostanze (anche nella lettera al Recanati) di non volersi occupare in commedia di «costumi», come hanno fatto Ariosto, e prima di lui Plauto e Terenzio, ma soltanto di «intelletti», cioè di poemi e di stili.¹⁰⁷ Sulla cruciale questione della presenza femminile in teatro è un modernista convinto: le donne sono giudici migliori degli uomini perché (monache o laiche) ragio-

acciocché qual si accinge all'impresa del fabbricare, gusti in que' modelli un'idea dell'edificio alla desiderata sua perfezione in pochi giorni guidato [...] Ed ecco il fine per cui furono, se non erro, i burattini inventati, siccome brevi modelli delle gran fabbriche delle giocose e serie rappresentazioni, ne' quali la riuscita se ne assapora qualvolta dalle piccole scene ai vasti eminenti teatri, e dai veri ai finti istrioni saran tradotte» (*Proemio a Lo starnuto di Ercole*, in *Teatro*, I, pp. 381-382).

¹⁰⁵ *Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 307. Una consapevolezza molto precoce e molto lucida. Anche altri, tanti anni più tardi e con le idee assai più chiare, ricorreranno ad analoghe metafore riferite all'illusionismo della visione per catturare la magia della scena: per Chiari «le commedie scritte per un teatro sono di quelle lontananze dipinte in tela, o sulle muraglie, che perdono ogni bellezza, ogni proporzione, ogni merito, se si guardano da vicino, o da un punto di vista che ad esse non si convenga» (prefazione alle *Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani di Venezia*, Venezia, Pasinelli, 1749); per Goldoni il palcoscenico richiama le meraviglie del «Mondo Nuovo», che muta le proporzioni degli oggetti «ed in virtù degli ottici cristalli anche le mosche fa parer cavalli», e così per Gasparo Gozzi il teatro «non è specchio, ma lente artificiosa della lanterna magica» (cfr. rispettivamente CARLO GOLDONI, *Il mondo novo ottave*, in *Opere*, cit., vol. XIII, p. 689, e GASPARO GOZZI, *Scritti scelti*, a cura di Nicola Mangini, Torino, UTET, 1960, p. 403).

¹⁰⁶ *Della tragedia antica e moderna* cit., p. 294.

¹⁰⁷ Un concetto su cui ritorna nella già ricordata *Esamina dell'«Euripide lacerato»* (cfr. *Teatro*, I, p. 427) e nella prefazione alla *Satire*: «Noi però, dai costumi alienandola, abbiam voluto accostarla ai soli errori degl'intelletti nella materia letterarie, mettendo coloro in ridicolo che per via di negozi e di traffichi affettano fama, che è il vizio moderno della falsa e, purtroppo ancora della vera letteratura» (*Scritti critici*, p. 73).

nano sorrette soltanto dal buon senso.¹⁰⁸ Rispetto ai moralisti (italiani e francesi) che vorrebbero un teatro di soli uomini e senza innamoramenti, Martello li difende come una risorsa preziosa per dare fuoco agli intrecci; ricorda che le donne frequentavano regolarmente i teatri greci e latini (così almeno è convinto) ed hanno diritto di farlo anche oggi.¹⁰⁹ Rispetto agli antichi, per i quali l'amore era soltanto eros difficile da trasportare in scena, i moderni, grazie al filtro della religione che tempera e regola la sensualità, hanno a disposizione una gamma variegata e complessa di sentimenti amorosi, di grande efficacia teatrale («avete [*voi moderni*] pensati modi di parlare dell'amor sensuale fra uomo e donna con onestà, astraendo i sentimenti che profferite dalla bassezza e dalla lascivia, dimodoché le vostre eroine favellan d'amore senza cagion d'arrossire, e rendon sì bella e sì pura questa per sé fecciosa e vile passione che, dove prima era macchia, ora diventa ornamento»¹¹⁰). Mettere in scena l'amore è dunque legittimo, perché il teatro si nutre dei «fuochi» delle passioni e la religione fornisce tutti gli strumenti necessari a viverle nel modo giusto. Basterà servirsene in scena «come di un pulito ed abil valletto [...] Egli è uopo che il valletto sia sempre valletto, e che sempre per tale e dal padrone e da' famigli si riconosca».¹¹¹ E infatti si rammarica dei limiti della sua tragedia il *Procolo*: «la disgrazia è che non vi sono grandi affetti, perché, non vi essendo donne, non vi sono amori, e non vi è altra passione che quella dell'amicizia fra Procolo ed Emilio, la qual amicizia eroica, non essendo molto alla moda, non può dilettere universalmente».¹¹²

La sua filoginia teatrale, tuttavia, non gli impedisce di polemizzare a proposito delle ambizioni versairole di certe dame alla moda che si pretendono poetesse senza averne i requisiti, mettendole alla gogna attraverso il personaggio di Sostrata, ignorantissima, vanesia e pessima dicitrice di componimenti non suoi; a lei sono contrapposte una serie di rimatrici arcadiche eccellenti, ricordate con i loro nomi pastorali, di cui il *Recanati* aveva appena cu-

¹⁰⁸ Le spettatrici femminili sono le più intelligenti e le più disponibili, il che vale per le semplici monache che recitano il *Gesù Perduto*, come per una gran dama che assiste a Modena alla *Perselide* («io stimo molto simili giudizi di dame, perché l'imitazione dei caratteri e delle passioni non altro richiede che cuori ben fatti e teste non prevenute», in *Teatro*, III, p. 448), o per la marchesa Albergati a cui dedica *L'Edipo tiranno*: «imperoché bramo io, come per noi scaltri tragici suol bramarsi, che dell'opre nostre sien giudici gentildonne, siccome quelle, il giudizio delle quali procedendo da menti non faziose, e da cuori temperati ed ingenui, è molto da attendersi più che quello de' letterati, i quali spesso, o dalle loro o dalle altrui passioni preoccupati, sentenziano, travengono» (ivi, p. 557).

¹⁰⁹ Nel già ricordato dialogo dell'Orsi *L'Innocenza abbatte la Gelosia* un'interlocutrice ricorda di essersi dovuta far largo nella calca carnevalesca per accedere ad uno spettacolo in «duogo [...] recondito e [...] gelosamente vietato alle donne» travestita da uomo con toga e collarino (cfr G. GUCCINI, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., p. 308).

¹¹⁰ *Della tragedia antica e moderna*, cit., pp. 232-234.

¹¹¹ Ivi, p. 236.

¹¹² *Lettere*, p. 53.

rato una celebre antologia, disponendole, come spiega nell'avviso *A chi legge*, in ordine alfabetico e senza titoli «ove non dee aver luogo altra distinzione che quella della virtù»;¹¹³ nel pantheon di monache e gentildonne amiche e protettrici dell'autore è compresa anche la borghese Flaminia Riccoboni Balletti (Mirtinda Parasside), a cui Martello continua a tributare una fedele gratitudine. L'unica altra borghese del gruppo, forse un po' meno virtuosa, è Larinda Alagonia *alias* la bolognese Teresa Zani, in cui Croce¹¹⁴ riconosce la Nine celebrata da Pier Jacopo in alcune rime amorose e poi messa alla berlina (in verità poco cavallerescamente e forse dopo una rottura sentimentale), nel 1717, nella prima delle *Satire*, in cui svela di avere scritto lui i componimenti poetici di cui lei si fa pubblico vanto e che recita goffamente senza essere neanche capace di rispettare le pause e la scansione metrica;¹¹⁵ accettando quest'ipotesi si aggiungerebbe un altro tassello all'impianto metateatrale e mondano della commedia.

Altrettanto spietati sono i toni della polemica martelliana contro la pedanteria, l'intolleranza intellettuale, il conformismo ipocrita dei tetri poeti dai «nasi adunchi»,¹¹⁶ con i loro codici comportamentali e mondani e la loro cronica conflittualità, da cui egli cerca personalmente di tenersi lontano.¹¹⁷ Anche su questo piano difende una tolleranza moderata che rifugge dagli opposti estremismi barocchi ed arcadici: il suo Marino redivivo (come l'impostore Aristotele) è giudicato inattuale e pieno di vizi intollerabili, eppure, onorando la propria giovanile predilezione per le sue rime, ne riconosce l'eccellenza tecnica (inserendo

¹¹³ *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Telete Ciparissiano Pastore Arcade*, in Venezia, per Sebastiano Coletti, MDCCXVI (reprint a cura di Adriana Chemello, Padova, Eidos, 2006), su cui si rimanda al saggio di GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Poetesse italiane nel solco di Petrarca*, «Quaderni Veneti», n. s., 3 (2014), pp. 169-175.

¹¹⁴ Cfr. BENEDETTO CROCE, *I versi di Teresa Zani*, in ID., *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 59-75.

¹¹⁵ Nella satira Martello racconta di averla conosciuta bambina (nemica dell'ago, ansiosa di divertirsi e lettrice di sola poesia burchiellesca): «Oh, vi dirò: standosi un giorno al foco, / dar promise il suo core a chi le dava / colà vicino ad Erato aver loco. / Io, che me allora agli occhi suoi scaldava / più che al suo focolar, la regalai / di certi versi che a mente imparava; / e benché in recitar vi fosser guai, / ché a loco non facea le pause, e i punti / spesso mettea 've virgola segnai; / pure in sua bocca i versi miei son giunti / cotal lode ad aver dai cascamorti, / qual poeti non han vivi o defunti. / E dai pittori ancor vien che riporti / d'esser ritratta con in testa il lauro, / e con manto, e con man che cetra porti» (*Il Secretario Cliternate al Baron di Corvara di Satire Libro*, in *Scritti critici*, pp. 75-76).

¹¹⁶ Cfr. *Lettere*, p. 57.

¹¹⁷ Questo sforzo 'sterniano' di esibire una maschera inoffensiva e cordiale senza ambizioni e senza pretese, che aggiorna in chiave quotidiana lo stoicismo letterario oraziano e ariostesco ed indulge spesso alla cifra autobiografica, è un altro tratto che accomuna Goldoni e Martello; questi utilizza spesso nelle sue opere l'avatar arcadico del pastore Mirtilo come proprio portavoce e dissemina i propri scritti di notazioni personali molto intime (su viaggi, amicizie, lutti, incontri bizzarri e persino sul proprio cane Po, a cui dedica la farsa *A re malvagio consiglier peggiore*) ed ha lasciato una breve, intensa *Vita di Pier Jacopo Martello scritta da lui stesso sino all'anno 1718*, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, a cura di Angelo Calogerà, vol. II, Venezia, C. Zane, 1729, pp. 275 sgg. In materia cfr. FABRIZIO CICOIRA, *Una risposta al «progetto» del Porcia: l'autobiografia di Pier Jacopo Martello*, «Lettere Italiane», XXXIX (1987), 4, pp. 522-536 e FRANÇOISE WAQUET, *Allégories, autobiographie et histoire littéraire: le «Comentario» de Pier Jacopo Martello*, «Revue des études italiennes», XLI (1995), 1-4, pp. 23-38.

nel testo una lunga citazione dell'*Adone* ammirata anche dal rivale Mirtilo) e ironizza con distacco sullo stucchevole *brand* pastorale di chi l'ha messo al bando.

Anche l'ossessiva attenzione ai problemi del verso e del ritmo si nutre della sua personale competenza di oratore e dicitore. Siamo, ricordiamolo ancora, in un mondo in cui l'oratoria religiosa e civile e la declamazione poetica hanno molto spazio sociale e conferiscono molto prestigio. Un brano lirico o teatrale acquista vita e spessore dalla padronanza delle regole sintattiche e prosodiche; il ritmo, le pause, l'intonazione sono importanti veicoli di senso, e le molte scene della commedia dedicate alle goffe gare poetiche di personaggi analfabeti o tronfi sono interessanti ed attuali per i suoi spettatori; il teatro del suo tempo confina da vicino e spesso si confonde con quest'orizzonte d'attesa che percepisce come strettamente correlati declamazione, dizione e stili recitativi:

Appresso della nazione francese è in pregio ed in costume il declamar su' teatri in voce caricatamente sonora. Gli spagnuoli niente declamano, ma tutto dicono con sussiego e gravità, e ben di rado adiviene che varino i tuoni del lor parlare in scena, sempre sostenuto in tuon famigliare ma nobile, né mai per gran passione o per grandi affari escono dalla lor natia compostezza, ed imitando i loro civili discorsi, recano a grandezza d'animo il non alterarsi esternamente per tutto ciò che potrebbe alterare ogni anima men che spagnola. Voi altri italiani ora vi componete, ora vi scomponete, secondo che vi pare portare il bisogno, ora gravi, ora famigliari, ma più pendete al famigliare che al grave, più all'espressione civile che alla tragica e passionata declamazione. I gesti di tutte tre le nazioni corrispondono parte al loro costume, o più ardente o più sostenuto o misto sì dell'uno come dell'altro, e ciascheduna di esse si stima ne' suoi teatri e sprezza le altre.¹¹⁸

Alla fine di questa ricognizione possiamo forse concludere che valga la pena durare la fatica di leggere Martello per tentare di comprendere il suo ostico e per noi muto «teatro parallelo»,¹¹⁹ che lui e tanti letterati suoi colleghi (ambiziosi di farsi drammaturghi, ingenui ed entusiasti quanto pronti ad impermalirsi e a gettare la spugna) hanno vagheggiato con passione per tutto il secolo e cercato di realizzare attraverso esperimenti bizzarri, discontinui e quasi sempre irrimediabilmente teorici. È difficile per noi separare le intuizioni vincenti dal brusio del loro monotono discorso collettivo, ma non si può prescindere da questo rumore di fondo per decifrare davvero quanto è accaduto allora e anche quanto sarebbe accaduto sulle scene ottocentesche italiane; Goldoni è l'unico che riuscirà a tenere insieme tutti i pezzi del rompicapo, ma la sua esperienza marca soltanto una pausa eccezionale all'interno di una storia ricorrente, che neanche lui riesce alla fine a modificare sul serio.

¹¹⁸ *Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 314.

¹¹⁹ La formula è di Franco Fido, che scrive con molta acutezza: «sarebbe errato concludere che le tragedie di Martello erano destinate solo alla lettura, e non alla rappresentazione. Piuttosto (come la pratica teatrale di questi ultimi decenni sembra suggerire a proposito di Manzoni, *contro* lo stesso autore) si potrebbe dire che il suo teatro era la sceneggiatura, spesso efficace, di testi concepiti a partire da un codice letterario: sia [...] nel genere serio sia in quello comico, dove la complicità scherzosa coi destinatari, l'allusione a opere e ruoli concreti, potrà essere di per sé fonte di divertimento» (*Il teatro parallelo di Pier Jacopo Martello*, in ID., *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 57).

Mario Apollonio, il suo critico più acuto, ha giudicato Martello «un curioso, non un ulisside»,¹²⁰ ma forse egli è stato anche qualcosa di più, e sarebbe lecito aggiungere il suo sogno stravagante alla lista meldolesiana delle occasioni sprecate¹²¹ nella storia del teatro italiano. Nonostante tutti i suoi limiti, c'è un lascito alto della sua esperienza che è tempo di riconoscere e valorizzare: la solitaria e precoce intuizione che il teatro è fatto anche dagli spettatori, con i loro diritti inalienabili, i loro suggerimenti e le loro fresche emozioni, che ne costituiscono un importante valore aggiunto. È la premessa della rifondazione moderna dell'arte e delle scene; come lui lo aveva compreso un altro 'passatista', ufficialmente schierato dalla parte degli antichi e di Boileau nell'eterna *querelle*: quel padre Jean Baptiste Du Bos che nel 1719 dà in luce due volumi di modernissime *Riflessioni sulla poesia e la pittura*,¹²² la sua estetica della fruizione su base emozionale somiglia in modo sorprendente a quella del nostro Pier Jacopo.

¹²⁰ APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, cit., p. 361.

¹²¹ Il suo libro *Tra Totò e Gadda: sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987 è finito per diventare uno strumento metodologico, utile da testare anche in altri contesti.

¹²² Cfr. MADDALENA MAZZOCUT-MIS, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, Milano, LED, 2010.

Nota al testo

L'unica edizione settecentesca di questa commedia è uscita nel *Seguito del / TEATRO ITALIANO / di / PIER JACOPO / MARTELLO / Parte Prima / In BOLOGNA / Nella Stamperia di Lelio Dalla Volpe / MDCCXXIII / Con Licenza de' Superiori* alle pp. 143-267.

Si tratta del quarto volume delle *Opere* di Pier Jacopo Martello, Bologna Lelio Dalla Volpe, 7 volumi, 1723-1735, contenente un'*Apologia dell'autore a chi legge*, *L'Arianna*, *Il Catone tratto dall'inglese dell'Adisson*, *Che bei pazzzi*, *Il Davide in corte*, *L'Elena casta* e *L'Edipo tiranno*. In quell'anno uscì anche il quinto volume (con *La morte*, *Il Perseo in Samotracia*, *Il piato dell'H*, *Are malvagio consiglier peggiore*, *La rima vendicata*, *Lo starnuto di Ercole*, *Il vero Parigino italiano* e *Del volo*). Questo *Seguito del Teatro Italiano*, che raccoglieva i componimenti drammatici non tragici, fu la sola parte della serie bolognese delle *Opere* curata dall'autore; seguirono, postumi, nel 1729 il sesto e il settimo volume, che, per volontà del figlio Carlo, aggiornavano i *Versi e prose* e il *Comentario e Canzoniere*, già usciti a Roma nel 1710 (per i tipi di Francesco Gonzaga in via Lata) con l'aggiunta del dramma *L'Euripide lacerato* e del *Fior d'Agatone*; nel 1735, infine, lo stampatore raccolse nei primi tre volumi dell'edizione il resto della produzione drammatica e due testi in prosa. Si trattava della *Vita di Pier Jacopo Martello scritta da lui stesso sino all'anno 1718* (già comparsa nella *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, a cura di Angelo Calogerà, Venezia, C. Zane, 1729, II, pp. 275 e sgg) e del dialogo *Della tragedia antica e moderna*, rielaborato dal Martello rispetto alla stampa parigina curata dall'abate Antonio Conti con il titolo *L'impostore. Dialogo di Pier Jacopo Martello sopra la Tragedia Antica e Moderna*, Al Serenissimo Delfino, A Paris, de l'Imprimerie de Simon Langlois, rue S. Etienne des grès. MDCCXIV, avec Approbation & Privilege du Roy, accolti nel primo volume; il secondo e il terzo riproducevano fedelmente i due tomi dell'edizione romana del *Teatro Italiano*, per Francesco Gonzaga, in via Lata (comprendenti *L'Alceste*, *Il Gesù perduto*, *La morte di Nerone*, *Il M. Tullio Cicerone*, *L'Edipo coloneo*, *Il Sisara*, *Il Q. Fabio*, *I Taimingi*, *L'Adria*).¹²³

Questo *corpus* bolognese delle *Opere* allestito a più mani fra il 1723 e il 1735 riunisce dunque l'*omnia* di Martello quasi completa (con l'eccezione delle *Satire* e dell'ultima parte del trattato *Del volo*); bisogna aspettare due secoli perché la sua opera torni in luce, grazie alle fatiche di Hannibal Noce, benemerito ma un po' frettoloso editore, per i tipi di Laterza, di una raccolta di *Scritti critici e satirici* (1963) e di tre volumi di *Teatro* (1980-1982).

¹²³ Per maggiori dettagli si rimanda alla *Nota bibliografica* di Hannibal S. Noce nella sua edizione di MARTELLO, *Scritti critici e satirici*, cit., pp. 497-509.

Il *Teatro* raggruppa le opere distinte per generi e ospita la commedia *Che bei pazzi* alle pp. 227-332 del primo volume, in una veste abbastanza scorretta.¹²⁴ Per la presente edizione ci siamo dunque serviti della *princeps* bolognese del 1723 (da un esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con segnatura Magl. 215.175/4), curata dall'autore e assai più linda sul piano prosodico e formale, che abbiamo restaurato seguendo le «Norme filologiche generali» previste dall'Edizione Nazionale di Carlo Gozzi. In materia di ortografia e punteggiatura il Martello, come in tutto il resto, esibiva pragmatismo e un distaccato buon senso, che così riassumeva, nel 1710, in un brano già premesso da Noce alla sua *Nota sul testo* del 1963:

Quanto all'Ortografia, qui sì, che son'ito a tentone. Tanta è la diversità dagli antichi a moderni Autori, ch'io leggo così nello allogarsi de' Punti, delle Virgole, e degli Accenti, come nel raddoppiarsi delle Consonanti fra le Vocali, che le autorità mi confondono; le ragioni non mi convincono; e par che ogn'uno sia in libertà di contenersi a suo senno [...] O in questo non ho voluto martirizzarmi: perché, o i miei Scritti meriteran qualche fama, e dalla carità de' Toscani saran corretti; o non la meriteranno, e potran irsene con Punti, ed Accenti mal collocati, con Virgole e Consonanti manche, o soverchie al Tabacco. In ogni caso io so di non scrivere così lontano dall'Ortografia de' Moderni, come originalmente hanno scritto l'Alighieri, il Boccacci, ed il Petrarca, che in oggi scrivono con l'Ortografia della Crusca.¹²⁵

Siamo dunque intervenuti, con parsimonia e in un'ottica prevalentemente conservativa, soprattutto sulla punteggiatura, facendo attenzione a preservare il complesso impianto metrico del testo, dove ai martelliani si alternano madrigali, e componimenti lirici d'altro genere - segnalati di volta in volta nelle note (e distinti nel testo fra virgolette); abbiamo indicato in corsivo (come già nell'originale) le parti cantate di Lofa. Abbiamo ricondotto le maiuscole all'uso moderno (riassorbendo anche quelle a inizio di verso), regolato gli accenti e gli apostrofi, ma conservato in gran parte l'impianto ortografico e morfologico originario per quanto riguarda in particolare gli oscillanti scempiamenti, ma risolto all'uso moderno le forme disgiunte di preposizioni articolate, locuzioni pronominali, congiunzioni e avverbi; abbiamo risolto in *i* la *J* intervocalica e in desinenza di dittonghi plurali, e segnalato di volta in volta nel commento gli emendamenti di evidenti refusi tipografici. Il più significativo (e clamoroso) è quello di *micca* per *micia*, in II.1.89 e II.6.42.

Il linguaggio della commedia è intenzionalmente artificioso e affollato di metafore e di riferimenti eruditi, talvolta di ardua decifrazione; abbiamo scelto di snellire il più possibile le note di commento per non appesantire troppo la lettura, fornendo di volta in volta agili parafrasi dei passi più tortuosi, e indispensabili dati interpretativi di supporto, e di riman-

¹²⁴ Lo aveva già rilevato con puntualità la pur benevola, ampia recensione di FIDO, *Il "ritorno" del Martello e una recente edizione del suo teatro*, cit.

¹²⁵ Dal proemio a *Gli occhi di Gesù*, in *Scritti critici e satirici*, cit., p. 510.

dare all'introduzione una riflessione più generale sulle tematiche letterarie ed estetiche e le allusioni metateatrali che la sostanziano.

Pier Jacopo Martello

Che bei pazzi

ALL'ECCELLENZA DI GIOVANBATISTA RECANATI,
NOBILE VENETO FRA GLI ARCADI TELESTE CIPA-
RISSIANO L'AUTORE

1 Appena voi, o eccellentissimo Teleste, quasi respirando dal peso dell'opere critiche, storiche e liriche colle quali a voi e alla patria tanto onore avete, scrivendo in più d'una lingua, acquistato; e quasi levandò alquanto la mano dal rintuzzare le offese fatte alla letteratura italiana dai due francesi, e dal compiere la *Demodice*, tragedia per voi impresa e per noi disiosamente aspettata, l'illustre raccolta delle poetesse del nostro secolo pubblicaste, ch'io vedo germogliare in tutte le donne giovani una frondosa ambizione che in esse le umane lettere non men dei volti fioriscano.

2 La qual femminil vanità loderei se, contente del recitare colle delicate lor voci i componimenti degli uomini, nel giudicarne troppo saputamente non s'ingerissero: e siccome quelle che molti adulatori e seguaci hanno dietro i giudici loro, quelli ancora de' parlatori e presuntuosi zerbini non strascinassero. Ma chi può a quelle corteggiate da questi resistere? Cuffie, perucche di merletti e di ricci di Francia e di Fiandra su teste vane e leggere son da temersi per qualunque modesto e gran letterato; laonde è forza il far argine colla derisione a questa corrente, che non le sole infconde arene, ma i lavorati e fertili campi minaccia; perché ho deliberato da quelle, che saviezza e dottrina posseggono, da quelle, insomma, l'opere delle quali voi raccoglieste, quelle distinguere che, né l'una né l'altra avendo, l'ostentano; sì che vera e maggior loda le prime, ma biasimo le seconde ed emenda ne conseguiscano.

3 Ed ecco il fine, mercé del quale la seguente commedia ho intrecciata, inserendoci parte di quel racconto che Petronio Arbitro della vedova d'Efeso ne ha lasciato. Ma, posto in un canto questo argomento, che da se stesso nel prologo e per la favola si palesa, vi confesso non giugnermi nuovo che malagevole cosa e (quello che più mi punge) non necessaria si è questa che ho impreso, soprabbondando il nostro teatro italiano di tante antiche e, sì nel verso come nella prosa, rinomate commedie, di modo che la fatica del comporne una io ben potea perdonarmi, o, per capriccio compostala, almen per prudenza dal pubblicarla astenermi.

4 E per vero dire poco meno che non la sopprimessi, quando mi giunse una vostra lettera, che mi avisava come la *Scolastica* dell'Ariosto in cotesta vostra città di Vinegia per Lelio e Flaminia, egregi comici, rappresentata, anzi che essere stata accetta, fra gli sbadigli, i susurri ed i motteggi del popolo di scena in scena passando, così svergognata venisse meno, che fu mestieri calare pria della fine la tenda. E voi, quegli che delle fatture d'ingegno giudice incorrotto, e per senno, oltre l'età, venerabile siete, il verso suo ne incolpaste, che a cotesto popolo (il quale peraltro ha potuto qualcuna delle mie tragedie e la marittima non sol tollerare, ma generosamente encomiare, comeché in verso, e in un verso agli orecchi loro nuovo, legate) non piacque.

5 A questa infelice novella io, che quel divino poeta nel verso sdrucchiolo aveva per avventura imitato, diedi impetuosamente di piglio ai quinterni di mia commedia, e alzai la mano sul foco per ivi perderli e consumarli. Ma le vegliate notti e i giorni spesi nell'ordirla e nel tesserla, e l'amor finalmente che, come il padre ai propri figliuoli, quantunque difettuosi, ha poi l'ingegno a' suoi parti, sospesero questa severa risoluzione, tanto che mi diedi a cercar ragioni da pore in salvo la mia fatica, e ne incontrai certe che a salvarla mi rincorarono.

6 Mi venne avanti, fra l'altre cose, me avere diversamente dal nostro comico italiano nell'idea della favola adoperato, imperciocché egli più tosto Plauto e Terenzio che Aristofane, ed io questo più tosto che quelli abbiám seguitato; e là dove i

primi hanno ferito gli errori delle volontadi, lasciando in pace quelli degl'intelletti, ha il secondo sì nelle *Nubi* che nelle *Rane* prenduti in mira ancora gl'ingegni perseguitando i quali la maldicenza, che è lo spirito della commedia, riesce più temperata e innocente, perché, e come da poeta l'error si corregge e come da cattolico la carità verso del prossimo si preserva, tali difetti non deridendosi che infamino chi n'è tinto; conciossiacosaché l'essere malvagio poeta possa andar congiunto coll'essere costumato ed ottimo cittadino; e coteste deformità d'ingegno sien senza dolore, e di nera colpa non macchino chi le schernisce.

7 Avendo io però, tanto nelle cose quanto nelle parole, secondo il mio pensiero cercato veracemente il ridicolo, ho voluto, dopo aver terminato il mio dramma, coll'opinione di gravi autori la mia riscontrare, per venir in chiaro se, colla scorta della ragione che suol esser una, mi fossi mai abbattuto a camminar per quella via ch'essi, da gravissime autorità ammaestrati, additavano; perché apersi Antonio Riccobuoni e Tarquinio Galuzzi, che mi caddero a sorte per mano, e che della commedia e del ridicolo han saviamente trattato. Il primo adunque nella particella XX dell'*Arte Comica* ne deriva la difinizion da Aristotele in somiglianti parole, ciò è: *che sia peccato e turpezza senza dolore, che non abbia forza di uccidere*. Il secondo nel cap. 8 del suo *Commentario della Commedia* conviene: *che la cosa, o il detto ch'excita il riso, null'altro sia se non vizio e turpezza senza dolore*; le quali due aristoteliche difinizioni sarebbero in tutto uniformi, se la prima del Riccobuoni la spiegazione del *senza dolore* non aggiugneste, cioè, *che non abbia forza di uccidere*. Simile condizione avrà la pazzia de' miei attori non furiosi, a ciascheduno de' quali in una sola cosa s'è guasta la fantasia, vizio da cui non può a verun d'essi grave periglio di vita accadere, come sarebbe se io li rappresentassi capaci o di lanciarsi da una fenestra, o di urtare del capo in una muraglia, o di addentare il vicino.

8 Le maschere ancora de' miei tre vecchi (imperciocché con maschere di due pezzi, onde il libero escir della voce non impediscasi, intendo in parte la mia commedia rappresentare) saranno anch'elleno turpi. E cominciando dai vecchi, che tre saranno, cioè il Cavalier Marino, che io vorrei di una maschera laureata, simile a quel ritratto del vero Marino che gira inciso dal rinomato Fiamingo, che in verità, quant'è diligente e pittoresco altrettanto è spiritato e ridevole, questa sarà una figura assai strana non meno per la sparuta fattezze che per l'abito antico napoletano. Messer Cecco, con quella cocolla usata sin del Trecento, e con una maschera che contrafaccia il Petrarca, aggiuntovi pendente da una collana sul petto il ritrattino di Laura, non lascerà di far ridere chi lo mira. Il Pedagogo poi, e per la gran barba nera e per la gran toga non so se magica o maestrale, sarà uno spauraccio da passereri, che avrà ancor esso la sua mal veneranda deformità.

9 Due altre maschere meno attempate sarannovi: Mirtilo e Lofa. Mirtilo, che è l'autore, con una maschera composta del naso aquilino e dell'aguzzo suo mento, con faccia ridevolmente ridente, e in ogni parte sua caricata più alquanto del proprio originale, rallegrerà coll'idea che ha avuto il poeta di mordere sé medesimo, come quegli che, dove meno o nulla conviene, vuol essere ad ogni modo quel tal pastore che dalla moderna Arcadia vien finto; in guisa che poche sono l'opere sue dov'egli non si faccia seguitare dagli armenti, dalle capanne, e dai boschi, come d'Orfeo, con misteriosa ragione, fu per la Grecia favoleggiato. Ma chi potrà frenare le risa, ammesso a vedere la mascheraccia di Lofa, disbarbata ma pallida, pingue ma grima da eunuco? Che, con un abito raffazzonato al dintorno della persona, e con cerchi sopra del corpo che lo rilevinò in una pancia enormissima, la schiacci con un piccolo gravecembalo sostenuto da una coreggia che il petto e le reni ad armacollo traversi.

- 10 Il Soldato, giovine, senza maschera, pennacchiato tutto e nastrato, con arme lucide, antiche, e forse usate nel tempo che in Francia i Mori passarono per vendicar la morte di Troiano sopra re Carlo imperator romano, sarà pur deforme senza dolore. Le sole Sostrata e Carnia non compariranno deformati della persona, di modo che, se noi gli attori numereremo per le maschere e per gli atteggiamenti loro deformati, dell'antica commedia ritroveremo assai più abbondarne la mia; e per l'adornamento teatrale avremo tal guardaroba di fogge negli abiti che, colla varietà bizzarra e alle moderne costumanze deforme, chiamerà a sé con diletto le curiose occhiate de' riguardanti. Ma assai delle figure corporali.
- 11 Passiamo ora ai caratteri, e nei fonti topici insegnatici dagli autori, peschisi per noi il ridicolo. Scrive dunque il nominato Galuzzi nel cap. X della *Commedia* eccitarsi il riso da due cose. L'una si è: *quando ciò che da lungo tempo desiderammo accade giocondissimamente all'animo nostro*. Ma che di più grato può mai avvenirci che il sentire coloro, i quali una virtù che non avevano affettano, fuor dell'aspettazione scornati? Lo che da quasi tutti i miei attori, e principalmente da Sostrata, per la nostra rappresentazione si ottiene. Costei fa la poetessa, e non la è. Fa la bocca stretta, e non la è. Fa la costante, e non la è. E ciò non può, se mal non giudico, dispiacere a chi, possedendo tutte queste perfezioni, modestamente dal milantarle si astiene, onde dell'altrui vanità, presunzione, e baldanza si riderà. Così Penulo è un leone, se credesi alle sue sfacciate iattanze; è un coniglio, se al testimonio dell'opere sue si avrà fede. Sarà poeta, sarà accademico, se ci fermiamo nell'apparenza. Sarà un ignorante, non saprà né pur leggere, se lo porremo al cimento.
- 12 L'altra cosa addotta dal nostro Galluzzi si è: *quando alcuni errori, sbagli, ed inezie degli altri incontriamo*; e, secondo il parere dell'autore, in cinque parti dividesi. La prima è che *taluno costituito in età avanzata ignori quello che san per fino i ragazzi*, e ci reca in esempio Margite, che, già fatt'uomo, era in dubbio se il padre o se la madre avesse partorito. Tale inaspettata sciocchezza in Penulo nostro si osserva, che intende volere spacciarsi per valoroso quando una fronda mossa dal vento gli fa paura; e si dà ad intendere d'essersi trovato alle maggiori imprese di guerra che più e più secoli avanti del nascer suo erano nel mondo accadute. Né pure è da sprezzarsi colui che si crede, e vuol farsi credere, un morto resuscitato; né colui che, parlando seco medesimo, dà a sé, e vorrebbe ad altrui dare ad intendere, aver compagno uno spirito a lui visibile e famigliare, interrompendo i suoi soliloqui alla maniera dei dialoghi.
- 13 *Il secondo ridicolo nasce, o dall'ebrietà, o dalla frenesia, o da qualche sogno*. Io credo che di frenetici abbondi più di qual altra la favola mia, e i sogni raccontati da Penulo e da Sostrata non produrranno certamente malinconia nelle teste degli uditori. *Il terzo deriva dall'ignoranza di certe arti, o dall'estimazione imprudente ed insana delle proprie forze, lo che opera che alcuno confidi di potere, o sapere, o far cose, le quali affatto ignora e fare non puote*. E di qual altra natura è la mia Sostrata, che intende già di spacciarsi per poetessa, quando né pure il primo latte ha di quest'arte assaggiato? E di qual altra natura è il mio Penulo, che presume di comparire verseggiatore e poeta quando gli è noto non saper leggere? Cangia egli forse carattere quando, poltrone com'è, si vanta di tal braura che si mette del pari coi primi capitani dell'universo? In questa categoria appunto comprende il nostro autore coloro, *che si dicono soldati gloriosi, predicando di aver espugnati eserciti, alloggiamenti, e città, allorché sono vilissimi, com'è la tracotanza trasoniana appresso Terenzio*. Credonsi pure eccellenti il falso Marino e l'Arcade Mirtilo nella lor passione di gusto lirico stravagante, come anche Messer Cecco impazzito per petrarchista; laonde per questa ragione dovrebbero fare smascellar dalle risa i veri e dotti poeti.
- 14 *Il quinto s'aggira circa le trappole, nelle quali talun s'induce a cadere senza suo gran detrimento*; come accade alla buona Sostrata, che, nelle insidie da Cornia tendutele per

rimoverla dal suo sì sciocco proposito, si lascia inavvedutamente attrappare, sposandosi gentildonna con un soldato vilissimo di cuore e di nascimento; e farà ridere il popolo senza suo grave danno, mentre finalmente egli è meglio l'essere riputata ignorante che falsamente saputa, e mal maritata che pazza. È altresì minor male per Penulo il comparire sinceramente vigliacco, e salvarsi, che il mantenersi in reputazione di bravo, col morir poscia appiccato.

15 Altri luoghi topici del ridicolo addita il Galluzzi nel cap. XI dal libro che dell'*Oratore* compilò Cicerone, indicati; e questi alle maniere del ragionare appartengono. Colloca in primo luogo i *traslati*, e le *inusitate parole*. De' primi non ne ha già pochi il nostro finto Marino, e per ciò credere basta il sapere ch'egli imita quanto mai può il vero suo originale. Di nuovi latinizzati vocaboli il pedantesco Sannione non è qui scarso. Succede il *paragramma*, e la *paranomasia*, o *sia allitterazione* (per valermi del termine suo medesimo) e di questi pure ci è liberale il nostro Cavalier Marinista impazzito, come, per ragion d'esempio, sarebbe «*il secco Cecco*» ecc.; «*Del seculo eccolo*»; «*A illuminar la cecità palpabile*» ecc.; «*Con un sol po' di sol Prometeo l'anima / a statua diè*» ecc.; «*Desto si farà talamo del tumulto*».

16 Il terzo fonte è l'*equivoco*. Di tal natura è il verso di Sannione latinizzato: «*Est l'amor dell'estinto, o l'est del Penulo?*». Come pur l'altro di Sostrata: «*E si rinovi il sacrificio a Panfilo ecc.*». Altri ancora ne sono sparsi per la commedia, ma in ciò ci giova una modesta sobrietà. Il quarto è l'*etimologia*. Di questa fatta è il nome di M. Cecco nel petrarchevole, che volendo imitare il Petrarca, dal porsi il suo stesso nome incomincia. Così pur quello di Penulo per la uniformità che ha col soldato plautino, e per la principale prerogativa di sua valorosa persona.

17 Il quinto è la *parodia*, *mercé di cui si abusano alcuni passi di nobili autori, o nulla o poco mutati, per renderli affatto ridevoli*. Dal qual fonte scaturisce tutta la parte di M. Cecco, che è un continuato centone di versi e di forme del nostro Petrarca, ma sdruciolate e torte in tal guisa che, dove lette nel suo originale son degne di ammirazione, nella copia che ne fa Cecco son degne di riso. Il sesto è l'*iperbole*, *che accresce le cose sino all'incredibile*. Tanto Lofa eunuco è appassionato per la sua musica, che dassi ad intendere essersi nel secol d'oro musicalmente parlato; perciò non recita che cantando mentre parla e risponde a quei che non cantano. Specie più ridicola di questa, in quante commedie ho lette o vedute, non mi si è mai presentata. E di tal natura pur sono le esagerazioni di Penulo e di Sannione, che i caratteri loro accompagnano.

18 Altri fonti del ridicolo il Riccobuoni dimostrarci, e conta fra gli altri *quand'uno col detto o col fatto palesa il vizio dell'animo suo*. Così fa Sostrata, allora che col fatto del prepuzio di Panfilo mostra di non apprezzare quello che colle parole ha sempre mostrato di venerare, e di venerar Penulo che ha mostrato voler disprezzare. *Le cose estrinseche* ancora (secondo il citato autore) muovono a riso, e qui a caso fortunatamente m'incontro nello stesso esempio addottoci di Cicerone dal medesimo Riccobuoni, allora che Marco Tullio interrogò chi avesse Lentulo alla sua spada legato; ed eccolo nel Marinista, che, nulla temendo l'esortazione con cui Sostrata provoca Penulo a cacciarli ne' fianchi la spada, risponde: «*E come io temone? / Se alla spaccia sua legato è Penulo / tal ch'ei pende da quella?*».

19 Ma troppe più occasioni di ridere io porgo nella commedia che fra i mentovati cancelli non si restringono, non potendosi veracemente del ridicolo dar positivo ed intero precetto; laonde *Cesare appresso di Cicerone stima che precisamente dalla natura e dall'ingegno proceda l'urbanità, che si confonde colla facezia, di modo che non se ne possa dare dottrina*. E mi pare che Platone nel suo *Sofista* abbia colto assai bene il punto, difinendo il ridicolo *certo allontanamento da ciò ch'è congruo alla natura*.

- 20 Con questo piacevole e per me felice confronto io tanto più m'invogliai di conservare la mia commedia. Ma come quegli che ben sapeva i fonti tutti del vero ridicolo aver l'Ariosto assaggiati, e, nondimeno, essere costì rimasa sibilata e muta la sua *Scolastica*, senza né pure potersi suo fratello, che le diè il compimento, incolparne, mentre ne' primi atti, opera tutta di Lodovico, sventuratamente arenò, mi diedi sgridare dal mio tavolino l'ingiustizia e la sciocchezza del popolo, ed a rileggere con maggiore attenzione la lettera nella quale, oltre l'accusare il verso, incolpate della sentenza pronunciata contro quell'innocente favola il vulgo de' barcaioli che v'intervennero, il quale attuffò fra i suoi sibili i savi applausi di ben sessanta patrizi che con voi sedevano ad ascoltarla, perché fra voi proponete di non voler più dar opera a fare, che commedia di qualsiasi vostro amico, la quale sia di versi tessuta, si rappresenti.
- 21 Nel che unendomi al sentimento vostro, che male s'arrischi al giudizio del popolaccio una favola comica in verso, non però mi sono disanimato dal pubblicare la mia, comeché in versi legata, bastandomi la sicurezza che da nessuno istrione sia eletta, ed al pubblico esperimento de' palchi venali esibita. Imperciocché conosco io, quant'essi conoscono, che quando cotesti artigianelli o barcaioli vanno al teatro per ridere, più tosto il Dottore, il Pantalone, ed Arlechino, e Finocchio, che la *Lena*, il *Negromante*, *I suppositi*, la *Cassaria*, e la *Scolastica* vorrebbero ritrovarvi: conciossiacosaché nessuna commedia ridevole, per savia, piccante, vivace e costumata che siesi, può alla commedia istrionica italiana resistere; né vi ha lingua al mondo, o nazione, appresso di cui si ritrovi un'invenzione di turpezza senza dolore che con questa osi paragonarsi.
- 22 E qual malenconico potrà star serio all'apparir del Dottore, che spunta dopo esser già in scena la metà del suo voluminoso e grondante cappello arrivata, che in tutto o in parte, mercé delle inquiete manacce, o rotolato o raccolto sconcia la nera e mal tonacata figura? La quale nel dialetto suo bolognese, ad altri orecchi italiani per sua sventura ridevole, fa spiccare quella sua gesteggiata loquacità, diffusa fuor di proposito, e graziosamente per ostentate e mal applicate dottrine stucchevole. Il vostro Pantalone è pure anch'egli una maschera di civetta che muove a riso, massimamente quando vedete quel grifo montato già in pretension di Ganimede, di damerino, perché indelicatendosi, vecchio quant'è, ingarzonisce; avaro per natura, prodigo per lascivia, accorto e restio d'intenzione, sciocco e corrivo d'esecuzione. Il dialetto pur veneziano, co' suoi leggiadri proverbi, avrà le fiche dai fiorentini, e da tutti quanti i toscani che allo spettacolo si trovassero.
- 23 Finocchio è un rigiratore, prontissimo ad attaccarsi ancora alle paglie, per non sommergersi, ed intanto comparisce egli malizioso ed astuto, in quanto creduli troppo color si dipingono a' quali ardisce di vendere le sue frottole; e il suo dialetto da montagnaro di Bergamo non è dei più belli d'Italia; arrobe poi che l'abito bianco e verde, e la schiacciata beretta, e la maschera sua da marmotta, cose tutte che aiutano a riderne. Ma che diremo di quel cotal bergamasco, che venir mostra dalle parti vallive di quella stessa provincia? Quella sua maschera mora ritonda, e intorno al mento pelosa a guisa di simia, quell'abitello a più colori che lo dintorna; quella sua statura più tosto piccola, sempre in dubbio o di starsene torta ed immobile, o di precipitosamente travolversi; quel suo gesteggiare, quando da furioso e quando da attonito; quelle graziose paure, e quelle istantanee e corruciose braure; quelle sciocchezze innocenti, che guastano tutto quello che per acconciare son adoperate; quel suo dialetto zannesco, quegli strilli, quelle meraviglie, quelle cadute furono e sempre saranno la delizia più favorita dai popolani.

24 Né dee tacersi la frizzante, furba, proterva, e discoluccia Servetta; né il Co-
viello, il Giangurgolo, il Puccinella, attori tutti per ogni parte ridevolissimi. Le stesse
sfacciate inverisimilitudini nelle azioni provocano a riso, siccome soglion coloro che
la paralisia o altro male non doloroso fa a lor dispetto ridenti, tremuli e scilinguati.
Gli stessi innamorati nell'affettazione dei lor ragionari non mancano del ridicolo;
così che confesso ch'io lascerei l'*Edipo* di Sofocle, e l'*Anfitruone* di Plauto per una di
queste favole da valenti istrioni rappresentata.

25 Quindi non è meraviglia che la commedia dell'Ariosto condotta per mano
dal genio antico e latino non siasi nel genio moderno italiano abbattuta, mentre an-
che il popolo spagnuolo, che pur va superbo de' suoi spettacoli teatrali, e il popolo
francese, comeché innamorato del suo Moliere, lasciano vuote per la commedia ita-
liana le panche dei teatri lor nazionali in faccia alle lor gran corti, in faccia ai loro
medesimi autori viventi, che tuttavia in quelle province, come la gramigna ne' prati,
germogliano.

26 Lontane dunque dal popolo le nostre commedie. Né la mia potrà certamen-
te rappresentarsi che da un seminario, o da un'accademia ad un'udienza scelta e rac-
colta, la maggior parte di letterati; e delle rise di questi arderei io lusingarmi, men
perseguitando la moda del vivere che quella del verseggiare; lo che facendo, allo
scoglio a cui ruppe l'infelice commedia di Lodovico non urteremo, alla quale, se voi
coi soli vostri sessanta patrizi aveste seduto, non calavasi senz'alcun dubbio la ten-
da. Di simile udienza non avrà che temere lo stesso verso, il quale, secondo il giudi-
cio vostro, alle orecchie popolane, così com'è sdruciolevole, non è accetto, come-
ché io creda, anzi che no, questa sorta di verso attissima ad imitare la prosa, dimo-
doché, così diretto dai sentimenti, non danzi ma guisa di sciolta orazione agiatamente
cammini; e però non dover dispiacere, quando vediamo per quanta è l'Italia
le commedie in prosa non solamente sofferte, ma rinomate.

27 E per me credo non ingannarmi pensando che il verso, corredato di frase
più tosto prosaica, nella commedia fosse introdotto acciocché la legge del metro gli
astratti e baldi, o di lor memoria diffidenti, istrioni in luogo d'una parola altra dal
capriccio di essi inventata e sostituita a non collocarvi astringesse, la quale, o di gra-
zia spogliata fosse, o colla dovuta proprietà il sentimento del drammatico autore
non esprimesse. Ed ecco, o eccellentissimo Teleste, la sola parte in cui dal vostro
giudicio vi prego a permettere che il mio si diparta, soscrivendo per altro qualunque
sentenza che in causa di lettere voi pronunziate.

28 Né già desidero da questa rappresentazione escluse le donne, benché
l'inimicizia loro sie da temersi, e della donnesca ambizione qui malamente si parli.
Imperciocché, avend'io molta venerazione a quel sesso, e a certe letteratissime che
alle mie tragedie han fatto grazia dell'approvazion loro, essendo io infinitamente
obbligato, pretendo di corrispondere a tal gentilezza col separarle, come sopra ho
detto, dalle altre che presumono, e voglion dare ad intendere al mondo, di essere
quali le poche da me conosciute, e le opere di cui nella vostra raccolta si leggono. E
perciò vorrei che a questa rappresentazione le nominate da me nella scena terza
dell'atto quarto intervenissero per loro gloria e trionfo.

29 Le altre poi tutte sono in due classi divise, la maggior delle quali cede di
buona voglia a noi uomini lo studio della filosofia e della poesia; laonde dovrà go-
dere di sentire lo scherno di quelle sapute ignoranti, che l'altra assai minor classe
compongono; ed odan pur con dispetto quest'ultime dipinti al naturale i loro vizi, e
corucciate contro il poeta sen vadano, purché, in ascoltando il dramma, si emendi-
no; e per mia fé che ancor queste mie inviperite dottorine terran chiusa in petto la

rabbia, e rideranno sardonicamente di se medesime, acciocché non traspaia il rimorso dal riconoscersi nel ritratto ch'io su la scena dipingo e dileggio.

30 Monsignor de Moliere ha pure l'approvazione delle dame nelle sue *Fames Scavantes* liberalmente ottenuta; e non solamente ho io veduto il bel sesso affollarsi al teatro di San Germano, e ridervi ben di cuore delle rappresentate sapute, ma nel castello di Sceau mi sono trovato a questa commedia recitata magnificamente dalla serenissima duchessa d'Humene con altre gentildonne sue famigliari alla più conspiciua nobiltà della gran corte di Francia.

31 Farei altresì sigurtà che il rimasuglio di quelli che imitano l'abbandonato Marino, né tampoco la moltitudine di coloro sparuti che contrafanno il Petrarca, avrà baldanza di lamentarsi che in questa commedia io li carichi, nella quale a me stesso, cognominato fra gli arcadi *Mirtilo*, non perdono, come quello che alle volte troppo affettatamente, dove abbisogna e dove non abbisogna, mi fo pastore, onde, se io dico generosamente mia colpa, non dovranno essi garrirmi perch'io non taccia i loro falli poetici per utilità delle umane lettere, che anche in questo corretto secolo, per allontanarsi da un vizio, con troppa violenza all'altro si accostano secondo il detto di Orazio «*In vitium ducit culpa fuga, si caret arte*».

32 Ma mi direte voi, o dottissimo compastore: «Perché limitar la tua udienza alla piccola, benché miglior parte del popolo? E tu, quegli che di tutti gli spettacoli antichi e moderni hai voluto dar qualche saggio nel tuo teatro, perché lasciarlo mancante di una commedia istrionica, la quale a tutta un'intera città sia solazzo?» A questo io rispondo essere impossibile lo scrivere una commedia di tal natura, che, quanto si può rappresentar con piacere di chi l'ascolta, altrettanto sarebbe scritta con nausea di chi la leggesse. Imperciocché le grazie dei dialetti (termine di cui sono in necessità di valermi) s'intendono da quei soli che quel parlare o per nascimento o per lunga abitazione posseggono: perché il Dottore ai bolognesi non riuscirebbe per avventura spiacevole, ma a tutte le altre nazioni insulso e freddo comparirebbe.

33 Aggiugno ancora che chi compone, essendo bolognese, non può mai maneggiare con sicurezza gli esterni idiomi di Vinegia, di Bergamo, di Napoli, o di Sicilia. Ché, se piacciono queste commedie persino di là da' monti, dove la stessa lingua cortigianesca italiana appena e da pochi s'intende, ciò avviene per cagion della mimica, che da tutti coloro che han occhi, egualmente assaporasi, in guisa che, per chi volesse una di queste commedie stampare, gli atti, e il gesteggiar curioso, faceto, fallico e sconcio imprimerci converrebbe; cosa ch'essendo impossibile, né colla modestia poi, né colla religione si accorda. E perciò costoro che tali rappresentazioni espongono al popolaccio van giustamente fulminati da' sacri canoni colle implacabili e più severe censure.

34 E, se dai governi, ancorché cattolici, si van tollerando, egli è per lasciar uno sfogo, il men nocivo che dar si possa, al cattivo genio dei popolani, che, almen per quel tanto che seggono e ridono alla commedia, non rubano le botteghe, non fan violenza alle vergini, non fanno ingiuria agli altari.

35 Date dunque licenza al verso ariostesco di comparire sotto i vostri occhi per me imitato, ed accogliete questa commedia, che a voi ricovera, come un'arra di quell'alta stima in cui serbo voi e tutte l'opere vostre istoriche, poetiche, e critiche, e di quella ossequiosa gratitudine, che alla generosità vostra ed al padrocinio, di cui ne onorate, mi lega: e fra i grandi affari, ne' quali i patrizi di cotesta dal suo nascimento incontaminata repubblica sono agitati, respirate ridendo su queste scene; o di me almeno, che ho presumito di poter muovervi a riso, ridete. State sano.

Che bei pazzi

INTERLOCUTORI

SOSTRATA, vedova nobile cosmopolitana

CORNIA, sua serva

PENULO, soldato

MESSER CECCO, pazzo petrarchista

CAVALIER MARINO, pazzo marinista

SANNIONE, pazzo pedante

LOFA, pazzo musico

MIRTILO, arcade

MIMI

GUARDIANI dell'Ospitale de' Pazzi

La scena è a Cosmopoli nell'Ospitale de' Pazzarelli

Prologo

In Cosmopoli fu matrona nobile,
che del marito suo si pianse vedova,
mentr'ella era anche e giovinetta, e tenera;
lo qual per testamento aveasi il tumulo
5 lasciato all'Ospital de' Pazzi, ed erasi
alla maniera dell'antico Mausolo,
preparato un sepolcro alto e magnifico,
in cui la vedovella, d'Artemisia
imitando i sospiri, il duol, le lagrime,
10 sedea custode dell'amato Panfilo,
che imbalsamato, e non converso in cenere,
agli occhi suoi di sé facea spettacolo,
su la bara dormendo un sonno ferreo.
Varie avventure alla piagnente avvennero,
15 che qui udirete, e certi bei fanatici,
cui nella fantasia sola un'immagine
altamente è scolpita, ond'è d'insania
tocco ciascuno in quello sol che spaziasi
per la contaminata sua memoria.
20 Nel resto è savio, se non è dell'animo
follia maggior che lo riempia ed agiti,
un crin biondo, un bel viso, un occhio lucido:
sì tutti intorno alla dolente impazzano,
che ai lor sospir stassi qual rupe immobile
contro il soffiar di Borea e di Favonio.
25 Solo un soldato, uomo il più vil degli uomini,
espugnò sua bellezza inespugnabile.
Voi preparate ai casi suoi silenzio,
e serbate gli evviva al fin dell'opera;
né fuor che il riso altro rumore ascoltisi;
30 che di risa suonar vuol la commedia
privilegiate da Talia scherzevole.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Sostrata, Cornia.

CORNIA Padrona, io non so mai che donna vedova
sì lungamente di sua doglia pascasi,
che per volger di tempo, alfin non sazisi.
Suggerisce ragion che mai per lagrime
5 dall'urna sua non s'eccitò cadavere;
onde pia madre in su lo spento ed unico
diletto figlio alfin prudente asciugale;
e la sì cara sposa il mesto e vedovo
10 marito in casa unque non soffre, e scacciala
fin dalle piume del goduto talamo,
e inviane il corpo all'onorate esequie;
ma poi che all'ombra ha soddisfatto, requie
pregando all'ossa, ed all'ignudo spirito
15 nel comprato dolor di cento prèfiche,
e finalmente la bara funerea
ne accompagnò, sicome saggio acquetasi.
Poi, da che morte ha già strappato il vincolo
della fé coniugale, e che fra l'anime
20 nude e vestite amor non vuol commercio,
gli occhi asciugati a qual balcone incontrisi
alza, e delle gramaglie il lungo strasico,
che spazzando le vie, sveglia alta polvere,
sua libertate ostenta, e a grazia giovagli
25 con qual fanciulla alla fenestra affacisi.
Quinci gli sguardi in pria furtivi, e il volgersi
più volte in dietro a rimirar la vergine,
sinché proni a vicenda i capi inchinansi.
Cercasi allor di una sagace e cupida
30 vecchierella, che asconda in sen reciproche
le letterucce, onde il contratto accordasi:
e spesso avvien, che nel letto medesimo
in cui giacque l'estinta, e che ancor tepido
quasi è di lei, la nuova sposa abbraccisi.
35 E noi, che il cielo e la natura instabili
creò, che il sesso incontro amor più fragili
rende, vorremo per non so qual boria
costanza e fé non imparar dagli uomini?

SOSTRATA Tu parli al vento. A posta lor volubili
sien gli uomin pur; sia maggior gloria, o Cornia,
40 al nostro sesso per virtù risplendere,
che dal sesso viril bandita esageri.

Non pensò già se fido o no il suo Mausolo
stato le fora, se fosse agli Elisii
gita primiera la bella Artemisia:
45 pensò ad esser vèr lui qual ei pur essere
dovea verso di lei, che tanto amavalo.
E se alla vecchia uniam la nuova istoria,
non ti sovvien di quel famoso Davalo,
che dalla Colonnese sua Vittoria
50 fu pianto sì che dureran le lagrime
ne' pudici suoi versi eterne e celebri?
Deh, perché a me non inspirasti, Apolline,
parte della tua fiamma, ond'io di candidi
inni potessi ornar la spoglia, e il tumulto
55 onorato del mio diletto Panfilo,
a cui le membra han qui serbate i balsami
orientali, ma non già lo spirito
sciolto, che dal suo fral lontano aggirasi,
se pur non empie intorno a me quest'aere,
60 che respiro soave, ed entra ed escemi
per queste fauci a sospirare, a gemere
aperte sempre. Io vo' provar se giovami
la vista del mio freddo e bel cadavere
a spirar sovra lui svenata in cantici
65 armoniosi. Oh se lo fo, già supero
Artemisia e Vittoria, insieme unendosi
in me l'onor che l'una fece a Mausolo,
e quel che fe' la poetessa al Davalo.

CORNIA
70 La poesia colla pazzia confondesi
sovente, se fé merta il comun credito
di quanti furo e in avvenir sarannovi
poeti, e pazzi. E questo tuo poetico
genio tem'io che nel simil degeneri,
massimamente in questo luogo, ov'errano
75 tanti capi di scemi: in conversandoli
frequentemente, il somigliarli è facile.
Sembri farneticar già coi farnetici
in questo albergo, anzi ospital de' miseri
egri intelletti, i qual, se ben van liberi
80 dalle catene, perché altrui non nuocciono
con morsi ed ugne, son perciò nocevoli,
ché rider fan dei lor error ridicoli;
ma chi ne ride, a poco a poco un abito
contrae, che d'imitarli alfin dilettaasi,
85 e l'imitazion sì poi confermasi
che, confermata, a voglia sua non cacciasi.
Altro esempio non vo' che te, mia Sostrata,
la qual, sinché per un desio di piagnere
gli occhi stropicci a procurar le lagrime
90 stentate e fredde, e sinché all'arte incognita

95 del poëtar, quando non mai di lettere
tuoi verd'anni imbevesti, il genio or applichi,
pazza sarai, ma di pazzia soffribile.
Insoffribil sia ben, ché tanto avanzisi
l'affettata tua fé, che voglia a Panfilo
che, o non t'ascolta, o, se t'ascolta, ridene,
sacrificar la stessa vita, e toglierle
il nutrimento, e d'erbe empier lo stommaco,
100 intisichir per frenesia di gloria
aerea e folle.

SOSTRATA E sin a quando, o Cornia,
fia che il mio onor la tua viltà contamini?
Esci pur tu, se il vuoi, da queste tenebre
del marmoreo sepolcro: io, come tortora
mi starò sola a lagrimar l'amabile
105 perduto sposo, in compagnia dell'orride
mie cure, e di quest'una amica fiacola,
ch'anche ricuserei, se non che il tacito
busto del mio signor per essa onorasi.
Ma qual strepito, ohimè?

SCENA SECONDA

Penulo, e dette.

CORNIA Chi busa?

PENULO Apritemi.

CORNIA Oh che bell'uom, signora mia! Rallegrati.
Che gaie piume ha su l'elmetto! E lucido
per qual orrido usbergo a noi riverbera!

5 SOSTRATA Ohimè! Un soldato in questa tomba, o Cornia?

PENULO Non ti prenda stupor, donna magnanima,
che un eroe generoso al piè tuo prostrisi
coll'armi sue, che son della giustizia
onore e scudo.

10 SOSTRATA E che da un'Artemisia,
che piagne il suo signor, per te pretendesi?

PENULO Pretendo sol che, se ti ha fatta ingiuria
l'empia morte, l'offesa in te non vendichi
col negar di nudrir tue membra tenere.
Cerchiam chi spense il tuo consorte, e vedova
15 ti creò lagrimosa. Io sento i medici

- 55 SOSTRATA Ma nell'età dell'oro in dolci e musiche
note cantava ognun, se il ver raccontasi,
e dalle bocche scorreano spontanei
sdruciolando in canzoni i bei vocaboli;
ond'è fama che Adam fu petrarchevole.
- 60 PENULO Son io forse da men? Son pertichevole
poeta anch'io: l'asta maneggio, e spertico
quanti nei quarti di quel miserabile,
le cui membra pendenti esposte all'aria
io custodisco, a rimirar si appressano;
perché ci va la testa mia, se spiccansi.
- 65 SOSTRATA Lassa! te a custodir le membra lacere
di un reo sospeso osi avvilar? La bellica
gloria ove andò?
- PENULO Chi assassinò la patria,
della mia fé creduto è alla custodia.
Ve' il campion del Senato, e ve' del Popolo
il difensor.
- 70 CORNIA Ma le vivande fumano;
e se tardiam, padrona mia, congelansi
del buon stuffato i preziosi intingoli.
- 75 SOSTRATA Manca a te, buon guerrier, l'arte poetica;
per altro hai quel che legar puote un animo
riconoscente a non sdegnarti, a vivere
con esso te, sì liberal, sì ingenuo
mi comparisci; e, tranne il solo Panfilo,
uomo non vidi mai, che tanto al genio
mio si confaccia; ma ho fisso il proposito
di gareggiar con quella tal Vittoria
80 che suo sposo cantò converso in cenere;
quinci a poeta, onde a me l'estro infondasi,
ho destinato il confidar mie lagrime:
per compagnia cotal di questa misera
dolente vita in bel sollievo, io spasimo.
- 85 PENULO Vuoi che ignota a un guerrier sia la vittoria?
Son pur poeta, e ti farò discepola
de' canti miei, per onorar quel Panfilo,
che qui sen giace imbalsamato e gelido.
Ma, se t'amin le Muse, ora in memoria
90 del cadavero suo gusta i cadaveri
de' polli miei, che la tua bocca aspettano.
Mangiali intanto ch'io qui fuori all'aere
mediterò qualche prosetta in tenere
rime composta, e penserò qual regola

precetti ohimè da far canzoni a Panfilo.
 Sapessi almen non verseggiar, ma leggere
 i versi altrui, che come audacia simulo,
 30 quando in mia coscienza io son sì timido
 che una zanzara a spaventarmi è biscia,
 fingerei anco esser poeta, e fingere
 lo saprei sì, che poi col volto amabile
 conquistarmi il suo cuor sarebbe agevole.
 35 Qual mai fu donna a questi rai difficile?
 E questa, anzi che no, per essi è facile.
 Or che farò? Ma non v'ha qui di stolidi
 un ospital dove alzar fanno i sibili
 40 tre poeti impazziti? Ad un ricorrasì,
 che mi presti un sonetto pertichevole:
 prestato poscia, io venderollo a Sostrata,
 con mercede non mia che sì ch'io compròla?

SCENA QUARTA

Sannione, e detto

PENULO Ma qual barbon con toga venerabile
 e con nera beretta? È forse magica
 quella sua verga ond'ei gestisce e rotala?
 Egli un pazzo sarà.

5 SANNIONE T'arresta, o milite,
 e non turbar con indiscreti eloqui
 spirito famigliar, ch'è mio pedisequo:
 alias farò che proverai del baculo
 onnipotente mio non solo i verberi,
 ma la magica forza.

10 PENULO Il diavol salviti,
 non già lo ciel, poiché sei mago, e bazzichi
 con uno spirto. Or, s'egli è vero, io pregoti
 in carità di far meco amicizia,
 che uno scudo otterrai, se dal tuo spirto
 15 mi otterrai tu che in un baleno io facciam
 un valente poeta.

SANNIONE Oh per pecunia
 neu spera ai voti interessato auxilio.
 Per la mia voluptà pria voglio il demone
 obsecrar, te presente, e poi precatone
 20 levame a te belligerante, expectane
 quidquid aneli. Or qui ti pianta, el circolo
 che su la polve intorno a te delíneo,
 non trasgredir. Mehercle un uom sì pavido

25 nunqua mirai. Te avvezzo al taratantara
della tuba, come or concutte il sonito
di umana voce?

PENULO Il mio coraggio or stringesi
quanto è, tutto al mio core, e lascia ir tremule
le non curate membra.

30 SANNIONE Aspice il Socrate
visso, secoli fa, che dal platonico
anno ricorso reduce all'eterie
aure recuperato alfin resuscita,
associato da quell'incorporeo
spirito suo, che famigliar vocavasi,
eo quod dialogizzar seco l'udivano,
35 senza auscultar quelle parole eximie,
delle quai l'auri altrui non fere il crepito.

PENULO Signor Socrate mio...

SANNIONE Di' piano: accedemi
il bel demone mio.

PENULO Di tema io palpito.

40 SANNIONE O tenella animuccia, offro un munusculo
a te d'incenso, unde s'innebri l'aere;
e flagreranno a te legni odoriferi,
se a due mie preci tu sarai presidio

.....

(Queste pause si mettono come se lo spirito da Sannione solo ascoltato parlasse)

45 Che vogl'io, tu mi peti? In primis queroti
che la sannionida amabil Sostrata
le tumidule gene, ed i nigerrimi
occhi, il petto peralbo e venustissimo
conceda a Sannion, ch'è sostratifilo.
Ora so che amor sia: lui le marpesie
cauti educaro; a lui le mamme admossero
le maculose, odore, indiche tigridi.

.....

.....

50 Tu ridi, e dici che ha l'alma caucasea,
e s'ha il viso elegante, ha il cuor detterrimo.

55 PENULO *(A parte)* Egli è solo a parlare, e pur dibattesi,
e gesteggiando e rispondendo al demone,
che (buon per me) non odesi e non vedesi,
ond'è che meno i membri miei vacillano;
ma cercando un maestro, io della vedova
trovo un amante, ed un rival ridevole.

25 rammentassi i miei studi. Io vita rustica
condussi pur ch'era fanciullo; e giovine,
fatto cuor mio di forosetta amabile,
fui da un rival con un baston sì ruvido
30 percosso, ch'anche al tergo i segni portone.
Poi venni adulto, e conduttor di buffale
trassi a carregar fieni entro Cosmopoli,
e del guadagno mio comprai (ché vendere
soleala il capitan) la piazza bellica
35 di soldato, ed allor di messer Penulo
con mio stupor divenni il signor Penulo.
Ma non ricorderommi il vero. Io nobile
nato sarò, sarò qual colui disse mi
che stato io sono. O mia memoria labile!

Fine dell'atto primo

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Il Cavalier Marino.

C. MARINO O tu, che appresso ai laureati ceneri
del buon Sincero e del cantor di Mantova
accogliesti il mio fral, bella Partenope,
perché a canora e nova vita or m'ecciti
5 in questo sconoscente e ferreo secolo,
 've in quanti mira il sol, con me resuscita
 moltiplicato e lo Stigliani e il Murtola?
 Dove, o baldo Achillini, e Preti candido,
 dove, o Bruni, o Capponi, e dove o Ciampoli,
10 ombre sedete alle bell'ombre elisie?
 Dai silenzi letei deh a por silenzio
 qua su venite alla latrante invidia,
 che addenta i nomi, e che di noi fa strazio,
 stupor già degl'ingegni, or riso e favola.
15 Col Cavalier Marin vanno i discepoli
 mostrati a dito dall'ingrata Italia,
 quando i volumi nostri insin per l'orride
 schiene lassù dell'Appennin rotaronsi,
 ed in Francia, e in Olanda alfin discesero;
20 poi da batavo torchio impressi uscirono,
 raro ornamento a librerie, delizia
 delle donzelle, e degli eroi bell'ozio.
 Io, cui credono estinto, errai non cognito
 per quante intorno ha librerie Cosmopoli,
25 e dell'opre mie chiesi. Ed ecco un ridere,
 e inviarmi al presciutto, al cacio, ai bigoli,
 cui lacerati i sacri fogli incartano.
 Ecco un altro librar piatir nel fondaco,
 dond'esce lordo, a me lordar di polvere,
30 che dai tarlati miei volumi esaltasi.
 Chieggone il prezzo; ed ei su la bilancia
 poi pon *Lira, Sampogna, Epitalami,*
 e *Galeria* del Babba di Venezia,
 ché a me un grosso per libra intende ei venderli.
35 Io, che già a peso d'or comprarsi, e correre
 di provincia in provincia un tempo scorsili,
 «E chi or si pregia?» l'addimando; e ostentami
 e Petrarchi, e Petrarchi in grande e in piccolo,
 col comento novel stampato in Modona
40 d'insigne Murator ben degna fabbrica,
 e bel sudor di quell'ingegno ingenuo:
 deh perché sopra ai versi miei non sparsesi

per iscoprir de' veli lor le grazie,
 che vereconde entro que' carmi ascondonsi?
 45 Mostrami poi vecchie raccolte, ed avido
 con cento autor del Cinquecento assaltami.
 Io li vidi color, ma qual Virgilio
 da lo sterco un po' d'or cogliea per Ennio,
 50 scelsi quanto in lor spine avea di florido;
 e a pietà mosso della lor miseria,
 poiché polverulenti allor giaceano,
 generoso ch'io fui, per sin lodaili
 nella *Fonte d'Apollo*, ed in mio biasimo
 55 dal secol reo la data lode or torcesi?
 Mi soggiungono poi di certa Arcadia,
 ch'osa a fronte di me sul rio che mormora
 seder per gradi a risuonar le fistole,
 ch'io secondo, a' tuoi labbri, o dio degli arcadi,
 60 applicai giovinetto, intento a correre
 sull'orme prime del non coetaneo
 Sincero mio; ma poi, correndo agevole,
 lo superai sì, che a tergo rimasomi,
 sui canti suoi là negli Elisi arrossasi.
 Già nel Bosco Parrasio all'ombra ir gli arcadi:
 65 già nel Peloponeso a sé fan patria,
 et ad onta de' Traci, e poi de' Veneti,
 campi non suoi distribuirsi ardiscono,
 e addattarne superbi ai nomi i titoli.
 Io, se me lodar vo', costor non biasimo.
 70 Anch'io Filen mi nominai; per Fillide
 arsi ancor io finto pastor, né spiace mi
 che il buon Sincero or dall'Arcadia esaltisi,
 e al lor tenero stil m'è forza applaudere:
 75 così fosse fiorito, e dolce, e fertile
 delle a me care e sé cozzanti antitesi,
 e di spicche figure, e di metafore,
 e di parole, in cui come è disimile
 il senso lor, sì la pronuncia è simile.
 Cotai bellezze a piena mano io semino,
 80 onde improvvisi i concettin germogliano,
 che gli eviva sonori a me riscossero
 da quanti Italia, e Spagna, e Francia ha popoli.
 Pur me, che avriasi a venerar, deridono,
 onde mi scelsi ad abitar questi eremi,
 85 've dal secol presente appello al postero.
 Ma qui ne meno assicurata io veggiomi
 dagl'insulti febei la solitudine.
 Ecco là un petrarchista; ed ecco un arcade,
 90 entrambi pazzi. Ad una micia abbracciasi,
 perché fu il brutto al brutto mastro in grazia
 il secco Cecco; e per le corna un succido
 sacro irco a Pane il pastorel strascinasi.

SCENA SECONDA

Mirtilo, M. Cecco, e detto.

MIRTILO Misero me, che invan son Dianidio,
 se non mi frutta or di Diana il tempio
 colle vittime sue nell'alma Arcadia,
 né pure un capro, onde comprar la grazia
 5 della mia pastorella: io per Cosmopoli
 più bel di questo non trovai, che involvesi
 di quattro intorte armi la fronte, e sfidavi,
 irci rivali, a cozzar seco. O nobile
 capro guerrier, deh mansueto ed umile
 10 piega il capo, e le corna in sé volubili
 al bel piè di colei che fa la polvere
 sol tantin, che la tocchi, amena e florida,
 e né pur orma (ei va sì lieve) imprimevi.
 La ninfa mia dalla sua crespa ed aurea
 15 fronte al calcagno ritondetto ed agile
 tutta è bellezza, e dispostezza, e grazia.
 L'api non sazia mai timo odorifero,
 né le cicale la rugiada sazia,
 né mai Mirtilo sazia il bel di Sostrata.
 Ohimè qual nome! Ei non è nome arcadico:
 20 non vi è per entro il pastorale: imparino
 i boschi a risuonar meglio Artemisia.
 Ma per ninfa ancor troppo ha dell'eroico.
 Artemia diciamla, e non diciamola,
 anagrammatizzando il nome, ed ordine
 25 di men nobile suon diasi alle sillabe,
 e d'Artemisia alfin n'esca Amirtesia.
 Amirtesia, bel nome, in te pronunciasi
 parte dell'arboscel che suona in 'Mirtilo'.
 Sacro è a Venere il mirto, o come accordasi
 30 anche al genio de' boschi il tuo piacevole
 congiungimento delle amene sillabe!
 Or si compio il piacer di amante e di arcade.

M. CECCO Amor mi tese una leggiadra insidia
 celatamente. Ma tal voce «insidia»
 35 perdonimi qual è poeta, o tienesi,
 non sarà cosa mai da petrarchevole,
 che dal Petrarca mio mai non pronunciasi.
 Seguo madonna anch'io: le luci tremule,
 che fanno intorno a sé l'aria e il suol ridere,
 40 armar quell'arco, che a lei pur non mostrasi.
 Però ad Amor non fu onore, al mio credere,
 ferir me di saetta allor ch'io fidomi,
 e lei lasciar dalle sue frezze ir libera.

45 Ahi, che un pregio le manca, ed è che Sostrata
e non Laura, o Lauretta, ella si nomini.

C. MARINO Ecco un altro rivale, un'altra insania.
Io giammai non amai di donna il nome:
chiamisi questa od Artemisia o Sostrata,
50 sinché ha il volto di rose, e finché brillante
due stelle in fronte, e i due rubin sorridonci
delle sue labbra, e che due filze iscopronci
di perle orientali, e che il crin aureo
in preziosa pioggia il capo inondale,
io l'amerò, se fosse Lena o Taide.

55 M. CECCO Cercato ho sempre vita solitaria
piena di quella dolcezza ineffabile,
cui non saggian la gola, il sonno, e l'ozio.
Ma dalla vista serena ed angelica
60 or son condotto in quella parte a volgermi,
che disgiunta è da me per piccol aria,
dove madonna si disface in lagrime.
S' io credessi per morte alfin scarco essere
dell'aspro giogo, a cui con te m'accoppio,
sì il filo a cui s'attien mia vita è debile,
65 che darei volentier l'ultimo scoppio;
ma del caldo desir che il cuor distruggemì,
il mezzo e il fine al principio rispondono,
e vivo sì, che fuor di speme io vivomi.
A te, dolce animal, che dai lo stroppio
70 ultimo a tai che sovra i tetti stridono,
e quanto opponsi ai denti lor si rodono...

MIRTILO Io mo «gatta» direi. (*fra sé*)

C. MARINO Gli è basso: arridemi
«bella tigre pigmea». (*fra sé*)

M. CECCO Per me ricorrasì.
Placami tu (no, non si può dir «placami».)
75 Vincimi tu la mia nemica. Io mandoti
in dono al mio bel sol: m'abbracci, e sgnavoli?
Sgnavoli? E tu, che sì al Petrarca amabile
un tempo fosti, or mi farai dir «sgnavoli»,
abborrita da lui parola orribile?

80 C. MARINO Deh con qual core, o petrarchista ed arcade,
redivivo il Marin per voi deridesi?
E pur nel fonte, ch'io cantai, d'Apolline
ebbe da me fama la fiamma eterea
di chi amò un lauro in sulla Sorga, e fecesi
85 rival d'un dio, che sul Peneo già strinselo;

onde il verde arboscel, che fassi in cenere
 lunge ai rami cader di Giove i fulmini,
 le saette d'Amor ferir poterono.
 E tu, pastor, d'onde imparar le fistole
 90 meglio che dalla mia *Sampogna* i sibili?
 E tu, ingrato, mi beffi, ed opra e studio
 metti a rapirmi la pudica vedova;
 e addocchiata, che l'hai, corri con impeto
 per seco disfogar l'accesa furia.
 95 Io l'arrivai sul margine odorifero
 della fonte vicina, ov'ella i fulgidi
 soli dell'alma mia dentro il bel nuvolo
 della palpebra nasconde, giacendosi:
 e sì leggero io mi accostai, sì timido,
 100 che sotto il piè l'erbe né men si torsero;
 ma, lasso, ah! se n'accorse, e, come un aspido
 veduto avesse velenoso e squallido,
 del volto bel discolorò le porpore,
 e per timor qual violetta mamola
 105 divenne esangue a maraviglia e pallida.
 Non però stette ad aspettarmi; e subito,
 in quella guisa che smarrita tortora
 suole involarsi, o ver colomba semplice
 a fero artiglio di falcone o d'aquila,
 110 accelerando il piè spedito e libero
 diessi ratta a fuggir tra i più folti alberi.
 Di' mo il tuo caso, e giocherò, sia giudice
 lo stesso Febo, che sì vivo e facile
 tu nol saprai ne' carmi tuoi dipingere.
 115 Otto sdrucchioli sol te a compor provoco
 della grazia de' miei su lei che posasi.
 Ti sfido, eccoti i miei: se puoi tu vincili.
 «Il gorgheggiar degli augeletti garruli,
 a cui dal cavo speco eco tu replichi;
 120 il mormorar de' ruscelletti placidi,
 che dolce van l'onde nel margo a rompere;
 il ventilar degli arboscelli tremoli
 ammaestrati a sibilare dai zeffiri,
 allettar lei, che sulle sponde tenere
 125 in un tranquillo obbligo gli occhi composesi».

MIRTILO Ma versi, o sensi odo non tuoi.

C. MARINO Gli Elisii,
 dov'ei sedea fra Mosco e fra Teocrito,
 abbandonò il Marin: del secolo eccolo
 a illuminar la cecità palpabile.

130 M. CECCO Tu il Cavalier Marin?

MIRTILO Tu dagli Elisii?
C. MARINO Ben desso son, ben desso son: guardatemi.
M. CECCO Ah ah ah.
C. MARINO Sì pur, ridetevi:
de' pazzi in bocca ognor le risa abbondano.

SCENA TERZA

Penulo, e detti.

PENULO
5
10
15
20
25
30
Eccoci i tre che per li versi impazzano:
se il loro aiuto a colei vincer giovami,
con tal mercé sin la stoltezza piacemi.
Qual di voi, gran poeti (e non senz'utile
la grazia sia) vuol compor versi e venderli
a me, che miei si potran dir s'io comproli?
I quai vedova bella agli astri esaltino,
che imitando Artemisia, e in un Vittoria,
il defonto suo sposo invita a piagnere
i versi altrui, mentr'ella in sul cadavero
gli occhi, oimè di tal sorte immeritevoli,
e notte e giorno a lagrimar si stuzzica.
La bella donna, e l'importuna nebbia
dei martir che del suo bel cuor fan strazio,
ange me ancor, sì ch'empio i boschi e l'aere
di quei caldi sospir che a lei sen volano;
e la cruda né pur gli accoglie, e cacciali,
ma ritornar onde partir non degnano.
Ed io, poiché tornare a me non degnano,
lascioli errar per questa folta nebbia,
che, sospinta qual è dal vento, cacciali,
e qual essi di me, di lor fa strazio;
onde qua e là que' miseri sen volano,
e inevitabilmente assordan l'aere.
Io vo' più tosto farmi un liquid'aere
che a quelle luci, che il mio mal non degnano,
cantar gli altrui sospir che a lei sen volano,
e a' suoi mesti pensier accrescon nebbia,
che del suo, del mio cuor fan doppio strazio;
onde ha ragion se li spaventa e cacciali.

SCENA QUARTA

Mirtilo, cavalier Marino, e Penulo.

MIRTILO Va' per versi d'amore a chi non sentelo.
Arde me pur la bella ninfa e candida,
a cui, più che a Diana, offrir le vittime
nel tempio suo si doveria da Mirtilo;
5 e per questa, cui Pan dispari fistola
consegnò ai labbri miei, farò discorrere
nel nome suo le melodie degli aliti;
a' quai le driadi ed i silvani e i satiri
solleveran le acute orecchie, e i sibili
10 sospenderan fra i ramuscelli i zeffiri.
Io cantar per altrui? Così faticasi,
api, da voi, ma non per voi; tal arasi,
bovi, da voi, ma non per voi; tal portasi
da voi, ma non per voi, la lana, o pecore.
15 Va' per versi d'amore a chi non sentelo.

SCENA QUINTA

Cavalier Marino, e Penulo.

C. MARINO Quand'io Lete varcai nud'ombra aerea,
per privilegio delle dee castalie,
meco pur navigò l'aurea mia cetera,
perch'eterna laggiù vivea memoria
5 come passò con essa il cantor tracio;
onde il sasso a Ision, la rota a Sisifo,
quello il peso sospese, e questa il turbine,
e un sorso almen non fu conteso a Tantalo.
Ma al mio ritorno in questa spoglia fragile
10 l'alma, che riguadò soletta e misera,
lasciò la cetra abbandonata ed orfana;
tal che povero d'or, merce promessami
io non ricuso, e canterò di Sostrata,
o il crin sottile che disciolto sventola,
15 o gli occhi atti a ferire a par d'un folgore;
e tacerò come da serpe libica
nudrida parmi, o pur del latte barbaro
delle fere odorifere d'Armenia;
poiché qual scoglio all'onde in sordo oceano
20 costei fu sempre a' pianti miei durissima.

PENULO Un zecchin ti darò, se un pertichevole
sonetto a me tu comporrai, che Sostrata,
la novella Artemisia, innalzi all'etera.

- 25 C. MARINO Petrarchevol vuoi dir, non pertichevole.
Prendi questo volume, ed i pierii
sudor ne assaggia, e gli occhi tuoi ne abbevera.
- PENULO Questo è il Petrarca?
- 30 C. MARINO È la mia *Lira*; ed eccoti
le *Boschereccie*, *Amorose*, *Maritime*,
Sacre, *Morali*, *Lugubri* ed *Eroiche*,
e l'altre miste d'argomento vario.
Ma che? Tu capo volti il frontespicio?
- PENULO Il precettor s'è m'insegnò di leggere
sempre al rovescio le segnate lettere,
perché in leggerle ritte ogni altro è pratico.
- 35 C. MARINO Ve' di pedante anzi inudita astuzia!
La leggiadra canzon dunque al rovescio
leggi sovra la rosa, e che incomincia:
«Or che d'Europa il toro»: ella ha d'insolito,
ché dell'egloghe all'uso è fatta a dialogo;
40 e qui Tirsi e là Mopso i carmi alternano.
Alto leggi.
- PENULO Sogl'io tacito scorrere
gli scritti sensi: così meglio imprimoli
nell'intelletto.
- 45 C. MARINO Io ti farò quatordecim
versi vivi così, frizzanti e fluidi,
che lascieran l'alme e l'orecchie attonite;
e sugellati io drizzerollì a Penulo,
che leggendoli solo e rileggendoli
gli scolpirà dentro la sua memoria,
sì che potrà quai suoi spacciarli e spargere.
- 50 PENULO Leggerli? Io no. Non li mandar, ma recali,
ché dal tuo recitarli io bramo apprenderli.
(*Fra sé*) Ma non vorrei già confessar che il leggerli
arte non fu, né sarà mai da Penulo.
55 Esciam di qui, che non ci colga Sostrata,
e del concerto insospettita accorgasi;
né mi rivegga più che petrarchevole;
e tu giura a un guerrier par mio silenzio,
o il tuo capo, e il zecchin, ne andran per aria.
- 60 C. MARINO Per gli strali d'Amor, per le pegasee
fonti il Marin fede e silenzio or giurati.

SCENA SESTA

Sostrata, Cornia.

- 5 SOSTRATA E pur vuoi ch'io riveda il severissimo
 ciel, che alle braccia mie nella più giovine
 e più amorosa età rapì il mio Panfilo?
 Panfilo mio, quando potrò mai sciogliere
 tutta in pianto fedel la vita misera,
 e te fra' morti a mio piacer raggiugnere?
- 10 CORNIA E quando mai la finirem di piagnere?
 D'asse chiodo con chiodo alfin discacciarsi,
 e perduto piacer con quel che acquistasi.
 Il volto tuo, che la natura feceti
 così gaio e avvenente, altro che lagrime
 mostra voler: vuol lusinghiere e tenere
 occhiate, inchini, e novo laccio, o Sostrata.
 Tu il vedi: or siam fra pazzi; e pur ve' savio
15 quanto ognuno è in amarti: hai già una pecora
 ed una gatta in dono; e qual da poveri
 stolti attender si può più vivo indizio
 di vero amor che lo spogliarsi e il porgere?
- 20 SOSTRATA Pria mi s'apra il terren, ch'io rompa e violi
 la fé giurata al caro mio cadavero;
 non la violerà giammai quest'anima;
 non se l'arcade stesso e il petrarchevole
 la vena lor, ch'io bramerei, poetica,
 altro ben, che due bestie, in don recassermi.
25 Non, se il guerrier mi desse lena e spirito
 da superar la Davala Vittoria.
 Ma è poi ver che sien pazzi i tre, ch'io veggiomi
 girar d'intorno sospirosi e pallidi,
 ciascun de' quai m'alza alle stelle, e cantami?
- 30 CORNIA Dai guardian di questo infausto ospizio
 sento esser folli in quello sol che aggirasi
 per le lor teste, ove tutt'altro è serio.
- SOSTRATA E che vuol dir quel ritrattino in tavola
 che usa qui messer Cecco al petto appendere?
- 35 CORNIA E che vuol dir sul capo suo la laurea,
 la coccolcata zimarra purpurea?
 Voglion dir ch'egli è pazzo in ciò: ch'estimasi
 un Petrarca novello, e trar non osasi
 per lui parola, non dirò, ma sillaba
40 che nell'amato *Canzonier* non leggasi.
 Quel ritratto è di Laura, e perché narrasi

45 che il maestro amò una micia, a gloria
anche in questo imitarlo il folle arrecasi.
Spasma d'amor nei di sacrați a Venere,
onde cantar, sempre ch'ei canti, ascoltasi
«Era il giorno che al sol si scolorarono» ecc.

50 SOSTRATA E quell'altr'uom, che di pellosa e ruvida
spoglia s'avvolge, e sul bastone appoggiasi,
benché d'età lontana alla decrepita,
cui di pino e d'allor cinte verdeggiano
le bionde tempie, ed una tasca allacciata,
e col soffiare nella sampogna assordaci?

60 CORNIA Odo quest'altro esser bel pazzo. Egli arcade
pastor si vanta, e cittadin di patria
55 illustre nacque: ei le gran scole e i portici
nati sdegnando, alle foreste, ai liquidi
fonti, alle rupi cavernose ed orride,
ed all'eco insensata i carmi or recita.
Arrossisce a portar la lunga e serica
60 toga al suo grado e al suo natal dicevole;
e fassi onor d'impellicciarsi, e rustico
gode apparir, dolce insegnando all'aere
della sua pastorella il nome accogliere,
ch'altre volte fu Nine, e fu Amarillide,
65 ed or sei tu ch'ei nominò Amirtesia.
Ma, se un altro bel nome, e più bucolico,
io fingerò, che sì, che a te rapiscolo?
Già col dardo d'un Clori, il qual dall'egloghe
meglio s'abbracci, io lo conquido, e sfegato,
70 e per quei fior che dal mio bel piè nascono,
dietro al balen di questi rai strascinolo,
del pastor, della greggia incanto e fascino.
D'armi, ei canti, o d'eroi; coll'allegorico
vel della selva e della pastorizia
75 vita, o pur dell'armento, il tutto ei maschera.
Chiedi il suo nome? Ei ti dirà: «Son Mirtilo,
che pasco greggi entro l'Arcadia a un tempio
sacro a Diana, ond'io son Dianidio,
con mille altri pastor, che lungo il rapido
80 d'Aretusa seguace Alfeo diportansi,
e al suon d'avene e di sampogne querule
d'amebei cantilene a gara alternano».

85 SOSTRATA O se tu fai la poetessa! i termini
possiedi già, non sol di petrarchevole,
ma d'amebei, d'egloghe, e di bicolico,
nomi a me prima ignoti, e ch'ora invidioti.
Potessi io pur, non da costor sì succidi,
ma dal garbato e generoso Penulo

90 apprender l'arte de' soavi cantici,
per cui Laura eternò disciolta in spirito
d'Arno il canoro insuperabil genio,
che spanderei dolce vena a piangere
lui, che all'ombra immortal de' mirti elisii
95 con Artemisia alla sua destra e Mausolo,
e con Vittoria alla sinistra e il Davalo,
me, che in fede le vinsi, attende e chiamami.

CORNIA Io non fo la saputa; ma gli eroici
tuoi sensi m'han da villanella, e Cornia,
cangiata quasi in gentildonna, e in Sostrata;
100 ché il lungo conversar tai cose genera.
Arroge poi che com'io tresco e spazio
per l'ospital, questi poeti attornianmi,
tal ch'io divento o poetessa o stolida,
non so qual delle due maggiore insania;
105 e sol d'esser qual sono allor ricordomi,
ché soffro mal lo sbadigliar famelica,
e che un pazzo amerei trovar, che prodigo
gittasse il suo; ma per disgrazia io trovone
di quelli sol che avari sono, o poveri;
110 ché il cibo e l'oro a me sariano un Panfilo.

SOSTRATA Rider mi farestù, se non che piagnere
irrevocabilmente ho fisso in animo.
Ma che dirai di quel cotal, che lacero
115 in mantel bruno ed in farsetto avvolgesi,
e sgominato, e raro, e riccio, e grigio
ha un crin, ch'oltre non va della collottola,
e su la fronte in un ciuffetto pullula,
su la fronte sparuta, ove incavernansi
l'accigliate pupille, a cui le prossime
120 rilevat'ossa al par delle mandibole
la smorta guancia e macilenta incavano?
O figura d'amante, a cui s'inspinano
le due labbra di baffi intorti ed ispidi,
e il mento in quadra aspra barbetta terminal!
125 La conostù?

CORNIA Quegli odia il petrarchevole,
vecchio antico rivale, e il giovin arcade.
E s'immagina un uom, che ha più d'un secolo
che diè l'ultimo scoppio, ond'ora è cenere.
E fu quel Cavalier Marin, cui Napoli
130 stette estatica intorno e il bel Posilipo.
Or s'è distorta in capo suo l'immagine
d'esser quel desso che da' Campi Elisii
richiamato a quest'aure a noi resusciti,
perché con lui le glorie sue risorgano,

135 e inver n'ha da natura insin l'effigie.
Quinci in ira gli son quei due, che incolpansi
di aver tolto l'onor coi carmi ingenui
delle lor scole alla fiorita e prodiga
vena sua lusinghiera ed arrendevole,
140 con cui lieve all'orecchie il nuovo Apolline
(che tal parve il Marin) dall'accademie
riscuoteva a sue ciance applauso e gloria;
dove or caduto in povertà d'encomii,
che intorno a lui, come solean, non suonano,
145 anzi a color, che l'applaudèan, ridevole,
volle perseverar nel suo proposito.
Perché, siccome suol la moda libera
nell'inventar fissù, randiglie, e cuffie,
oprar che sempre girino e rigirino
150 alternamente con perpetuo circolo,
così sper'ei che, sua mercé, ritornino
le dimesse sue rime in pregio, e sfiatasi,
intestato egli sol d'ir contro all'empito
dei più savi poeti, e di confonderli;
155 ma, abbattuto e confuso, ed in chiamandoli
pazzi tutti, in pazzia però li supera,
e deplora del mondo miserabile
la cecitate, ei ch'è più cieco. Or eccone
un altro.

160 SOSTRATA Ove ne aspetta il bel cadavere
andiamo a consolarci.

CORNIA Io più consolomi
nell'ascoltar costui, che, come all'aurea
età suppon che, cantando, parlasse,
musico, qual si sia, favella in musica.
165 Ve', qual tasteggia un picciol gravecembalo
che gli pende davanti.

SOSTRATA Egual stoltizia
chi vide mai? Gir me ne vo'.

CORNIA Trattieniti
per quell'amor che porti alla buon'anima.

SCENA SETTIMA

Lofa, e dette.

LOFA *(Canta sempre, accompagnandosi con uno spinettino)*
Farfalletto ingannato
intorno aggirasi

- 5
*agli ardenti tuoi rai,
 che dolci accendono.
 M'agito sventurato,
 e meco adiro mi
 che a incenerirmi assai
 cura non prendono.
 Farfalletto ecc..*
- 10
*Navicello in quel mar vago e ceruleo
 già m'abbandono, e le tempeste insorgono,
 ma più mi è caro il naufragar che il vivere.
 Ape tu sei, che col pungente aculeo
 fai scontar da tue labbra il mel che porgono;
 ma la ferita mia, che val descrivere,
 se la tua crudeltà mai non si sazia,
 e l'impetrar da te la morte è grazia?
 Sostrata bella e ria
 vienmi ad uccidere.*
- 15
*Ma della morte mia
 deb, almen non ridere.
 Sostrata ecc.*
- 20
- SOSTRATA
 25 O che faccia, a mirarla, e vecchia e giovine,
 sì è crespa e imberbe, ond'è che in lei si accoppino
 apparenze di maschio e in un di femmina;
 ma di femmina più; ché quella lubrica
 voce sottil non ben coll'uomo accordasi.
- LOFA
 Ma a' miei soavi ed amorosi numeri,
 Sostrata, non rispondi?
- SOSTRATA
 30 E chi rispondere
 vuol, non cantando, a chi le parla in musica?
- LOFA
 Non altrimenti l'usignuolo querulo
 sfoga gli affetti, e il cardelin purpureo
 così sue pene all'augelletta esagera.
 E l'uom, pria che il fallir suo corrompesse gli
 35 la sua favella originaria, udivasi
 per natura cantare: or l'arte giovici
 a tornar la favella al suo prim'essere;
 e da men degli augei non sia più gli uomini.
- SOSTRATA
 40 Parla dunque agli augelli; e quei rispondano
 colle musice note ad uom che imitali,
 non io, che sul sol fa mi re non regolo
 quest'ingrata mia voce. Il ciel mi fulmini
 pria che con altro amor l'amor contami
 giurato a lui, che nel medesimo tumulto
 45 m'aspetta, e da me chiede illustre esempio

di fede intatta alle future vedove
per meraviglia all'avvenir dei secoli.

SCENA OTTAVA

Lofa, e Cornia.

- LOFA *Come in sua pania
l'augellin smania,
né scioglie l'ala, o il piè;
tal io dibattomi.
5 Ma già mi svincolo
dal primo vincolo.
Da chi schiavo mi fé
Cornia, riscattomi.
Come in sua pania ecc.*
- 10 CORNIA Orrido l'amor sempre è ad una vergine
senza l'onesto fin del matrimonio.
- LOFA Ponno insieme sposarsi i cori e l'anime.
- CORNIA Mi dicea mamma mia che ciò non bastaci
per esser spose.
- LOFA Altro non è possibile.
- 15 CORNIA Ma perché no?
- LOFA Perché la bella e musica
voce a me mancherà, se non mancassemi
condizion che all'imeneo richiedesi.
- CORNIA Io non penetro i tuoi nebbiosi oracoli.
- LOFA Questa eunucheità mia liscia opponesi
20 in me al tuo vivo e vano desiderio.
- CORNIA O parolaccia, che mi pute e nausea
produce in me tal che, se resto, io vomito.
O per ciò che non mancati, e che mancati,
25 egualmente alle donne ingrato e succido,
ché di caprone olezzi, e ché l'infamia
sei di due sessi, non uomo, non femmina,
mezzo l'un mezzo l'altra, e tutto bestia.

SCENA NONA

Lofa.

LOFA

5 Fra cotanta ferezza e tante ingiurie
io non vo' per lo men partir senz'aria.
Atta sarà questa a placar le furie
della sorte ribalda a me contraria.
Mi consolino Zeffiro e Favonio
dell'impossibilità del matrimonio.

10 *O venticelli che intorno scherzate mi,
consolate mi: il cuor per voi ristorasi,
per voi, sempre a seguir chi sempre fuggemi
m'odia e struggemi, l'alma ognor rincorasi.
O venticelli ecc.*

Fine dell'atto secondo

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Penulo.

PENULO Or Marte, Ercole, Achille, Aiace ed Ettore
venite tutti al paragon di Penulo,
e partitene vinti. E qual vittoria,
sia di Patroclo o dell'ars'Ilio, o siasi
5 di leon, di chimera e di stinfalidi
(nomi incogniti a me, nomi a me barbari,
che Sannione proferire insegna mi)
emular può le penuliache glorie?
Domo si rese al mio saper l'orribile
10 mostro dell'ignoranza, e son, s'io credolo
(e chi nol crederebbe?), all'uom di Napoli,
un letterato, un gran poeta, e facciomi,
come Sostrata brama, un petrarchevole,
che de' versi non miei fecondo ammiromi,
15 siccome suol rozzo inserito un albero
che le novelle frondi e le non proprie
poma spuntar dal tronco suo rimirisi,
senza il come saperne, e sente stupido
intorno a sé l'ortolanelle a coglierle
20 e farne dono ai villanei, che bramano
altro che poma dall'amate vergini;
bella del Cavalier similitudine!
Io son dunque un poeta, e mel rammemoro,
come rammemorai l'antiche e celebri
25 vittorie mie che Sannion descrisse mi.
Forse ch'altre ne tacque; a lui ricorrasì
per ben tutte saperle, e s'io vi numero
anni miei dall'impresè, ho trenta secoli
quando aver sette lustri io sol credeami.
30 E questo è mo quel che talor raccontasi
dei gloriosi eroi ch'eterni vivono;
onde avvien che in etade altrui decrepita
ancor mi sento vigoroso e giovine,
talché la bella eternità promettomi,
35 e canterò, poichè poeta io dicomi,
le mie battaglie a me da prima incognite
sinché alla saporita amabil vedova
per meraviglia ambe le ciglia inarchinsi.
Eccola. Il mio sonetto a lei fo leggere?
40 O qual io dal Marin l'appresi il recito?
Ma se poi erro in recitarlo? Accorrere
già non posso alla carta: io petrarchevole

50 tuo quell'è. (*a parte*) Questa è tronfa: io 'l feci e scrissilo;
o dèi persecutori! Almen si reciti
punteggiato a dovere!

SOSTRATA A un'Artemisia,
a una Vittoria, ad una petrarchevole
vuoi tu pazzo insegnar come si reciti?

55 C. MARINO Ma quel sonetto è sovra a te, no a Panfilo.

SOSTRATA Ancor vuoi provocar la mia pazienza?
Restati o vil, fra tue stoltezze, io vadolo
a recitar sul caro mio cadavero.
O qual piacer per la bell'ombra!

60 C. MARINO O tacciasi,
o il zecchino e la testa andran per aria.

SCENA QUARTA

Cavalier Marino, Cornia in disparte.

C. MARINO Imparate, o poeti: oimè che giovaci
di molto Febo aver calde le viscere
se siam costretti a tollerar da femmina,
che, come suoi, nostri poemi or vantinsi,
5 e in faccia nostra i piedi lor si stroppino,
noi sofferenti, e che stil petrarchevole
nomisi quel del cavalier di Napoli.
O Marino, a qual pena, a quale ingiuria
dai pacifici Elisi il ciel richiamati!
10 O dell'ingegno mio parti ingrattissimi,
che, ribellanti al genitor, la gloria
sua stessa in onta ed in martir torcetegli,
vi diseredo io già come degeneri
dal chiarissimo onor di vostra origine;
15 e qual buon fiume, che i suoi figli rivoli
non riconosce più da che l'oceano
riconobbero in padre, e le melliflue
acque lor corrompendo in amarissime
lo stesso fiume ad insalsir congiurano,
20 tal, se ad amareggiarsi in bocca a vedova
per voi passò la dolce scaturigine,
che spiccò dal mio ingegno intatta e vergine,
già vi rifiuto, e come suoi vi abbomino.

SCENA QUINTA

Cornia.

CORNIA Non lo diss'io che a star fra pazzi impazzasi?
La mia padrona omai troppo invaghitasi
di questa sua fama di fede aerea,
non contenta di starsi intorno ai balsami
5 del giacente marito, e della boria
che poche sieno ai nostri dì le vedove
da gir per fede al paragon di Sostrata,
vuol mo dirsi Artemisia e ancor Vittoria,
10 e il suo Panfilo già non è Panfilo,
ma egli è (se il chiedi a lei) Mausolo o Davalo;
e vuol già far la poetessa, e in prestito
scrocca i versi non suoi, quai suoi spacciandoli,
a costo ancor di quel deriso e povero
15 napolitan, ch'essere un morto or sognasi,
il qual certo gli avrà donati a Penulo,
che come suoi li ha poi ceduti a Sostrata.
Ma l'autor loro il rivelar non giovami,
poiché, sebbene è vantator ridevole
20 il soldato, egli è tal che sol regalami
fra questa turba, onde il serbarlo in grazia
della padrona è a me diletto ed utile.
Diletto egli è perché, se non tradiscemi
la mia a me sino ad or fedele astuzia,
25 già di mal occhio Sostrata non miralo,
e, se ci fosse un fenestrin che l'animo
suo vedere al di fuor lasciasse, io dubito
che in quel suo cuor la prima sede egli occupi,
e che Panfilo sia ridotto ad esserle
30 non più che in bocca. Non vorrei le lagrime
attribuir, più che all'antica smania,
al furor novo. Io sento già che il celebra
come avvenente e liberal: gli encomi
son di genio nascente in donna indizio.
35 La femminil prudenza ha i propri limiti,
oltre a' quai, se trapassa, oimè, che sdrucchiola
nella lubricità di un'imprudenza,
la qual scivola ognor nel suo capriccio.
Mi son provata a consigliarla, ed odomi
rimproverar: dunque il suo peggio adulisi,
40 poiché le piace, e con costor spassiamoci
or che n'è forza abbandonarci e scorrere
là dove il genio e la follia strascinaci.
Io più Cornia non sono, o, se son Cornia,
vo' provar, sia con Cecco o sia con Mirtilo,
45 novi nomi. Io sia Cornia e Laura e Cloride.

35 interromper convien quegli anni floridi,
perché col ben morir più onore acquistasi
e avrai virtù da far un sasso piangere,
né al dir soave mai porrò silenzio,
ma canterò per ventun'anni amandoti:
40 «Oimè il parlar, che d'aspro un cuor fece umile,
ed oimè il dolce riso onde il dardo escemi.
Alma reale d'impero degnissima,
se non fossi tra noi scesa tardissima».

CORNIA Cotesto amar da petrarchista, a dirtela,
45 che morte brama all'idol suo per piangerlo,
troppo per una donna ha dell'eroico.
Sentiamo un po' se come Clori all'arcade
piacer potessi in miglior sorte, e vivere;
poiché a fin di morir per me non amasi,
50 ma pria per conservar la vita propria,
e poi per darla a chi non dianzi aveala.
Amor è un certo mal, per quel che dicesi,
che fa le genti, non morir, ma nascere.

M. CECCO Se nella testa Amor pensier non creati
55 di aver pietà del mio lungo martirio,
dolci i tuoi sdegni, e l'ire tue dolcissime!
M'invidieresti se per te sentissesi
della mia gioia la parte millesima.

SCENA SETTIMA

Mirtilo, Cornia.

MIRTILO O Cornia bella, a che nega Amirtesia
5 saper da me quel che i ruscelli e i zeffiri,
a' quai parlo di lei, saper non negano?
Ella ha pur ne' begli occhi amore, e spiralo
nell'alme altrui, ma nella sua non sentelo.
Langue col suo pastor la greggia misera,
che spaziando per l'amene pratora
sospende il muso dagli amati pascoli,
perché colei dell'amor suo non pascemi.
10 Dalla capanna mia bandito il tacito
sonno, ricusa in questi lumi assidersi,
che notte e giorno a lagrimar sol vegliano:
già la sampogna mia copre alta polvere,
e dentro a lei la bigia aragna annidasi
15 a far reti alle mosche invan dolentisi;
mentre sospesa ad un amaro salice
chiama indarno i miei labri a darle il solito

onor del suono a cui s'affolla Arcadia,
ed applaudon le ninfe, e Mopso invidia.

- 20 CORNIA E come mai dal pastoral tugurio
 tant'alto forse il rustical tuo genio,
 che a cittadina, a gentildonna innalzisi?
 Io, che pur nata son fra selve e pecore,
 umile pastorella a nobil giovine
25 non ardirei di offrir quest'alma ignobile;
 e se l'offerissi, io m'udirei rispondere:
 «Va', Clori, va' le pecorelle a pascere».
- MIRTILO Tu pastorella? e come Cornia e Cloride?
- CORNIA Laura son, per servirti, e Cornia e Cloride.
30 L'ultimo nome i genitor m'imposero,
 Sostrata fu che mi appiccò il penultimo,
 e ficcommi il primiero il suo buon Panfilo;
 ma Clori ho dalle fasce, e tal mi nomino,
 come nata alle selve, ai fonti, ai pascoli,
35 e so qual dalle capre il latte spremasi,
 e in giro accolto poscia insieme stringasi.
- MIRTILO Il bel nome, il natale, e l'esercizio
 tuo pastoral di te, mia Clori, invogliami;
 e come ninfa, che per l'erma e florida
40 collinetta in cercar la menta, incontrasi
 in famigliuola di fonghi odoriferi,
 scorda l'erba cercata, e al frutto appigliasi
 avidamente, e tutta gola e giubilo
 con delicata man dal suol distaccali,
45 e, a imbandirne la mensa, il sen riempie;
 così, avvenuto in pastorella e vergine,
 la traccia oblio di gentildonna e vedova;
 e, se tu non ricusi il puro e semplice
 amor d'un pastorello, il mio cuor eccoti.
50 Mirtilo e Clori, o come ben s'accoppiano!
 E quanto gioiran le selve arcadiche
 ombra facendo al nostro insieme assiderci,
 e al cantar, alternando a suon di fistola
 le delizie io di Clori e tu di Mirtilo!
- CORNIA Mirtilo mio, come dal lupo temono
 sin nell'ovil le pecorelle insidia,
 onde ai cani e al pastor si raccomandano
 col parlar, come fanno, allor che belano;
 così da Lofa, che per tutto attorniami,
60 per Pane tuo, per Pale tua deh salvami;
 ché all'udirlo vicino il cuor già tremami.

SCENA OTTAVA

Lofa, e detti.

- 5 LOFA In bocca mia, recitativo, or vientene sotto le note musicali e lisce, poichè a te sono i bei passeggi in odio, più di quel ch'io mi pianga in odio a Cornia dura al par di qual marmo alberghi in Caria; ma cedi i labbri, egli è già tempo, all'aria.
- CORNIA Ah ah ah ah ah.
- MIRTILO M'è forza il ridere.
- 10 LOFA *Ride nel prato il fior ride su l'etera, mentr'io qui piango il sol. Ride su l'etera, ma quel crudel d'amor vuol che mia cetera non suoni altro che duol.*
- 15 *Ride su l'etera mentr'io qui piango il sol.* Che vuoi far, Cornia, d'un pastorel, che cantar dice, e parlati con voce ognor sì roca e lamentevole che a fronte sua parer soave e musico può in gonfio mar lo strepitar di borea, tanto ingrato all'orecchio, e ronza e fischiati?
- 20 MIRTILO Che sì, che sì, che col vincastro io rompoti pria lo strumento e poi le corna, e cacciotti la pazzia musicale in un col celabro!
- 25 LOFA Così vostra mercé, donzelle tracie cadde il musico Orfeo coi membri laceri, e della morta man la cetra vedova raccogliendo le muse, estinto il piansero.
- MIRTILO Tu, vivo e morto, ognor sarai ridevole.
- 30 LOFA Ma ridevole è più chi male adopravi aure, augei, venticei, farfalle e luciole, pecorelle, selvette, ed acque limpide, tutte parole a cui le note adattansi di noi cantor così leggiadre e facili, ché senza una di lor languisce ogni aria.
- 35 Voi costor sì, che per follia fansi arcadi, colle ruvide voci ognor profanano, e su voi sempre i carmi lor raggirano,

PENULO Gli è vero; e so ch'egli è fedel nel leggermi
qualche biglietto a me scritto da Sostrata.
Tu rimanti; e ben ratto a lui ricorrasì.

SCENA SECONDA

M. Cecco, Cavalier Marino.

M. CECCO Se a noi rivolgi lo stil molle e debile,
quantunque in bocca di madonna ei siasi,
siccome angue tra fiori alfin palesasi:
5 e chi pon mente all'ardir temerario
di sue saette velenose ed empie,
che intorno a sé la mal nat'erba scuotono,
ben s'avvisa qual peste ivi entro avvolgasi.

C. MARINO Ve' come l'arenosa ed arsa Libia,
che fil d'erba non nudre al latte irriguo
10 de' rii sì che, arrossito il capo, ascondesi
il suo barbaro Nil fangoso ed unico,
temeraria a schernir l'Europa affacciasi,
che fiori e frutti a mille fiumi abbevera.
Io tal mi son che, ovunque passo o posomi,
15 fo meraviglie in un balen prorompere,
che le pupille alle gran menti abbagliano,
e di tropi gl'ingegni altrui fecondano,
e all'acutezze inaspettate aguzzano.
Il tuo Petrarca, intisichente e timido,
20 de' suoi seguaci invidiosi e miseri
fassi intorno languir la turba attonita,
la qual, se vede un risoluto aereo
volo di penna ascrea, con cui disperasi
poggiar del paro, in un ghigno sardonico
25 bieca scompon le strette labbra a riderne,
e con gli archi dei torvi sopracilii
di malediche punte invan saettami,
che perdon lena alla metà dell'aria.
Ma che che sia de' pregi nostri, io pregoti,
30 per quel genio comun che Apollo ispiraci,
o almen per quel che al cocollato e chierico
tuo maestro ti lega, od a qualsiasi
madonna tua, che da te mai non escano
voci marinicide, e tai sariano
35 quelle di me che propalar si udissero,
ché de miei carmi io fo tesoro a Sostrata.

M. CECCO A un pio tacere caritade spronami
di non farti por giù la spoglia fragile
insino al cener del rogo funereo;

- 40 e sospirando e insieme andrò ridendomi,
che a sciocca per natura e mobil femmina
quegli onorati rami non disdicansi
de' quai chi scrive, poetando, adornasi.
- 45 C. MARINO Sacra fame dell'oro a me feo vendere
i bei favor della cortina Delia.
Penulo, comprator delle pierie
delizie mie, fu che donolle a Sostrata.
- 50 M. CECCO L'ira di Giove fa che nuda e povera
poesia vada, e i carmi a prezzo vendere
(che dell'esilio nostro ancor non sazia
così nascosti ci ritrova Invidia)
o i famose fronti il lauro è gloria,
o l'insegna si pon di color gemino,
dove si loca tal da cui sostienesi
55 l'alta onorata verga della patria;
o sia che mai da una vestal pia vergine,
o per sole o per ombra il vel non lascisi,
vedi come Atalanta i versi correre
per palle d'oro; ed anche a soffrir aggiolo,
60 se a ciò vilmente si abbandona il secolo.
Ma, che menzogne e parolette vendersi
io vegga per gli effetti che in un'anima
fan due lumi soavi e un viso angelico,
avanti a cui men spesso a noi vorriasi
65 degli occhi nostri innamorati il battere,
non fia chi mai di sofferrire insegnimi.
Ma più oltre mi spinge ancor l'ingiuria
che del Petrarca il dir sì dolce innasprisi,
e gli alti nomi suoi la vena arroghisi
70 del vil Marino, e la mal tocca cetera.
- C. MARINO Quasi che il tuo Petrarca anch'ei non imiti
me, che sono il Marino, e le mie formole.
- 75 M. CECCO Tu il cavalier cui tutta onorò Italia,
e che dal buon Petrarca in bando tennela
coi dolci versi e lusinghieri e liberi,
ne' quai l'ultima prova feo lussuria?
Tu quel nuovo inventor d'un'arte magica
che in sue note incantar potea sin gli aspidi,
non che l'orecchie, ch'alto udir non seppero?
- 80 C. MARINO Ecco in me la sirena di Partenope,
ecco quel cavalier che novo Apolline
in Parnaso più bel cangiò Posilipo.

M. CECCO O Marino, disnor del tuo Vesuvio!
 E v'è chi al più perfetto or paragoniti?

85 C. MARINO Il punto sta che nel parraggio il supero;
 e proverò che il tuo Petrarca applaudemi.
 Pensi tu che il poeta entro gli Elisii
 campi sia quel che in Avignone e ai rivoli
 fu già di Sorga? Egli era, in corpo e in anima,
 90 secco, restio, pien di durezza e taccoli;
 e in quell'età, dove la lingua, sterile
 di vocaboli al par che di metafore,
 mista qual fu di francioso e d'italo,
 stentate forme ed insoavi numeri
 95 suggerigli all'orecchio, oprò miracoli:
 e dietro a sé pur strascinò due secoli
 di sacri ingegni, i quai, bench'altro intesero,
 pur lasciaron neglette errar le grazie
 ch'altre volte fur care a Mosco e a Nomio;
 100 e i toscani epigrammi, oimè, languivano
 colle code dimesse e senza aculeo,
 che dolce punge i delicati, e gli eccita
 a stupir, da soggetto ignudo ed arido,
 improvvisi spuntar vezzose arguzie,
 105 quai nell'antica antologia s'ammirano,
 o in Marziale, o nel pungente Ovenio.
 E non è ver che in erma rupe aerea,
 da cui sol tufi e precipizi aspettansi,
 se mai smarrita e sgominata e pallida
 110 per la futura sua caduta, avvienesi
 improvvisa in un fior leggiadra vergine,
 tutta si riconforta e ricolorasi?
 E, quasi abbia un tesor che al piè le germini,
 con lieve ugnà lo fende, e colto odoralo,
 115 e il bacia, e al vel fra le due poma annodalo?
 Cosa che non faria, se in giardin fertile
 di mille fiori il ritrovasse a ridere.
 Mosso Febo a pietà di un tal delirio,
 cento trentasett'anni omai discorsero
 120 da che femmi spirar quest'aura eterea,
 ne' sacri studi a riformar l'Italia,
 sì che vinsi, cantando, e Smirna e Tracia.
 Cantai d'amor con sì soavi e tenere
 note, e ne' versi miei così saltavano
 125 per tutto i vezzi e l'inudite arguzie,
 che Partenope mia, Sicilia e il Lazio,
 Toscana, Lombardia le luci apersero,
 quasi al mio stile innamorante estatiche,
 e dietro e intorno in un balen mi stettero.
 130 E col vostro Petrarca allor fu, o miseri,
 che rimaneste abbandonati e squallidi.

Sin che tanti scoccar sinistri augurii
da voi contro di me, che infin l'Invidia
pose all'empia mia Parca in man le forbici.
135 Chiuse ch'ebbi le luci, e che piangevanmi
la nativa sirena e i cigni ingenui,
voi rigogliosi opra metteste a sorgere,
ed a me vostro depressor deprimere.
Ma che fe' Giove ai preghi di Partenope?
140 Sforzò Plutone, e mi ritolse a Cerbero,
che invan dietro latrommi, e qua ritrassemi
a punir voi con un perpetuo esilio
da Cirra e Pindo, e da quant'ave Apolline.
Ché lo stesso Petrarca in oggi onorasi
145 d'imitare il mio stil, che appar sì facile,
ma se tal sia, chi vi si prova, ei sasselo.
Perocché quando il portator dell'anime
tragittommi laggiù, nud'ombra ed inclita,
tutte a me l'ombre ad inchinarsi assorsero,
150 che ne' boschi letei fean cerchio a Pindaro.
Là Bione ed Alceo dal crin si sciolsero
le lor corone, e al capo mio le cinsero;
ma il Fiorentino, a questi piè prostratosi,
mi pregò d'accettarlo in mio discepolo.
155 La man sul capo allor, pietoso e placido,
gli sovraposi, e tutta quanta infusigli,
con stupor di laggiù, l'arte poetica.
Surse allora il Petrarca, e alla sua cetera
insegnò i modi miei soavi e lubrici;
160 ed io, che ingegno poi capace e docile
lo spero, anzi che no, profitto attendone.
E se non mi raggiunge, almen può correr mi
dietro il calcagno; e, di sua buona in premio
volontà generoso, a lui do il titolo
165 di marinesco, a me di petrarchevole,
da che i due stili in amistà rispondonsi.

M. CECCO A questo dir non riderebbe Eraclito?
O vuoto uom di giudizio, e pien d'insania!

SCENA TERZA

Mirtilo, Cornia, e detti.

MIRTILO Costei, che per man guido, e che lanciatomi
lasciva un pomo a fuggir diessi ai salici
ma bramosa però ch'io pria vedessila,
qua meco trassi, or che il suo volto amabile
5 già mi ha fatto aprir gli occhi al ver nascostomi.
Io non vedea, sì amor bendato avevami,

10 quella mal nata ambizion ridevole
 che a mentir poesie non sue pon Sostrata,
 invidiosa, dic'ella a Vittoria,
 perché Vittoria è già conversa in cenere;
 ma invidiosa è che alle stelle innalzisi
 l'arcade Aglauro, Aglauro la Cidonia,
 15 che col suo Tirsi (e gli sien pur le Grazie
 favorevoli, e quanti Amori e Veneri
 spaziano in Pafo) può d'onor contendere.
 Onde (chi 'l crederebbe?) Apollo in dubbio
 sta a qual dei due meglio corona intreccisi.
 L'ha infin Tirsi di mirto, e il dono è d'Erato;
 20 ma la severa Clio di sua man propria
 ne tesse una d'alloro e al crine adattata
 di lei, che umile stassi in tanta gloria.
 Daria Sostrata cento e più cadaveri
 di pria dilette imbalsamati Panfili
 25 per divenir Fidalma la Partenide,
 nata in gran sangue ed inserita in Massimo,
 cara a Febo, a Diana, a Pane e a Pallade
 più di qual dotta ninfa alberghi in Lazio.
 Darebbe un occhio per aver qual Silvia
 30 Licaotide il vezzo anacreontico
 in canzonette che, soletta e vergine,
 canta del natio Spello entro il bell'eremo,
 a cui d'intorno i colli suoi rispondono.
 Ma che daria per posseder la gloria
 35 dell'ardua Irene? Io dico la Pamisia,
 che porria passeggiar d'Atene i portici
 con quanti Grecia mai vantò filosofi;
 e che daria per divenir Paraside
 Mirtinda, amor del Po, del Reno e d'Adria
 40 per le rime leggiadre? E che, per essere
 la leggiadra Larinda, che Alagonia
 dall'Arbia suo s'appella? Or crede Sostrata,
 che, come usan le ninfe allor che ammirano
 in capo ad una, o sia di crin piramide,
 45 che l'ovato a un visin dia fatto a circolo,
 o sia di fior selvatici e domestici
 mazzetto fra l'orecchio e fra la tempia,
 l'imitan tosto in sulla fonte pendule,
 e tutte eccole già che veder fannosi
 50 con par mazzetto e con egual piramide;
 così, poiché nel coro suo femminile
 v'ha qualche musa, e perché Italia applaudele,
 pensa come famosa ir per Cosmopoli,
 e che Safo e Corinna ogni uom la reputi.
 55 Ma il poetar non è cucir né tessere.
 Ecco poi che ne avvien: quai petrarchevoli
 i marineschi e non suoi versi ostentaci;

- 60 e chiamo te, che dell'etrusco Apolline
seguace sei, che in ciò consenta all'arcade
di non lodar la femminil sua boria.
Di cotai saputelle or scaturiscono
per tutti i borghi, e le contrade e i vicoli;
e già s'erge un tribunal di cuffie
sui virili poemi; e torna affollasi
65 di bei gerbini, intorno a lor, che inchinano
le fiocche teste e pettinate ag'idoli,
che van sputando in altrui sprezzo oracoli.
Misera poesia, se da tai giudici
giammai degna di te sentenza attendasi!
- 70 M. CECCO Ragion farotti del tuo desiderio.
Farò che il suono in rime sparse ascoltisi
de' miei sospir, ma per quel lauro amabile
di cui tu pure alla bell'ombra siediti;
75 non per tal pianta, che selvaggia e sterile
de' frutti altrui non di rara eccellenza,
ma guasti e pieni di amorosi vermini
mostrata a dito immantinente adornasi.
- CORNIA Marin, pon mano ad ordinar le sedie
per la sostraticiacca accademia.
- 80 C. MARINO Fachinar tocca a un cavalier? Pazienza!
Ercol filò (ridendo Amor) per Onfale.
- M. CECCO Al Petrarca non fur le «selve» in odio.
Ei le ha dieci fiate, s'io ben numero.
Cinque ha «pastor». Ne vuoi tu i sensi intendere?
85 «Il PASTOR che a Golia già ruppe il cranio ecc.»
«Quando vede il PASTOR che i raggi calano ecc.»
«O del PASTOR che ancora onora Mantova ecc.»
«Né il PASTOR di che ancora Troia lamentasi ecc.»
«Seco ha il PASTOR, che mal sì fiso mirala ecc.»
90 «Pastorella» una volta egli usa, ed eccola:
«Che a me la PASTORELLA alpestra e rigida ecc.»
Mai «pecorelle» il *Canzonier* non nomina;
ma nell'egloghe sue talor rammentale
in latino idioma.
- 95 MIRTILO Adunque un arcade
favorevol ti avrò, se i boschi in grazia
ebbe già il tuo maestro.
- M. CECCO È ver; ma sforzami
vostra legge a soffrir bastardi e barbari
nomi che in bocca sua mai non suonarono.
O Petrarca, a' tuoi piedi ecco inginocchiomi,

100 reo d'altre frasi e di non tuoi vocaboli,
 tanto che altr'uom da quel che fosti, intendami,
 da te pietà non che perdon io speromi;
 e ciò farò perché la sua ridevole
 105 stoltizia ei spogli, e rivestir poi giuroti
 l'antica forma e la sembianza propria.

MIRTILO O superstizion di petrarchevole!

M. CECCO Fratel, tu vedi la festuca minima
 negli occhi altrui, ma non ne' tuoi la massima
 trave, che della luce a te fa tenebre.
 110 Che vuol dir quella tua pelliccia ruvida,
 quella sampogna pastoral, quel zaino?
 Vi son pur tai che nel suo ruolo Arcadia
 describe, e in manto van da galantuomini,
 e di selve e di greggia ognor non parlano.
 115 Ma per gli eroi vedi sublimi e nobili
 scorrere i versi lor, né sempre a mugnere
 guidar le ninfe allor che d'amor cantano.
 Il padre vostro Alfesibeo, l'ingenuo
 Alessi, il grazioso Tirsi, il querulo
 120 Ila, il facil Montano, il savio Uranio,
 l'ingegner Clidemo, e il fior de' lirici
 Aci, e non men che gran poeta, astronomo,
 Teleste il franco, e quanti in somma assidonsi
 all'ombra eterna del Bosco Parrasio
 125 aman con lunghe e inanellate zazzere,
 capel ritorno, e gran colar che increspasi.
 Gode altri in perucchini, a cui la cipria
 polve dà in parte e canutezza e grazia,
 nel tuo coro apparir puliti e candidi,
 130 con colarini fra bianchi e cerulei
 sotto il mento attilati, uniti e sferici.
 Ma tu per tutto vuoi selvetta e rivolo,
 augelletto, aura, e pecorelle e pascoli,
 praticel, collinetta, antr', ombra e foglia,
 135 cose che udite al primo suon ricreano,
 ma col sovente ricrear rin crescono.
 Cotesto latte è un cibo dolce e candido,
 che ne' giunchi, qual è, rappreso e tremulo,
 o in ricottelle avidamente ingoiasi;
 140 ma col troppo ingoiarne alfin ci stommaca,
 dove saziaci il pane, e mai non tedia.
 Io già m'intendo, or chi lo puote intendami.
 E quei sciroforioni? e le olimpiadi?
 e i di anarchi? e chi savvi, o nomi barbari,
 145 pronunciar, di ceto e serbatorio?

- 150 MIRTILO Io, se questa è follia, folle esser godomi.
Ma saviezza sarà di e notte struggersi
sul divino Petrarca, e quel sol prenderne
che, interrogato, ei s'udiria riprendere?
Altro ci vuol che i soli suoi vocaboli
articolare e le sue frasi torcere
con diverso dal suo concerto ed ordine;
ché il diverso locar sue note e sgiungerle
crea sovente all'orecchio un suon sì vario
155 che tutte inferma al suo bel dir le grazie.
Vestir convien della grand'alma il genio,
le figure, il pensar, la guida, e il facile
colorir delle cose, e quel palpabile,
anche aeree che sien, formarle e sporgerle,
160 sì che la fantasia sensi aver credasi
con cui gli obbietti ella maneggi e scorgali.
Così pittor, che il buon disegno e gli agili
moti delle figure in testa imprimesi
per esprimerli in tela, e sin degli animi
165 guida ai visi il color, mira, non copia
di Rafael l'insegnatrici immagini;
ma poi, col vero e coll'idea che fissesi
d'imitarlo a dover, sì ch'atti ed arie
tutti all'impresa espression cospirino,
170 fassi un Giulio, un Allegri, un Michelagnolo,
un Zampieri, un Albano, un Reni, e creasi
cotal maniera originale e propria,
che pare già da Rafael dipendere,
onde qual meraviglia a dito mostrasi.
- 175 CORNIA Finiam le liti, ecco l'irrevocabile
sentenza mia, poiché madonna accostasi.
Chi vuole amor, sia da Laureta o Cloride,
onor faccia a costei: nei carmi esaltala,
o buoni o rei; qual petrarchista onorisi,
180 ed al suo recitar sonoro applaudasi.
Altrimenti io vi caccio, e più non sperisi
per voi mercé; ma questo core in premio
prometto a qual più nel lodarla affannisi.
- M. CECCO O dura legge! A qual giogo Amor posemi!
- 185 MIRTILO La pastorella mia sossopra volgami,
siccome colte in sul mattin le fragole
qualor sul desco il suo panier riversale.

SCENA QUARTA

Sostrata, e detti

- CORNIA Sostrata vienne. O delle muse decima!
Te impazienti ecco i poeti attendono,
e delle lodi tue testé stordivanmi.
5 Cecco giurava (ed ei presente attestilo)
nulla il Petrarca suo, se paragonisi
a te, valer; né men di lui fea Mirtilo,
te passar quante ninfe or vanta Arcadia,
sien Aglauro, o Fidalma o Irene, o femmine
10 quante atte ai carmi il buon Teleste adunaci.
Non è ver egli? A lei voi due narratelo,
né il bel rossor, che la natia modestia
le induce in volto, dal ridirlo affrenivi;
ma tu per Laura, e tu per Clori or giuralo.
- M. CECCO Il giuro.
- MIRTILO Il giuro.
- SOSTRATA O petrarchista ed arcade,
15 foss'io pur tal che meritar potessimi
i vostri applausi! Allor sarian mie lagrime
degne in ver di quel fido amato spirito,
che per quest'aria intorno all'ossa esanimi,
20 se ben credo al mio amor, m'ascolta e spaziasi;
e allor sì di Vittoria avrei vittoria.
Voi de' miei versi al risuonar, che Penulo
reciterà, ch'oltr'esser petrarchevole
più ch'altri sia, nel recitarli ha grazia,
25 dove me il mio dolor nel dir fa stupida,
direte forse: «Or ve', se questa vedova
tutto ha il Petrarca suo nella memoria»;
e pur vi giuro, in su l'onor di Panfilo,
che, scorso appena un suo sonetto, io sentomi
30 certo brio natural che Apollo ispirami,
mercé di cui, senz'altro studio, i quindici
versi fanmi un sonetto in cui ravvisasi
del buon Petrarca il delicato e il tenero.
- M. CECCO Il sonetto avrà coda, o sien quattordici
i versi suoi, madonna mia, non quindici.
- 35 CORNIA Vuoi la maestra tu d'ogni uom correggere?
- MIRTILO Quel fu di lingua addolorata equivoco.

	CORNIA	Io fo da Cloride, e da Mirtilo tu; ma Clori è Sostrata?
	MIRTILO	Quella sia che tu vuoi.
	PENULO	Marino, accostati. La D questa non è?
	C.MARINO	Sì. Taci, e siediti.
20	SOSTRATA	Il concerto incominci. O là, silenzio!
	LOFA	<i>Ceda la rosa, onde le fonti infioransi, alla viola del color di cenere; benché a quell'altra le foglie colorinsi dal piè ferito della bella Venere.</i>
25		<i>Ceda la rosa ecc...</i>
		<i>Lascivi amanti un bel roseto esaltino, scherzando ignudi infra le rotte aspergini; ma tua modestia, o violetta, esaltino, per fregiarsene il crin, poeti e vergini.</i>
30		<i>Lascivi ecc.</i>
		<i>La violetta della rosa ridesi, benché quella a più d'una il viso imporpore. Da che in volto a costei suo pallor videsi, più nel pregio di pria non son le porpore.</i>
35		<i>Simile alla viola al suon di cetera la novella Artemisia or s'alzi all'etera.</i>
	SANNIONE	Ai luminari tuoi, Sostrata, immolinsi i distici del proximo epigrammate. «Ond'è che, o dèi marini, inferi e superi, femmella voi, voi universi exuperi? Che a te coi leti ocelli io ben non digero faccia l'arme cader dio tridentigero; che tue medulle, o Pluto, un sol circuito vori del suo flammimovente intuito; che a te sin, Giove, insù i siderei culmini tragga di man pupula ardente i fulmini? E all'ardor poi resisteranne il trunculo di Sannion, floccipenduto omuncolo?»
40		
45		
	M. CECCO	(<i>A parte</i>) O che pedanteria!
	MIRTILO	(<i>A parte</i>) Canti a Camillulo quel Fidenzio novel.
50		

- CORNIA (*A parte*) Ma quanto io ridomi
che la padrona e Penulo sen ridano!
- C. MARINO Invito a ber te, bella donna, e recito
le stanze mie, che già famose e sdrucchiole
allo Stiglian nemico mio sin piacquero.
- 55 «Ond'ellera s'adornino e di pampino
i giovani e le vergini più tenere;
e gemina nell'anima si stampino
l'immagine di Libero e di Venere:
tutti ardano, s'accendano, ed avvampino
- 60 qual Semele, che al folgore fu cenere;
e cantino a Cupidine ed a Bromio
con numeri poetici un encomio.
- 65 La cetera col crotalo e con l'organo
sui margini del pascolo odorifero,
il cembalo e la fistula si scorgano
col zuffolo, col timpano e col piffero;
e giubilo festevole a lei porgano
ch' or Espero si nomina, or Lucifero;
et empiano con musica che crepiti
- 70 Cosmopoli di fremiti e di strepiti.
- 75 I satiri con cantici e con frottole
tracannino di nettare un diluvio.
Trabocchino di lagrime le ciottole
che stillano Posilipo e Vesuvio;
sien cariche di fescine le grottole,
e versino dolcissimo profluvio.
Tra frassini, tra platani e tra salici
esprimansi de' grappoli ne' calici.
- 80 Chi cupido è di suggerere l'amabile
del balsamo aromatico e del pevere,
non mescoli il carbuncolo potabile
coll'Adige, col Rodano e col Tevere;
ch'è perfido, sacrilego e dannabile
e gocciola non merita di bere
- 85 chi tempera, chi intorbida, chi incorpora
coi rivoli il crisolito e la porpora.
- 90 Ma guardinsi gli spiriti che fumano
non facciano del cantaro alcun strazio,
e l'anfore non rompano, che spumano
già gravide di liquido topazio;
che gli uomini ir in estasi costumano,
e s'altera ogni stommaco già sazio;

- e il cerbero, che fervido lussuria,
più d'Ercole con impeto s'infuria.»
- 95 MIRTILO (*A parte*) Tre sdruccioli per verso? Inver che supera
le tue terzine, o Serafin dell'Aquila!
- SOSTRATA (*A parte*) Ohibò il Marino!
- PENULO (*A parte*) Ohibò il Marino!
- SOSTRATA (*A parte*) Or odasi
quel cotal che il Petrarca imitar vantasi,
ma non è già da pareggiarti, o Penulo.
- 100 PENULO Noi due sì che da ver siam petrarchevoli.
- C. MARINO Cecco, che fai?
- M. CECCO (*A parte*) Se ciarlano... Capitolo.
(*Ad alta voce*) «Properzio, Ovidio, e quei che ben cantarono
mirino il novo sol di pudicizia,
105 onde al sol vero i rai si scolorarono;
e loderan costei nova Sulpizia,
che sa ogni cuor d'oneste voglie accendere,
non di gente plebea, ma di patrizia;
né a cose non da ei degna discendere.
110 Poco ama sé chi a tal gioco s'arrischia,
e di quell'alma poco mostra intendere.
Onde non bolli mai Lippari ed Ischia,
Stromboli e Mongibello in tanta rabbia
dentro confusion torbida e mischia,
quant'io nella mia nova e stretta gabbia.»
- 115 MIRTILO Mirtilo.
- CORNIA Clori.
- SOSTRATA (*A parte*) Io mo Clori sono.
- MIRTILO Egloga.
«Or che i lenti ozzi a noi non lupo insidia,
non signor, non caprar, cantiamo, o Cloride,
e rompa i fianchi al rauco Mopso Invidia.
- 120 CORNIA E rabbia faccia intisichir Licoride,
or che nell'erbe i bei color gioiscono
delle campagne al tuo venir più floride.
Ma, se tu parti, oh come i fior languiscono!
e sin l'acque sonanti ai rii che scorrono,
per la tua lontananza inaridiscono.

- 125 MIRTILLO Arido è il campo, ed i ruscei non corrono,
e tanto può dell'aria calda il vizio,
ché le rugiade sue più nol soccorrono.
Ma ritornano i fonti a precipizio;
e il matutino umore è a cader libero,
130 sol che Clori ci renda il ciel propizio.
- CORNIA Come a Giove la quercia e l'edra a Libero,
così diletta è la mortella a Venere,
e Mirtilo ama il gelsomin celtibero.
135 Quercia, edra e mirto, ir vostre glorie in cenere
e sinch'egli ami il gelsomin, si lassino
i primi onori alle sue foglie tenere.
- MIRTILLO Nell'orto il pino, e nella selva il frassino
signoreggiar per la bellezza ammiransi:
pur, se Cloride arriva, a lei si abbassino.
140 Ma le colombe alla lor torre aggiransi,
e a due, a tre, perch'all'ovile si mungano,
le pecorelle a capo chin ritiransi,
or che dai monti in giù l'ombra s'allungano.»
- SOSTRATA (*A Penulo*) Può passar.
- 145 PENULO (*A Sostrata*) Ma però non c'è miracolo.
(*ad alta voce*) Attenti. Ecco un sonetto petrarchevole
della bella Artemisia. Aggiungerassegli
poscia un mio madrigal pur petrarchevole.
(*Al Marino*) Cavalier, su...
- SOSTRATA Signori, compatiscano
150 questo componimento estemporaneo,
che m'inspirò messer Francesco a tessere.
- CORNIA Bello!
- SANNIONE Bel!
- C. MARINO Più che bel!
- M. CECCO Più che bellissimo!
- MIRTILLO Prima s'oda il sonetto, e poscia applaudasi.
- 155 PENULO «Diva immortal, ch'entro a mortal ricovero
marmoree tombe indegnamente accolsero,
io quei gelidi sassi inver rimprovero,
che a così ardenti rai non si disciolsero.»
- CORNIA Bello!

SANNIONE Bel!

C. MARINO Più che bel!

M. CECCO Più che bellissimo!

160 PENULO «Né so come a quei membri, a cui si volsero
i lumi tuoi, che quai due soli annovero,
poiché i lampi vitali in sen ne accolsero,
il cor resti di vita ignudo e povero».

CORNIA Bello!

SANNIONE Bel!

C. MARINO Più che bel!

M. CECCO Più che bellissimo!

MIRTILO Pria finisca il sonetto, e poscia applaudasi.

PENULO «Con un sol po' di...» *(da sé)* Ah, la memoria mancami!

165 M. CECCO Su, ricorri alla carta.

PENULO Amico, aiutami. *(al Marino)*

SOSTRATA Che cos'è? Che cos'è?

PENULO Mi svengo, o Sostrata;
ahi, che l'alma mi manca in un deliquio!

SOSTRATA Ahi! Manteca chi n'ha? Chi muschio o balsamo?

170 CORNIA *(A parte)* Ei s'abbandona; e pur, se il volto interrogo,
mi risponde il color ch'è sano e vegeto.

C. MARINO *(A parte)* Il deliquio è coperchio all'ignoranza.

SOSTRATA Cornia, dammi l'orecchio.

MIRTILO *(A parte)* E che sussurale?

SOSTRATA Vanne tosto, e vien, vola! e te' le forbici.

175 CORNIA *(A parte)* O questo ancora ho da sentir! Vo, e lascioti
nel grembo il peso.

SOSTRATA Io per amor sostegnolo
de' versi, onde un novel Petrarca è Penulo.

- SANNIONE (*A parte*) Est l'amor del poeta, o l'est del Penulo?
- 180 SOSTRATA Panfilo mio, deh perché sei cadavero?
Perché a te, come a questo, il cuor non palpita?
Strugger mi sento a sì crudel memoria.
- MIRTILO Da te fede ed amor le ninfe imparino.
- M. CECCO E le madonne ad esser Laure apprendano.
- 185 SOSTRATA Ma Cornia unqua non torna? Egli è già un secolo
che partì quinci; e non è già uno stadio
il suo viaggio. Oh come son le giovani
pigre oggidì!
- LOFA *Vien come lampo, ed eccola.*
- SOSTRATA Odate, o signori.
- LOFA *Oh dèi! Qual balsamo
mi rincora odoroso e mi resuscita?*
- M. CECCO Ch'egli sia del Perù?
- 190 SANNIONE Ma qual pellicola?
Forse cute sarà di que' due gemini
che al marin venator linque il castoreo?
- SOSTRATA Droga è più preziosa.
- 195 CORNIA (*A parte*) Egli è il prepuzio
che —ve' fede ed amor!— recisi a Panfilo;
e il comandò la sua pudica vedova
per soccorrere il drudo.
- SANNIONE (*A parte*) A reviviscere
già comincia il Tirone. Accorri, o demone!
ma perché ridi, e obtemperarmi or renui?
- 200 PENULO Qual odor mi consola, ond'io recupero
l'alma smarrita? E dove son? Mia Sostrata,
vero è che in seno io ti svenii?
- 205 SOSTRATA Ringrazia
l'imitato Petrarca e il mio buon Panfilo.
In memoria di lor fu ch'io sostenniti.
In memoria di lor fu ch'io sovvenniti.
Dimattina sull'alba intimo a Panfilo,
o valenti poeti, altra accademia,
poiché il guerrier refocillò gli spiriti.

ATTO QUINTO

SCENA PRIMA

Penulo.

PENULO
1
5
10
15
20

Persuader la saporosa e tacita
notte può luci affaticate a chiudersi
che non sian d'un amante, o che non siano
le mie, ché invan per l'egre piume aggiromi.
O stia in fianco, o supino, o capovoltimi,
mai non trovo un momento in cui non empianmi
il capo i vezzi e la beltà di Sostrata.
Quinci abbandono le odiose e vigili
mie materassa, e mentre a caso spaziomi,
o destino od amor fa ch'io qui trovomi
presso all'albergo, anzi al sepolcro amabile
di lei, che, conversando coi cadaveri,
mi avrà ben tosto a imbalsamar qual Panfilo,
se pur don mi farà di qualche lagrima,
dono a chi è fuor degli uman sensi inutile.
Questo bel petrarchino in carta pecora
stampato, e di zegrin coperto, u' leggesi
di tutto quanto il *Canzonier* la tavola,
se il ver dissemi Cecco a me vendendolo,
vo' presentare alla mia bella, e sperone
mercé da lei, che tanto almeno amassemi
quanto il poeta suo. Coraggio! picchiisi
alla porta funesta.

SCENA SECONDA

Sostrata, Cornia, e detto

SOSTRATA
PENULO
CORNIA
PENULO
CORNIA
SOSTRATA
5

Olà chi turbaci? (*di dentro*)
Amici.
Il nom vuol sapersi. (*di dentro*)
È Penulo.
Signora, egli è il guerriero, il petrarchevole.
A un poeta, a un guerrier porta non chiudasi. (*escono*)
Qual pensier qua ti sprona, or che non trovasi
forse in terra animal, che non sia nottola

notturna, o vedovella inconsolabile,
che non le cure in dolce oblio dimentichi?

PENULO
10 Gli è amor, donna crudel, gli è amor che m'eccita
in tempo ch'altri a respirar si corica
dai diurni travagli, ed è il suo stimolo
che, pungendomi il cuor, dì e notte cruciami,
e mi strascina ad una inesorabile,
15 che qual perde i suoi pianti in chi non senteli,
vuol che in lei pure i pianti altrui disperdansi,
come insensata al par di quel cadavero.
Sì, per piangere un morto, un vivo uccidesi.
Me rispettò fra le falangi armigere
20 la invan cercata morte, e fuggir vidila
davanti a questo brando, inerme e timida;
né potea vendicar cotante ingiurie,
se in cotesti occhi tuoi non ricovravasi,
da' quai la vinta impunemente assaltami,
e del suo vincitor sta per far strazio,
25 se in mio soccorso un guardo tuo non armasi.
Vagliami almen con poetessa a grazia
questo piccolo dono, in cui rinchiudonsi
le dolci rime e le amorse lagrime
di lui ch'arse per Laura ancora esamine.

SOSTRATA
30 Oh s'egli è bello! e come ben maneggiasi
così lindo e raccolto! Il dono accettisi
più caro a me perché da te derivami;
né ricuso d'amarti con quel candido
e platonico amor che pel corporeo
35 vel si fa strada a vagheggiar lo spirito.
Ma perché il vulgo vil sovente interpreta
sinistramente le fiamme platoniche,
come bragia si suol covrir per cenere,
vuolsi a tutt'occhi il nostro incendio ascondere.

PENULO
40 Là in quel sepolcro asconderassi; e il talamo
sarà la bara ove disteso è Panfilo.

CORNIA
(*A parte*) Vuol l'amor coniugal, non il platonico.
Gnaffe! Ei viene alle corte.

SOSTRATA
45 Oh sacrilegio!
E che di' tu del far la bara un talamo?
Come poss'io ne' casti orecchi accogliere
sì sconce cose? Ogni mio pelo arricciasi
al sentirmi parlar di nozze, orribili
a me più della febbre e della scabbia,
a me, ch'emular voglio indi Artemisia,
indi Vittoria. E farle in faccia a Panfilo?

- 50 Sul cadavere suo? Tu ridi, o Cornia?
Per te sento arrossirmi, e tutta avvampomi.
- CORNIA Rido perché vuoi piangere a sproposito.
Gode ogni donna in maritarsi, e il giubilo
nasce dalla speranza d'esser vedova,
55 per poi rimaritarsi, e sopravvivere,
indi rimaritarsi, e sopravvivere,
indi rimaritarsi, e sopravvivere,
indi rimaritarsi, e sopravvivere,
60 indi rimaritarsi, e sopravvivere,
sinché una cinquantina almen di Penuli
l'un dopo l'altro onestamente godasi.
Io sì l'intendo; altri a sua posta intendala.
- SOSTRATA E non ti caccio un occhio con quest'indice,
putta loquacissima, sfacciatissima?
65 Ahi, Mausolo! Oimè Davalo! Oimè, Panfilo!
- CORNIA L'ira torci in costui che d'amor tentati,
non in me, che, se ancor seppellir vogliti,
m'obbliga a non oppormi *in forma camerae*.
- SOSTRATA E pur tu reggi a me davanti, o Penulo?
70 Volgi quegli occhi in altra parte, ah volgili!
altrimenti a punirti ho i pugni in aria.
- PENULO Noi guerrier siam avvezzi a quel che narrasi
dell'orso, il qual, per quanto l'api il pungano,
purché ne lecchi il mel, l'ira ne tollera;
75 care mi sian le tue percosse, o Sostrata,
se per mezzo di lor giungo a conquistare
cotesta tua non femminil ferocia;
ma non sai tu perch'io mi vegli; or svelisi
l'alto mistero ch'ho sino ad ora ascosoti,
80 per provar, se vèr me piegava un genio,
ch'io non credea sì sconoscente e barbaro
in beltà sì gentile e sì dimestica.
Il tuo sposo poc'anzi in sogno apparvemi,
quanto diverso da quel miserabile
85 avanzo suo, che imbalsamato ed arido,
e notte e giorno a lagrimar mal t'occupa.
Giovinezza sul volto ancor fioriagli,
e un bel corpo di luce accesa e vitrea
fea trasparer da' membri suoi lo spirito,
90 che il libricciuol lasciò cadersi; e, «Recalo»
disse «a Sostrata mia perché in lui studii
come farmi immortal, cantando, ai posteri,
poich'altra vita oggi nel mondo io nauseo,
fuor che quella del nome; e questa eternisi,

95 e si eterni per lei; ma deh! non serbimi
un corpo odioso a me nud'ombra; e canginsi
in nozze i funerali; e la memoria
mia tu risveglia in novi figli, e nascono
100 tanti poeti, a' quai prometto infondere
virtù forse maggior che petrarchevole.»
Disse; e ne' rai della sua luce ascosesi.
Vengo a te baldanzoso, il ver dissimulo,
ti presento il suo dono, e d'amor pregoti:
105 tu ritrosa mi cacci; or, se vuoi, cacciami,
e l'ombra amata ad irritar persevera.

SOSTRATA Tolga lo ciel ch'io spiaccia alla buon'anima;
ma del mio cuor dispongasi ad arbitrio
di chi sol n'è signore; ei dielti, io dottelo.

110 CORNIA (*A parte*) Ve' se presto s'arrende, e ratta bevesi
la menzogna del sogno!

SOSTRATA Or dunque io bacioti,
libro adorato, e al donator fo grazia
di cangiar, poiché il vuol, tumulto in talamo.
Ma pria fra noi, mio novo sposo, accordisi
115 la ragion delle nozze, e, mentre a Panfilo
piace ch'amboduo noi siam petrarchevoli,
e che nascan da noi pur petrarchevoli
che il nome suo novellamente esaltino,
a prometter tu m'hai di compor subito
un canzonier che al *Canzoniero* adeguisi
120 del Petrarca in bellezza, in specie e in numero:
cioè sonetti pria trecento tredici,
canzoni poi quarantanove, e dodici,
che sian, delli trionfi o pur capitoli.

PENULO A quanto vuoi, con giuramento astringomi.

125 SOSTRATA Et io la destra militare impalmoti.

CORNIA Ecco già stabilito il matrimonio.

PENULO Ma entriam, sposa, a gioir, diam gloria a Panfilo.

SOSTRATA Davanti a lui, sull'ossa sue, qual vittima
strascinata ne vegno al sacrificio.

SCENA TERZA

Cornia.

CORNIA Oh che vittima allegra! Or fia che sanisi
 la sua pazzia col novo elettuario,
 il qual mai, per ver dir, non nocque a femmina.
 Se non era il soldato a inventar agile
 5 l'accorto sogno, l'inventava Sostrata,
 tanto un pretesto e nulla più cercavasi
 per darsi in preda sì, ma senza scandalo,
 al piacer delle nozze. E non ha Cornia,
 10 fomentandole in sen l'amor di Penulo,
 mal servita costei. Mal, so, maritarsi,
 ma peggior d'ogni male è poi l'insania,
 e da pazzia col maritarsi è libera.
 Saputezza viril, prudenza eroica
 così a noi donne ingratamente adattasi,
 15 come il filare ed il cucire agli uomini,
 a cui non mai per lungo studio addestransi.
 Ciascun sesso stia dentro all'esercizio
 che natura e le stelle a lui prescrissero,
 o si prepari a far che di lui ridasi.
 20 Ma qual suono novel vien l'ombre a rompere?
 Affé, ch'è Lofa: anch'ei d'intorno al tumulto
 della carne all'odor qual corvo or crocita.

SCENA QUARTA

Lofa, e detta.

LOFA *A un bel raggio di luna io solitario
 già per la selva a solfeggiar coll'aria;
 e tasteggiando iva le corde in vario
 suon per crearne, in passeggiando, un'aria.
 5 Quando i quarti del reo, che funestarono
 la maggior quercia, in un balen svanirono:
 tre, che sien benedetti, indi staccarono
 le appese aride membra, e poi sparirono.
 Or lieto è il bosco, e l'angellin destandosi
 10 avrà più lena alle sue gorghe amabili.*

CORNIA Oh, che di' tu? Povera me! Te misero
 sposo, ch'ora gioisci, e ch' hai da pendere
 fra poco ove pendea chi dato in guardia
 fu alla tua fede dall'inesorabile
 15 tribunal de' censori. O Lofa, io pregoti
 a ritornar pria che l'aurora affaccisi,

a spiar di quel furto un qualche indizio,
e, se vuoi ch'io non t'odi, a me riportalo.

20 LOFA Precipitevolmente io corro, e recoti
quanto fia che dall'alba a me rivelisi.

SCENA QUINTA

Cornia fuori, Sostrata e Penulo dentro.

CORNIA Per mia fé, da buttar tempo non restaci.
Picchiam pure; e i due sposi mi perdonino
se la lor calma ad agitar vien Cornia.

5 PENULO Chi è? (*a parte*) ch'io lo fo in pezzi (*ad alta voce*) il temerario
che i sonni altrui van frastornando!

CORNIA È Cornia.

SOSTRATA O invidiosetta, or che fo onore a Panfilo,
vuol disturbarci il sacrificio.

10 PENULO Ah possati
il canchero venir, bestiola indocile;
se vil non fosse insanguinarsi in femmina,
di te un vaglio faria la mia ferocia. (*escono*)

SOSTRATA Troppo avanti si fa cotesta audacia,
serva insolente. Or va', che ti licenzio.
Trovati una padrona un po' più stolidi,
che le tue sfacciataggini si tollerari.

15 PENULO Poder di Bacco. E perché il ciel non feceti
un capitano con tutto un esercito,
che vorrei tutti darvi ai corvi a pascere?

20 CORNIA Godo, o signor, di tua braura: aspettati
qui meno assai di un duce e di un esercito;
ma tanto almen che il tuo furor disfoghisi.
Verran birri fra poco, e te fra i vincoli
por tenteranno, e trarti alla giustizia,
per appiccarti là dove già stettero
25 dell'appeso assassin le membra lacere,
le quai, già date alla tua fede in guardia,
fur testé distaccate; e Lofa sasselo,
ché di furto spiccar le vide, e nuncio
a me ne fu. Ma ad un guerrier qual Penulo
ciò nulla importi. Ei, che di duci e popoli

- 30 fu già conquistatore, a scherno recasi
e bargello e canaglia.
- SOSTRATA Io vedo in polvere
stritolarsi i ribaldi a un guardo, a un alito
del mio prode guerrier, però ridiamone.
Ma non ridi, o ben mio? Tu tremi? Il tremito
35 forse vien da furor, per cui ribolleti
dentro le vene il sangue fier? Deh! tempralo
sin tanto almen che il militar pericolo
t'infochi alla vendetta.
- CORNIA Et io, licenzia
40 poiché ottenni da te, l'eremitorio
lascio tapina, e me ne vo in Cosmopoli,
un salario a cercar per elemosina.
- SOSTRATA Vanne pur sciocca, e una padrona acquistati
che, qual io, possa dirsi un'Artemisia.
Te villanella io volea far partecipe
45 d'una sinora inimitabil gloria;
ma la gloria è una gioia che mal donasi
a chi non la conosce.
- PENULO O sposa, a Cornia
si perdoni un error che ha poscia origine
da un zel di fedeltà.
- SOSTRATA Ma che inginocchiisi,
50 e pianga, e preghi.
- PENULO Io la dimando in grazia.
- SOSTRATA A tanto intercessor nulla dineghisi.
- CORNIA Io l'una e l'altro umilmente ringrazio,
ma più ringrazio il ciel che mi fa libera.
Addio signori.
- PENULO Ah, Corniella amabile,
55 non esser mo sì stizzosetta. Io giuroti
che in te sola è il mio scampo: ecco il tuo Penulo
tutto nelle tue braccia.
- SOSTRATA Eh taci, e lasciala
frigger nel grasso suo. Coi pugni io cacciotti,
se non vai tosto.
- PENULO Hai tu bel tempo, o Sostrata:
60 tu in costei mi distruggi il mio refugio.

Cornia te' questa borsa, e i zecchin goditi
ch'ivi dentro vi son, per amor mio; ma placati,
e va in traccia di Lofa, e pon silenzio
alla sua lingua solfeggiante e garrula.
65 Spia se i quarti pur sien rubati, e contagli
ch'io son fuggito, e che di là dall'Indie
fama è ch'io voli; e non fiatare all'aria
me qui celarmi. Anche a te stessa ascondimi,
o ch'io son morto.

70 CORNIA Ed io farotti ingiuria,
or che vèr me sì liberal, sì prodigo
col donato tesor ti mostri? Ed invida
impedirti io dovrò che l'invincibile
braccio tuo nelle stragi ora disetisi,
e che in lenta languisca ignobil ozio?

75 SOSTRATA E in ver chi provocarti ardisca, o Penulo?

PENULO Ma, se nella sbiraglia alfin m'insanguino,
qual core avrò per adorarti, o Sostrata?
Gloria e vendetta, ahi che innamorerannomi,
e, vivo me, ritornerai qual vedova.

80 SOSTRATA Ah tolga il ciel cotesti infausti auguri.
Cornia, su vieni, e facciam pace, io stringoti
a questo sen, ma, tua mercé, non partane
il mio sposo guerriero e petrarchevole.

85 CORNIA A tanti intercessor nulla dineghisi.
Vo a trovar Lofa; a visitar vo l'albero,
e voci vo della tua fuga a spargere.
Voglian gli dèi che ciò a salute vagliati.

SCENA SESTA

Sostrata, Penulo.

SOSTRATA L'aria fredda notturna omai consigliaci,
poiché tu tremi, a ricovrarci al talamo
per rinovare il sacrificio a Panfilo.

5 PENULO Lasciami qui, ché inevitabil smania
mi distrae dal piacer, di cui già sparvemi
tutto il desio, da che paura entratami
nelle viscere tutte, oimè congelami
il sangue, e il core in agonia mi palpita.

- 10 SOSTRATA Ma, come mai nome a te dianzi incognito
d'infingarda paura in bocca or suonati?
- 15 PENULO Io sempre vil mi riconobbi, o Sostrata,
se non che Sannion dicea ch'io supero
in valor quanti eroi son, siano e furono,
e imprese mi narrò famose e celebri
fatte da me, sì ch'io già a lui credeale.
Ma conosco esser falso il sermon magico,
e che, come le vende a lui suo demone,
così sfacciate e me vendea le frottole.
A buon conto, per quel ch'io sol ricordomi,
fui poltron, son poltron, poltron mantegnomi.
- 20 SOSTRATA O villana parola in lingua nobile
quanto mal suona. Io nerboruto e valido
so pur che sei.
- 25 PENULO Nato villano, e avvezzomi
marre in campo trattar, di nerbo, o Sostrata,
non manco, è ver; manco di cuor, né tollero
pure il sangue veder: pensa mo a spargerlo
qual cuor sia il mio.
- 30 SOSTRATA Ma il tuo natal, deh tacciasi,
per lo comune onor del matrimonio.
Villan si dica il successor di Panfilo?
Ma se il sangue è villano, il volto e l'indole
l'ignobiltà del tuo natal compensino,
e leggendo il Petrarca ingentilisciti,
richiamandoti in mente il don che fecene
alla mia per tua man la man di Panfilo,
35 quand'ei spirto ti apparve allegro e diafano;
e comandò quell'imeneo che intuami.
Ma s'egli oprò, per farmi tua, miracoli,
certo non lascerà ch'io da te sciolgami
per lui legata in un perpetuo vincolo;
40 però leggi il suo dono, e in lui rincorati.
- 45 PENULO O te l'amore o la follia fa credula
ad un sogno del tutto immaginario,
che la tua ritrosia sforzommi a fingerti.
Quel Petrarca comprai sol per rivenderlo
a tal che in prezzo se stessa donassemi,
e in ciò fortuna ebbi al desir propizia;
ma non sperar già ch'io lo legga, o siasi
perché dolor, perché paura or m'occupa,
o siasi perché né pur so leggere.
- 50 SOSTRATA Misera me! Ma quel sonetto?

- PENULO Ei costami
due bei zecchini, e il cavalier di Napoli
fu che il compose.
- SOSTRATA Un marinista? Oh diavolo!
Perché allor m'ingannasti, o non ingannimi
tuttor, crudele? E questo fu ch'ei risesi
55 del mio a lui recitarlo, e che corressemi
in guisa, oimè, ch'io gli sarò ridicola.
Io l'Artemisia un tempo, io la Vittoria,
or io la sciocca, io la soldata, io misera
60 metà d'un uom che, qual leon già intrepido,
or ch'è mio, qual coniglio o lepre è timido?
Ma vaglian tante mie sofferte ingiurie
quel tuo volto sanguigno, e quelle tergora,
quel torso svelto, e rilevato in muscoli
tutti ripieni di succo nettareo:
65 in lor grazia il commesso error perdonisi,
e dal compormi il canzoniero assolvoti;
ma non lasciarmi abbandonata e vedova!
- PENULO E pur vedova, oimè, sospese a un albero
mirerai queste membra.
- SOSTRATA Oh dèi! Risparmiami
70 sì funesto discorso. E qual rimedio
a tanto orrido mal trovar può femmina?
- PENULO E pur egli è in tua mano: io raccapricciomi,
Sostrata mia, non che a sperarlo, a dirtelo;
però senza parlar ti lascio, e muoiomi.
- 75 SOSTRATA Ma, ben mio, che fia mai? Vuoi tu che l'anima
sparga per te? La spargerò.
- PENULO Non l'anima:
qualche cosa di più si chiede, o Sostrata.
- SOSTRATA Ma di far disperarmi a gioco prenditi.
Parla, o ben tosto, in faccia tua svenandomi,
80 unirò questo frale al fral di Panfilo.
- PENULO Ahi, che Panfilo appunto è il mio rimedio.
- SOSTRATA Come sarebbe a dir?
- PENULO Ma a un'Artemisia
come ardirò propor che del suo Mausolo
faccia in brani le membra, e a un tronco appendale?
85 Ché la giustizia in ritrovar che pendono

90 dalla pianta esecrata i quarti laceri
li crederà dell'assassino; e Penulo
allor fia salvo a compensar di Sostrata
la vera fé con tanti vezzi e premi,
che più contenta non avrà Cosmopoli.

95 SOSTRATA T'intendo, o cuore mio: vuoi dir ch'io squarciti
là quell'imbalsamato e vil cadavero?
E per dirlo ci vuol sì gran proemio?
Qua la spada: spacchiamlo; ed ambo in maschera
(che per Cornia e per me là son due maschere
con cui fuggimmo), insin che favorisconci
l'ombre notturne, il faremo in un attimo,
sì che paia quel reo, dal tronco pendere.

SCENA SETTIMA

Cornia.

5 CORNIA Al vicin bosco all'ospitale aggiromi,
e non ritrovo (ahi me tapina) il musico;
e visto ho il tronco a cui di già pendeano
i quarti in guardia consegnati a Penulo.
Ah infelice padrona, io t'avrò misera
tradita oimè per risanarti? E l'animo
smosso t'avrò dal tuo primier proposito
per unirti ad un uom, che, vil di nascita,
vil d'esercizio, andrà sovra un patibolo
10 a recarti, morendo, eterna infamia?
Egli là nel sepolcro, è ver, che ascondesi
colla moneta, cui le scelleraggini
entro l'arche d'or gravi accumularono;
ma, se il fisco sagace alfin lo penetra
15 vago di preda, avrà rispetto a un tumulo,
per sé sacro, onorando e venerabile?
Sì, glielo avrà; ché sempre fur le ceneri
dei sepolti defunti altrui refugio.
Se fia Lofa loquace, e qual giudizio
20 uom scemo unqua accettò per testimonio?
Io negherollo, e il negherà pur Sostrata;
E, poi che lui sottratto avremo all'impeto
delle prime ricerche, allor poi fuggasi;
ma non che s'abbia a riveder Cosmopoli,
25 ch'ogni paese al valentuomo è patria;
e gioie ed oro, ond'aspettar, non mancano,
che la tempesta alfin s'allenti e plachisi.
Allor, tornando a rigoder di Panfilo
i lasciati poderi, andrà qual vedova
30 la padrona a incensarne il pio cadavere

nei dì solenni; e si dirà che Penulo
è suo mastro di casa, e fra le tenebre
sole sarà quel ch'è dover lui essere.
Già di molte si sa matrone e nobili,
35 che in nozze occulte ai servi lor si sposano,
mariti entro la notte amica e tacita,
valetti in giorno esercitati in camera
al vestirle, al lavarle; o sia che seguanle
alla portiera d'aurei cocchi ond'usano
40 inchinate da tutti ir per Cosmopoli.
Ma lo sposo lacchè, che i gerbin creduli
mira far di cappello, in sé già ridene;
e sotto la livrea broccato avvolgesi
e finissimo bisso; e in borsa cantagli
45 l'oro della padrona, e n'è sì tumido
che l'osteria paga ai compagni, u' bevesi
alla salute della miserabile,
ch'irsene occulta a tutto il mondo credesi.
Ma, rivelata poi dal marito ebrio,
50 va per bocca ai lacchè scornata, e prendesi
di mira alfin dall'implacabil satira.
Ma ciò, per Dio, non avverrà di Sostrata,
o che un coltel sommergerassi in Penulo
da questa man, di vera fede esempio.
55 Tutta Cornia oggimai richiamo in Cornia.
Ma qual rumor? S'apre o non s'apre il tumulo?
Sì, s'apre pur. Due mascherati? È Penulo
ed è Sostrata, affé. Veggo le maschere,
che colà dentro a nostro uso serbavansi.
60 E qual peso hanno in spalla? E gambe, e braccia?
Egli è un corpo squarciato: è quel di Panfilo.
Ora intendo il rigiro. E qual non supera
passione un amor? Ve' l'Artemisia,
che fatto in brani ad appiccar va il Mausolo!
65 Ve' che Vittoria ad appiccar va il Davalo!
O non pensata, o non sperata astuzia!
Visitar vo' la tomba, e là chiarirmene.

SCENA OTTAVA

Sannione.

SANNIONE O fida mia cubicularia animula,
che qual Libero vai lunato il vertice
di due tenere corna, e a cartilagini
l'ali hai formate, come un vespertilio,
5 perché i denti mi ostendi, e leto, aridimi,
e pur la fronte, in cachinnando, hai torvula?
Or che chiedo in mercé del mio servizio,

10 che a un tocco sol del magistral mio baculo
Panfilo informi un novo spirto, e tornisi
colla sua vedovella in lieta copula,
tal che n'escluda il nebulon di Penulo,
che colla gelosia mi scalpe e crucia.

.....
15 Odo le voci tue qual tintinnabulo
l'orecchio mio pulchre ed argentee allicere.
Ma tu ti scusi, e a me volgendo il podice,
mi posterghi, mi sperni, e floccipendimi:
o spiritel, se tu non mi commiseri,
perché ognor vieni entro del mio cubiculo,
20 e alla sinistra ognor mi parli e voliti?
Deh, come è più soave dell'ambrosia,
più del nettare dolce il tuo colloquio,
fra cui degno mi fai di qualche suavio,
così mi sia in oprar men duriusculo.

.....
25 O maladetta torma, che interrompemi
i tuoi sermoni, e veggio ben che mettiti,
nel venir de' profani, al labbro il dritto.
Si trasferisca il suaviloquio in crastino.

SCENA NONA

Cavalier Marino, Mirtilo, e detto.

C. MARINO 5 Ma non hai tu per la *Rachele* e l'*Adria*,
l'una una tua pastoral, l'altra maritima,
ne' teatri nati lombardi veneti
rappresentate da Flaminia e Lelio,
fama qual più bramar potea drammatico?
Ma chi mai t'inspirò l'idee bucoliche
e le aquatiche al par di me, che tessone
nella mia *Lira* una sì lunga istoria?
10 Sienmi gli arcadi ingrati, e dovrallo essere
Mirtilo ancora? Onde me nieghi accogliere
in suo compagno ad aguzzar le satire
contro la a noi non esorabil Sostrata,
ma non già tale a quel villan di Penulo,
che fa mezzani i versi miei per vincere
15 il cuor di questa sua folle Artemisia;
e me di morte anche minaccia, e giurami
che mia testa, se parlo, andrà per aria.
Per mercede o timor sinora io tacquimi,
20 ma poiché Lofa in solfeggiando or pubblica
gli amori suoi, la sua viltà, la timida
natura sua, non lo pavento, e gridolo.

MIRTILO

Pria ch'io risponda, o cavaliere, all'ultimo
de' tuoi discorsi, uopo è che al primo io replichi,
e ch'onde incominciasti anch'io cominci.

25 Gli argomenti bucolici e maritimi
trattasti, è ver, né ti fu pur incognita
la maestà delle grandezze eroiche,
scrittore immenso e rimator mellifluo;
né de' tuoi pregi è sconoscente Arcadia;

30 ma conosce altresì che insaziabile
di vagar, sia per dritto o per rovescio,
dove l'ingegno a la follia trasportati,
e fiori e spine e gemme e fango mescoli;
qual torrente che ruoti e chiare e torbide

35 acque di piogge e di ruscelli, e incorpore
diroccate capanne, e tronchi inutili,
pastori e greggi, e ciò che in esso incontrasi.
Tu sai parlar, ma in ogni tempo; e mancati
l'anche a tempo tacer; ché l'eloquenzia

40 in fiacca alfin loquacità degenera
qualor non è sol liberal, ma prodiga.
Già non lodo nel dir certa avarizia
che tai cotai del Cinquecento affettano
mal chiragrosi, estenuati e maceri;

45 ma lodo ben l'economia che agli arcadi
convien, come a pastor puliti e poveri,
che tanto dan quanto bisogna, e serbano
quel che, senz' uopo, è follia lo spargere.
Fior più vaghi de' tuoi non Cinto o Menalo

50 nudron nelle pendici alme odorifere,
ma tanto sterpo e tanta spina imprunali,
che a rischio uom va di punzicarsi in coglierne,
e non pratica man per tema astiensene.
Gemme più fine delle tue non splendono

55 dove i raggi del dì nascono e muoiono,
ma tal fango le involve, che pericola
di lordo uscir chi si avventura a sceglierle.
Per altro io teco or non ricuso in satire
tutto cangiarmi; e saettar qual istrice

60 costei che già delle nostr'alme a caccia,
e cade essa alla rete indegna e tesale
da un vil soldato. In faccia sua me Cloride
accoglierà, me sorridente, e l'arcade
selve del non suo nome incise crescano.

SCENA DECIMA

M. Cecco, e detti.

M. CECCO Non canterò più qual per me soleasi,
poiché ognor sospirar nulla rilevami.
S'appressa il giorno, ond'io già son destatomi:
5 senza la spada amor regga suo imperio;
chi smarrita ha la strada, indietro tornisi:
chi non ha albergo, sopra il verde posisi.
P' diè in guardia al soldato, e più non pentomi;
grave soma è un mal fio per chi mantienselo;
10 quanto posso mi spetro, e solo io restomi:
di là dal rio passato è il merlo: invitovi
a rimirarlo, o Cavaliero, o Mirtilo.
Ama chi t'ama, è antico omai proverbio.
Brama un'altra donna un amico umile;
e male il fico al mio parer conoscesi.
15 Forse ogni uom che m'ascolta non intendemi.

C. MARINO Cecco, io t'intendo, e sin dentro alle tenebre
dei profondi apoftegmi acuto io penetro.
Feriam tutti uno scopo, e instabile femmina
20 debil sarà, cred'io, ritegno ed argine
al gran torrente delle nostre ingiurie.

SCENA UNDECIMA

Lofa, Cornia e detti.

LOFA *Cedono il canto, or che l'Aurora affacciasi,
i rauchi grilli agli augelletti amantisi
sul margine odorifero: Lucifero
versa rugiade, e vuol che il giorno cantisi.
5 Cedono il canto ecc.*

CORNIA Cent'anni è ch'io ti cerco, e mai non trovoti.

LOFA Cosa dirò, ché di sognar pur sembrami.
Due vidi, uom, donna, ir mascherati, e all'albero
10 aridi quarti immantinente appendere;
poi fuggir ratti, e me guatar fuggendosi,
e me con atti minacciar, s'io timido
non mi astenea dal seguirarli, e volgere
mi fer sin l'occhio ad altra parte, o Cornia,
perché la man m'instupidì sul cembalo,
15 e diè pace alle corde, e privò l'etera
del dolce suon che i venticelli inebria
della bell'armonia, con ch'essi imparano

a susurrar fra i ramoscei che piegano,
e le cime dei fior legano e slegano.

20 CORNIA Or siamo in porto.

MIRTILO Or siamo in porto, o Cloride,
salvo è il buon mastro della petrarchevole.

25 C. MARINO Sì, se noi tacerem quel che fòra empio
tacer d'un'empia. E qual altro cadavere
sostituito aver potrà che il misero
corpo di lui ch'ella piangea con lagrime
di cocodrillo in quella tomba?

M. CECCO Or eccoli.

CORNIA (*A parte*) Misera me, costor già l'indovinano.

M. CECCO Io lodo il gran disdetto, e lo ringrazio,
e de' scorsi miei danni or piango e ridomi.

30 CORNIA Scifra a Laureta tua gli oscuri oracoli.

M. CECCO Io già m'intesi: or chi lo puote, intendami.

SCENA DUODECIMA

Sostrata, Penulo, e detti.

5 SOSTRATA Cornia, ché non si appresta all'accademia
il dovuto apparato? A me perdonisi
il recitar, ché questa notte in lagrime
tutta ho consunta a deplorar la perdita
dell'amato mio sposo, il qual, fra nebbia
caliginosa di cordoglio, apparvemi
a far più triste agli occhi miei le tenebre;
onde il sonno cacciò col sogno orribile.
10 Ma il placherà la lode sua, che vittima
grata gli fia più che se a lui svenassersi
cento ecatombe d'animai cornigeri.

15 PENULO Il madrigale io spaccerò, cui tolsemi
pronunciar quel mio mortal deliquio
che mi lasciò fra le tue braccia esanime.
Cavalier, siedì a me vicino.

C. MARINO O Penulo,
già so quanto sei vil: già più non temoti;
so le fortune tue, so le tue macchine,

60 in cui l'ultima prova fe' lussuria.
Colmo hai già il sacco, o avara Babilonia:
or vivi sì che il lezzo anche al ciel giungane;
e qui, 've Laura mia da me dividemi
amor, stiamo a veder la nostra gloria.

65 SANNIONE Di qual ira intumesconmi i precordi?
E di qual sangue a me l'epate inflammasi?
Già scoppiar mi sent'io la cistifellea
contro costei, che, spreti noi, mio demone,
sol magnipende un sicofanta, un Penulo.

70 SOSTRATA Perché sotto il mio piè terra non apriti,
quanto meglio per me fòra in Cosmopoli
non affettar virtù più che femminile,
e quella posseder che a donna ingenua,
e non saputa, e non viril convienesi.

75 PENULO Sei sì tosto pentita, o petrarchevole?

SOSTRATA Maladetta sia pur di petrarchevole
tanta albagia che a tal viltà strascinaci!

PENULO Miseri noi, ci abbandonò fin Cornia,
or che costor ci fan le fiche e ridono.

SCENA ULTIMA

Cornia (coi custodi dell'ospitale), e detti.

CORNIA Io, di cui si favella, a voi presentomi,
a vostro pro non infedel, non timida.
Ecco i custodi dell'infausto ospizio,
ch'io condussi a punir l'altrui stoltizia.
5 Venite avanti, o guardiani. Aggiransi
costor liberi troppo intorno al tumulo;
e, senza aver per gentildonna e vedova
il dovuto rispetto, audaci insultano
la mia padrona, e me zitella insidiano.
10 Già mille fole ad infamarci inventano,
e, benché pazzi sien quei che le narrano,
e perciò sien da giudicarsi aeree,
non è però che da punir non sieno.
Or che a' servigi suoi prescelto ha Penulo,
15 osan dir che l'adori, e ch'ei posseggane
(orribil cosa a raccontarsi!) il talamo;
che più tosto, più tosto il ciel la fulmini
ch'ella, o pudor, le leggi tue mai violi.
Chieggo però che flagellati or danzino

20 ad onta loro, e capriole trincino,
la mercé vostra, in lor emenda, e chiudali,
come a pazzi convien, perpetuo carcere.
Cecco accuso, il Marin, il mago, e l'arcade,
25 ma Lofa no, ché almen si tacque, e astennesi
dal secundar le altrui ribalde ingiurie.
Ma stiasi ei pure a solfeggiar nell'aere,
e sol tocchi e ritocchi il clavicembalo
de' suoi consorti al saltellar ridevole,
ma che per lor fia pizzicante. All'opera.

30 M. CECCO Ahi le spalle!

C. MARINO Ahi le braccia!

SANNIONE Heu me! Le natiche!

MIRTILO Ahi, che appello, ma indarno, al mio collegio!

Termina colla sferzatura, e col ballo ecc.

Il fine

Commento

All'eccellenza di Giovanbattista Recanati

1 *eccellentissimo Teleste*: è lo pseudonimo pastorale di Giovan Battista Recanati (1687-1734 o 1735), «patrizio veneziano e accademico fiorentino», presente con 19 sonetti nel secondo tomo delle *Rime degli Arcadi* curate a Roma dal Crescimbeni nel 1716; egli fu anche autore di un'edizione di Bracciolini, *Poggii historia florentina nunc primum in lucem edita. Notisque, et auctoris vita illustrata ab Jo. Baptista Recanato Patritio Veneto, Academico Florentino*, Venetiis, anno MDCCXV, apud Jo. Gabrielem Hertz, criticata da un teologo ugonotto francese alle cui osservazioni polemiche rispose con le *Osservazioni critiche ed apologetiche sopra il libro del Sig. Jacopo Lenfant intitolato «Poggiana», fatte da Giovambattista Recanati patrizio veneto, e della Società Reale di Londra*, in Venezia, per Giovambattista Albrizzi, 1721. In quello stesso 1716 aveva inoltre curato l'antologia di *Poesie italiane di rimatrici viventi* (già ricordata nell'*Introduzione*), a cui si fa riferimento nel quarto atto della commedia. Appassionato di teatro e legato all'*entourage* di Apostolo Zenò e di Scipione Maffei, a cui dedicò la sua tragedia *Demodice* (uscita a Venezia sempre presso il Coleti nel 1720, e ristampata l'anno successivo a Firenze presso il Manni), aveva patrocinato con fervore la rappresentazione dell'*Adria* di Martello al teatro San Luca di Venezia il 30 gennaio 1715 recitata dalla compagnia di Luigi Riccoboni (su cui cfr. la nota al testo di NOCE in *Teatro*, II, pp. 765-768 con i carteggi relativi fra Riccoboni, Martello e Recanati). La decisione del Martello di pubblicare la commedia *Che bei pazzi* si intreccia a questo problematico 'fiasco', all'interno di una precisa strategia drammaturgica, di cui il patrizio veneziano, appassionato di teatro e di donne *savantes*, è interlocutore privilegiato. Su di lui si rimanda al già citato saggio di PIZZAMIGLIO, *Poetesse italiane nel solco di Petrarca*.

3 *di quel racconto che Petronio Arbitro*: la storia della Matrona di Efeso è un celebre inserto novellistico (legato al genere licenzioso della *fabula milesia*) interno al *Satyricon* di Lucio Petronio Arbitro, prosimetro latino del primo secolo dopo Cristo che parodizza il romanzo greco d'amore e d'avventura; la commedia di Martello ne ricalca fedelmente l'impianto, con accentuate sottolineature nere e grottesche. Ricordiamo il precedente di Eustachio Manfredi, amico e co-autore con Pier Jacopo di vari libretti per musica, che aveva a sua volta volgarizzato la *Novella della vedova efesina* (in *Prose e rime pastorali degli Accademici Difettuosi, composte in occasione dello sposalizio fra i signori conte Guid-Ascanio Orsi e signora contessa Caterina Orsi*, Bologna, Tipografia alla Rosa, 1709, pp. 60-64; poi ristampata in *Prose degli Arcadi*, vol. II, Roma, A. De' Rossi, 1718 e in *Rime*, Bologna, 1760). ♦ *o, per capriccio compostala*: una prima ideazione della commedia, magari in forma di recita accademica, potrebbe risalire al 1706, come fa pensare il preciso riferimento cronologico contenuto al verso IV.2.119, dove Marino dichiara che sono passati 137 anni dalla sua nascita (avvenuta nel 1569).

4 *la Scolastica dell'Ariosto*: l'esperimento tentato da Luigi Riccoboni, nella stagione di carnevale del 1716, di recitare al pubblico veneziano una commedia regolare in versi sdrucchioli fu, come è noto, disastroso: il pubblico del San Luca collegava al nome di Ariosto materia e personaggi cavallereschi e rimase disorientato; Flaminia, la primadonna che era sempre un punto di forza per la compagnia, non vi aveva parte e la recita si dovette interrompere. L'episodio è collegato, nella tradizione critica, alla decisione degli attori di partire per la Francia, arrendendosi all'impossibilità di 'riformare' le scene italiane. Ma la partenza era già stata fissata da tempo, e forse le cose sono più complicate e gli eventuali 'committenti' di questa rischiosa proposta scenica restano ancora da mettere a fuoco. Lelio, a distanza di anni, sembra assumersene la piena responsabilità: «Scielsi fra le comedie in verso de l'Ariosto la *Scolastica*, come la meno libertina, e con qualche alterazione, cioè levandoci un

frate, e sostituendo altro decente personaggio in sua vece, moderando lo scioglimento col sfuggire uno stupro, e cambiando in circa cento e cinquanta versi, la posi su la scena nella città di Venezia dove mi trovavo; ma fu con tale sfortunato successo, che doppo una smoderata inquietudine de' miei spettatori fu necessario di finirne la rappresentazione al principio de l'atto quinto. I più sciocchi del mio numeroso uditorio si credevano che la *Scolastica* fosse l'*Orlando furioso* travestito in comedia, e la gioventù ancora più studiosa e colta non sapeva che l'Ariosto avesse mai fatto comedie. Al'ora fu che giudicai disperato il rimedio» (LUIGI RICCOBONI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di Irene Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 8-9). Fu una cocente delusione che, su vari fronti, smorzò parecchi entusiasmi in materia di riforme teatrali. Rivolgendosi idealmente allo stesso Ariosto, Mirtilo/Martello rievoca in termini simili la serata disastrosa ne *La rima vendicata* (II, 2, 361 e sgg): «[...]Non ben da te si mastica / ch'Adria, quant'è, sdegnasse soffrir la tua *Scolastica*, e pur lei sui teatri spiegar Lelio e Flaminia, / di quai sì ben gli affetti l'un pinge e l'altra minia. / Presente era Vinegia; pendeano attenti i visi/di ben cento ottimati tutti a dar plauso assisi: / recitavasi a tali, che udian sì volentieri / l'*Orlando* tuo sui remi cantar da' gondolieri: recitavasi a tali, cui trar solean que' carmi / per Po suso a Ferrara per baciarsi i tuoi marmi, / venerandovi quasi prostrati il simulacro / dell'italico Omero, che assiste al cener sacro; / e pur sull'infelice metà della commedia, / chi sbadiglia, chi s'alza, chi parte, e chi s'attedia: / si sussurra, e si grida (cosa a narrarsi orrenda) / che si cali, e si cala devuta alfin la tenda» (*Teatro*, I, p. 567).

4 *Lelio e Flaminia, egregi comici*: sono i nomi d'arte di primi amorosi della celebre coppia composta da Luigi Riccoboni (1676-1753) ed Elena Balletti (1686-1771), attori di prestigio che in quegli anni dialogavano intellettualmente con i circoli letterari veneti, in particolare intorno a Scipione Maffei, e recitavano sulle scene dei teatri veneziani San Luca e San Samuele al soldo di Alvise Vendramin. ♦ *ha potuto qualcuna delle mie tragedie e la marittima non sol tollerare, ma generosamente encomiare*: lo stesso Lelio, d'intesa con Maffei e Orsi, aveva portato il teatro di Martello al pubblico pagante: l'*Ifigenia in Tauris*, dopo un fortunato debutto al teatrino dell'Arena di Verona (tradizionale spazio per 'testare' in anteprima le novità da proporre a Venezia) il 27 agosto 1711, era stato riproposta al teatro san Luca nella stagione d'autunno, e poi anche a Vicenza, Modena e Bologna negli anni seguenti; nel 1712, durante la Quaresima, era andata in scena, sempre al San Luca, la biblica *Rachele*, e il 30 gennaio 1715 l'*Adria*. Tutti successi (ricordati anche in *Che bei pazzi* V, 9, 474) di cui il Martello, sempre così esitante e spaventato dal confronto scenico, era molto orgoglioso, e che ricorda con compiacimento anche ne *La rima vendicata* II, 2, 377 e sgg.

5 *nel verso sdrucchiolo aveva per avventura imitato*: Martello aveva aggiornato gli endecasillabi sdrucchioli di Ariosto, elaborando un verso, che da lui si dirà martelliano, composto da una coppia di settenari a imitazione dell'alessandrino francese; pur consapevole dell'ostinato «pregiudicio in cui sono le teste italiane di voler per tutto ornamenti da lirico, e forme di dire o petrarchevoli o chiabreristiche», egli contrappone all'imperante e superficiale musicalità in voga sui palcoscenici italiani un linguaggio volutamente artificioso ma anche colloquiale: adatto a «come debba parlare un attore», «che paia prosa legata; ma se poi la slegarete alla prova vedrete non esser prosa, et avere anche questa sorta di locuzione il suo poetico, quantunque assai naturale e modesto» (*Lettere*, rispettivamente pp. 48 e 49).

6 *ed io questo più tosto che quelli abbiám seguitato*: nella sua ideale enciclopedia delle forme drammatiche Martello associa la commedia letteraria, piuttosto che al modello latino attestatosi dal Cinquecento in poi, a quello aristofanescò, di cui apprezza la carica satirica e l'artificiosità teatrale (in nome di quel verosimile «finto» che secondo lui pertiene alla sce-

na); le sue riflessioni su Aristofane sono affidate alla prefazione all' *Euripide lacerato*, composto a ridosso di *Che bei pazzi* probabilmente nel 1716, e ad essa accomunato da una marcata ed esclusiva destinazione letteraria (cfr. *Teatro*, I, pp. 423-429); al comico verosimile e pedagogico di marca plautina e terenziana (a cui si rifà Ariosto) pensa dunque di poter sostituire con miglior profitto un riso mordace e satirico di natura intellettuale. ♦ *prenduti in mira ancora gl'ingegni*: «Parmi che Aristofane abbia calcato una strada da umano piè non prima battuta, introducendo in teatro le critiche non solamente de' costumi, ma de' poemi e degli stili: satira, che a' di nostri per me si è promossa, siccome quella che, tendendo unicamente ad emendar gl'ingegni, lascia in un canto e nella lor pace i costumi» (*Esamina dell'Euripide lacerato*, *Teatro*, I, p. 427). Nella lettera di dedica premessa a *Il segretario Cliternate al Baron di Corvara di satire libro* del 1717, ritorna questa esplicita distinzione fra satira di costume (sostituita egregiamente nei tempi moderni dalle prediche religiose, più efficaci nel dissuadere dai vizi) e satira di idee: «Noi però, dai costumi alienandola [*la satira*], abbiam voluto accostarla ai soli errori degl'intelletti nelle materie letterarie. mettendo coloro in ridicolo che per via di negozi e di traffichi affettano fama, che è il vizio moderno della falsa e, purtroppo, ancora della vera letteratura» (*Scritti critici e satirici*, p. 73).

7 *tanto nelle cose quanto nelle parole, secondo il mio pensiero cercato veracemente il ridicolo*: nell'impianto rigorosamente aristotelico del suo ragionamento, in commedia la favola, i personaggi, i costumi e l'apparato devono essere in tutto «ridicoli», ed esigono il corrispettivo di un linguaggio verbale intrinsecamente altrettanto comico dal punto di vista ritmico, stilistico e retorico, di cui passa in rassegna tutte le componenti e le fonti in questa lettera di dedica. Scommessa, evidentemente, ardua da onorare. ♦ *Antonio Riccobuoni*: il riferimento è all'opera di Antonio Riccoboni (1541-1599), professore dello studio padovano: *Aristotelis Ars Rhetorica ab Antonio Riccobono Rhodigino I. C. Humanitatem in Patavino Gymnasio profitente latine conversa... Aristotelis Ars Poetica ab eodem in latinam linguam versa. Cum eiusdem de re comica disputatione*, Cum Privilegio, Venetiis, apud Paulum Meietum, Bibliopolam Patavinum, 1579. La *Disputatio de re comica* (alle pagine 431-457) è stata edita modernamente a cura di BERNARD WEINBERG nei *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, Bari, Laterza 1972, pp. 255-276. Martello utilizza questo testo, citandolo più volte a memoria con qualche inesattezza, mentre traduce alla lettera i passi del Galluzzi. ♦ *Tarquinio Galuzzi*: il gesuita reatino Tarquinio Galluzzi (1573-1649), professore di retorica, celebre oratore e severo rettore di collegi e seminari romani, fu allievo di Bernardino Stefonio il più autorevole autore di «tragedie cristiane» per i collegi della Compagnia di Gesù e fissò la poetica ufficiale dell'ordine nelle sue *Tarquinii Gallutii Sabini e Societate Jesu De Antiquorum Comoedia Commentarius*, compreso nelle *Virgilianae vindicationes et Commentarii tres de tragoedia, de comoedia et elegia*, Romae, Ex Typographia Alexandri Zannetti, 1621. ♦ *che la cosa, o il detto ch'ecceita il riso, null'altro sia se non vizio e turpezza senza dolore*: «ridiculum hoc est: rem dictumque concitans risum, nihil aliud esse, nisi vitium et turpitudinem sine dolore» (ivi, p. 340 nel capitolo VIII *Quae sint causae ridiculi, quibusque sit e fontibus petendus risus*).

8 *Le maschere ancora de' miei tre vecchi...*: Martello precisa con molta puntualità l'immagine scenica dei suoi personaggi (quattro in maschera e quattro senza), tutti, sia pure in gradi diversi, fisicamente deformati in chiave «turpe», cioè grottesca, esagerandone espressionisticamente le anomalie fisiche e psicologiche. I quattro poeti pazzi presi di mira — i tre «vecchi» e il non vecchio Mirtilo/Martello, messo alla berlina con qualche riguardo in più — adottano maschere flessibili che coprono tutto il volto, ma sono articolate in due pezzi separati per agevolare la dizione. ♦ *inciso dal rinomato Fiamingo*: il Marino irrompe in scena in II.6.113 vestito alla spagnola, stralunato, lacero e incoronato di alloro, sulla falsariga del celebre ritratto che gli fece nel 1621 il pittore olandese Frans Pourbours il Giovane. ♦ *messer Cecco con*

quella cocolla: un'altra grottesca e idolatrica incarnazione, affidata a minuti e feticistici dettagli: cfr. il testo in IV.2.31 (che allude all'icona vulgata del Petrarca «cocollato e chierico»), e in II.6.33 (sul «ritrattino in tavola» di Laura che messer Cecco si porta attaccato al collo). ♦ *il Pedagogo poi...*: il personaggio fonde qui quelli del Dottore e del Mago e si esprime in una lingua maccheronica e oracolare; un altro Pedagogo, che parla latino, e che si contrappone al Rimatore Mirtilo, compare ne *La rima vendicata*.

9 *Mirtilo, che è l'autore*: l'autoritratto metateatrale pecca di una certa indulgenza: la maschera arcadica richiama le fattezze dell'autore Mirtilo Dianidius raffigurato nell'incisione che decora l'antiporta del primo volume delle *Opere*, Bologna, 1723-1735. e così descritto in un affettuoso sonetto-ritratto composto dall'amico Eustachio Manfredi: «Agil gamba, agil fianco, agile imbusto, / buon color, fronte aperta, occhio amoroso, / sottile il labbro, un sotto l'altro ascoso, / naso lungo aquilin fra il grande e il giusto. // Venerabile il tergo, il passo onusto, / alta la testa, il portamento arioso, / parlar soave ed atteggiar vezzoso, / francese l'aria e spagnoletto il fusto. // Un conversar giocondo, un naturale / affaccendato disinvoltamente, / di grand'impegno e di ripiego uguale, // il carattere in volto di una mente / piena d'alti pensieri, fra quai prevale / la gran tranquillità del non far niente.» (EUSTACHIO MANFREDI, *Rime scelte*, a cura di Francesco Foffano, Reggio Emilia, tip. Ariosto, 1888, p. 75). ♦ *poche sono l'opere sue dov'egli non si faccia seguitare dagli armenti...*: «da rivendicazione più esplicita per il pastorale cantore di una dignità che è forse più umana che letteraria verrà pronunciata da Pier Jacopo Martello nel *Ragionamento intorno allo stato presente degli Arcadi* del luglio 1710 in Bosco Parrasio (cfr. *Prose degli Arcadi*, II, Roma, A. de Rossi, 1718, pp. 164-174)» (MARIA GRAZIA ACCORSI, *Pastori a teatro: dal melodramma al dramma ebraico*, ne *La Colonia Renia*, II, p. 279). ♦ *la mascheraccia di Lofa...*: l'eunuco musicante, grassissimo e grinzoso, che reca a tracolla uno spinettino a tastiera, è infatti descritto da Sostrata in II.7.23-27 con un «faccia, a mirarla, e vecchia e giovine, / sì è crespa e imberbe, ond'è che in lei si accoppino / apparenze di maschio e in un di femmina». Mentre il Soldato, come tutti gli amorosi, recita senza maschera addobbato in un vistoso costume guerresco, alla maniera dei Capitani della Commedia dell'Arte.

11 *quando ciò che da lungo tempo desiderammo accade giocondissimamente all'animo nostro*: «risum excitantia duo sunt: ea, quae longo iam tempore desideravimus, quaeque animo nostro accidunt iucundissime» (T. GALLUZZI, *Commentarii*, cit., p. 348 nel capitolo X *De rebus ipsis quae dicuntur agunturque ridiculis*). La lista di questi *topoi* comici stesa dal Galluzzi amplia, ma ricalcandola quasi alla lettera, quella del Riccoboni (cfr. *De re comica*, cit. p. 275).

12 *quando alcuni errori, sbagli ed inezzie degli altri incontriamo*: «et ea quae quosdam habentes errores, ineptias, et deceptiones aliorum» (GALLUZZI, *Commentarii*, cit., p. 348 nel capitolo X *De rebus ipsis quae dicuntur agunturque ridiculis*). ♦ *taluno costituito in età avanzata ignori quello che san perfino i ragazzi*: «neque enim facere possumus, quin rideamus, cum aliquos intuemur ea nescientes quae vulgo sciuntur ab omnibus. Cuiusmodi erat Homeri Margites: qui adultus, et iam virilem proventus aetatem, ambigebat a quo nam ipse fuisset ex utero in lucem editus: a patre ne, an a matre» (ivi).

13 *Il secondo ridicolo nasce o dall'ebrietà, o dalla frenesia, o da qualche sogno*: «Secum nascitur ex ebrietate, aut a phrenesi aut ab aliquo somnio» (GALLUZZI, *Commentarii*, cit., p. 348). ♦ *Il terzo deriva dall'ignoranza di certe arti o dall'estimazione imprudente ed insana delle proprie forze, lo che opera che alcun confidi di potere, o sapere far cose, le quali affatto ignora e fare non puote*: «Tertium ex ignorantia oritur aliquarum artium, aut virium aestimatione suarum imprudenti, et insana: qua fit ut ea scire, ac facere se posse confidat aliquis, quae prorsus ignorat, ac facere nequit»

(ivi). ♦ *che si dicono soldati gloriosi, predicando di aver espugnati eserciti, alloggiamenti e città, allorché sono vilissimi, com'è la tracotanza trasoniana presso Terenzio: «ex hoc item genere sunt milites gloriosi, qui praedicant urbes, exercitus, castra, genus humanum uno se spiritu difflasse, evertisse montes, pugno elephantos comminuisse. Quo facile revoces Griphum illum piscatorem in Plauti Rudente»* (ivi). Questa volta la citazione è imprecisa, sostituendo l'esempio del Gripo plautino del *Rudens* con quello terenziano di Trasono dell'*Eunuchus* (che è per l'appunto un soldato).

14 *Il quinto s'aggira circa le trappole nelle quali talun s'induce a cadere senza suo gran detrimento: «Quintum contra habet insidias quasdam minime vitatas, ac declinatas, sed eas tamen quae non ita magnum afferant homini decepto detrimentum»* (GALLUZZI, *Commentarii*, cit., p. 349).

15 *Altri luoghi topici del ridicolo addita il Galluzzi nel cap. XI...: intitolato «De aliis quibusdam locis. Unde peti dicta et ridiculum queant»* (*Commentarii*, cit., pp. 349-353). Il riferimento ciceroniano è all'*excursus «de ridiculis»* nel secondo libro del *De oratore* (235 e sgg.), in cui si discute dell'origine del riso, dell'opportunità e dei limiti con cui servirsene da parte dell'oratore, e dei tipi convenienti di ridicolo da adottare. ♦ *Succede il paragramma, e la paranomasia, o sia allitterazione: «Secundus est paragrammata, sive paranomasia. Latine dici potest allitteratio»* (GALLUZZI, *Commentarii*, cit., p. 350). Si tratta di una figura retorica che consiste nell'accostare parole simili nel suono ma di significato diverso. ♦ *come per ragion d'esempio sarebbe: il riferimento è, rispettivamente, a II.1.91; II.2.128; III.3.129; III.3.39; III.3.44.*

16 *Il terzo fonte è l'equivoco: «Tertius ambigu continetur, et amphibolia»* (GALLUZZI, *Commentarii*, cit., p. 350) Si tratta di un discorso o di un'espressione sintatticamente ambigui, che consentono interpretazioni diverse. ♦ *il verso di Sannione latinizzato: la citazione si riferisce a IV.4.177, che però recita «est l'amor del poeta, o l'est del Penulo?».* ♦ *Come pur l'altro di Sostрата...: anche qui la citazione di V.6.3 è imprecisa: «per rinovare il sacrificio a Panfilo».* ♦ *per la uniformità che ha col soldato plautino: in verità il soldato plautino per antonomasia è Pirogopolinice, protagonista del *Miles gloriosus*, mentre il nome di Penulo ricalca il titolo del *Poenulus*, (cioè il giovane cartaginese). L'onomastica classicheggiante è ben poco filologica, come di consueto, del resto, nella librettistica e nella drammaturgia dell'epoca.*

17 *Il quinto è la parodia. mercé di cui si abusano alcuni passi di nobili autori, o nulla o poco mutati, per renderli affatto ridevoli...: «Quintus habet parodiam, quae versus aliquos poetarum nobilium perparum immutatos, aut ne immutatos quidem in alicuius hominis irrisionem convertit»* (GALLUZZI, *Commentarii*, cit., p. 350). ♦ *essersi nel secol d'oro musicalmente parlato: cfr. la scena sesta del secondo atto.*

18 *quand'uno col detto e col fatto palesa il vizio dell'animo suo: «Ac ridiculi quidem definitio ex Aristotele colligitur ut sit, quod movet risum, ex turpitudine aliqua aut corporis aut animi aut rerum extrinsecus positarum, quae turpitudine placeat»* (RICCOBONI, *De re comica*, cit., p. 272). ♦ *col fatto del prepuzio di Panfilo: il dettaglio dell'evirazione è una nerissima aggiunta del Martello alla crocifissione del cadavere di cui si parla nella novella petroniana.* ♦ *le cose estrinseche ancora...: «Alia est turpitudine rerum extrinsecus positarum, ut generis, rei familiaris, consuetudinis impudicae»* (RICCOBONI, *De re comica*, cit., p. 273). ♦ *«E come io temone...: in V.12.32 c'è «ond'ei pende da quella».*

19 *laonde Cesare appresso di Cicerone...: si riferisce a Giulio Cesare Strabone, il più adatto, per indole, fra gli interlocutori del *De oratore*, a illustrare il già ricordato *excursus de ridiculis*.* ♦ *E*

mi pare che Platone nel suo Sofista...: «Definitur autem turpitudine a Platone in *Sophista*, ut sit recessus quidam ab eo quod naturae congruit» (RICCOBONI, *De re comica*, cit. p. 273).

20 *m'invogliai di conservare la mia commedia*: cioè di non darla alle fiamme come era stato inizialmente tentato di fare. Ricordiamo in quanti lo hanno fatto (o hanno raccontato di averlo fatto) con i propri componimenti teatrali: da Goldoni a Pirandello. ♦ *suo fratello che le diè il compimento*: la commedia, lasciata incompiuta da Ariosto con il titolo *I Studenti*, fu, come è noto, completata in due diverse versioni dal figlio Virginio e dal fratello Gabriele, che la intitolò appunto *Scolastica*. ♦ *i savii applausi di ben sessanta patrizi*. è difficile valutare se in questa sottolineatura numerica ci sia, o no, traccia di ironia.

21 *al pubblico esperimento de' palchi venali esibita*: su questa ferma posizione del Martello di volersi tenere lontano dai palcoscenici pubblici si rimanda all'introduzione. Ma osserviamo che il «popolaccio» implacabile e feroce che sovrasta i «savi applausi» degli spettatori aristocratici si rivela, subito dopo, composto di più innocui «artigianelli» che a buon diritto vanno a teatro per divertirsi con le maschere dell'Arte, e non certo con le commedie di Ariosto.

22 *all'apparir del Dottore...*: questo Dottore grasso e logorroico che gesticola in dialetto bolognese, e questo smanioso Pantalone cicisbeo con sembianze di civetta fissano con perspicua e affettuosa icasticità delle istantanee sceniche cariche di verità, esulando dal tono dei tanti testimoni settecenteschi, che ci descrivono le maschere dell'Arte —guardate ma non 'viste'— in forme appiattite e banalizzate.

23 *Finocchio è un rigiratore...*: questo zanni bergamasco «sciocco e astuto nello stesso tempo, dai modi leziosi e effeminati» (*Enciclopedia dello Spettacolo*) nasce nel '500 come una variante di Brighella e riscuote un particolare successo in area emiliana, nella Compagnia del Duca di Modena, grazie al primo zanni Andrea Cimadori, sostituito nel 1686 da G. B. Paruti e nel 1689 da Carlo Zagnoli. «Attaccarsi alle paglie per non sommergersi» vuol dire ricorrere a qualsiasi trucco per cavarsela. ♦ *quella sua maschera mora ritonda...*: anche la descrizione di questo Arlecchino, tecnicamente accuratissima, rivela lo sguardo di uno spettatore appassionato e competente.

24 *il Coviello, il Giangurgolo o il Puccinella*: tutte maschere meridionali (Giangurgolo è calabrese ed è parte di vecchio) tradizionalmente presenti negli organici delle compagnie attive in area bolognese e presso il Duca di Modena (cfr. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna*, cit.).

26 *men perseguitando la moda del vivere che quella del verseggiare*: l'autore si ritaglia dunque una fetta minoritaria di pubblico, accontentandosi di condividere con esso il piacere di un teatro che indaga più la letteratura che la vita reale. ♦ *non danzi, ma a guisa di sciolta orazione agiatamente cammini*: di questa specifica natura ritmica ma 'prosastica' della dizione recitativa, che vincola gli attori al testo evitando loro di incorrere in «astrattezze» e «baldanze» nefaste, il Martello è un convinto assertore, come si argomenta nell'introduzione, a cui si rimanda.

28 *Né già desidero da questa rappresentazione escluse le donne*: il Martello, in una lettera al Muratori del 9 agosto 1710, riferisce di avere «avuta somma soddisfazione di avere donne per giudici, poiché le donne non son in ciò prevenute d'alcun pregiudicio poetico» (*Lettere*, cit. p. 51); in quel caso egli si riferisce ad una rappresentazione conventuale del *Gesù perduto* nel convento del Corpus Domini di Bologna e non ad un pubblico mondano. Al di là della larvata misoginia di questa commedia, la questione era spinosa e apertissima, in un contesto in cui per-

sonaggi come Muratori o Maffei aspiravano ad una drammaturgia interamente al maschile. Dopo una prima fase di attiva partecipazione dei due sessi alle recite carnevalesche private nella cerchia dell'Orsi, a partire dal 1690 nell'*entourage* accademico bolognese le dame intervenivano soltanto come spettatrici, e i ruoli femminili erano ricoperti da attori maschi giovani o da attrici professioniste (cfr. GUCCINI, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit. p. 281).

30 *Monsignor de Molière...*: il precedente delle *Femmes savantes* faceva scuola in materia di galanterie letterarie; nel suo soggiorno parigino dal marzo 1713 al dicembre 1714, al seguito della legazione pontificia del cardinale Pompeo Aldovrandi, Martello era stato introdotto dall'abate Conti in teatri e salotti, e ricorda due recite di questa commedia alla fiera di Saint-Germain e al castello di Sceaux, dove la duchessa del Maine Luisa Benedetta di Borbone-Condé presiedeva un prestigioso circolo letterario e teatrale.

31 *In vitium ducit culpa fuga, si caret arte. Ars poetica*, V, 31.

32 *perché lasciarlo mancante di una commedia istrionica*: cioè di una commedia con le maschere tradizionali dell'Arte. Ancora una volta per Martello è centrale la questione del linguaggio, con una forte (e rassegnata) consapevolezza dell'abisso che separa il testo dallo spettacolo; per cui giudica senz'altro impossibile —oltre che inopportuno per ragioni morali— tentare di restituire in forma scritta il dialetto e la recitazione dei comici dell'Arte.

34 *uno sfogo, il men nocivo che dar si possa*: tollerare le improprietà licenziose della scena istrionesca come indispensabile valvola di scarico per evitare mali peggiori è argomento tipico di molta trattativa controriformistica in materia, a cui il Martello si allinea totalmente. Un'ampia e appassionata difesa del valore civile e morale del teatro è affidata alla «Dedicazione» *All'Illustrissimo ed Eccelso Senato di Bologna* premessa nel 1723 ai due volumi del *Seguito del teatro italiano* (*Teatro*, I, cit., pp. 653-665).

Che bei pazzi

Interlocutori

In genere il Martello definisce «personaggi» o «attori» i protagonisti di tragedie, tragicommedie e drammi sacri, mentre —come in questo caso— li chiama «interlocutori» nei componimenti per musica o nella variegata serie di prove 'estraganti' (satire lucianesche come *Il piato dell'H*, "farse di bestie" come *A re malvagio consiglier peggiore*, bambocciate come *Lo starnuto di Ercole*, ditirambi come *Arianna* ecc.), a cui forse si addicono stili recitativi poco naturalistici. La loro onomastica classicheggiante è genericamente derivata da Plauto, Terenzio e Menandro. Il personaggio di Mirtilo/alias l'autore ricompare anche ne *La rima vendicata*, «rappresentazione satirica» antipedantesca, di analogo impianto letterario, uscita a stampa nel volume quinto delle *Opere* del 1723.

I guardiani sono detti «mimi» perché arrivano in scena, alla fine del quinto atto, in una sequenza muta e danzata. ♦ Della Cosmopoli fantastica in cui è ambientata l'azione Martello si ricorderà nella *princeps* de *Il segretario Cliternate al Baron di Corvara di satire libro*, pubblicata anonima con l'indicazione «Cosmopoli al Grifo l'anno 1717», dove riemerge la vena sarcastica della commedia e l'autore nascosto si rende altrettanto riconoscibile per indizi anagrammatici.

Prologo

8 *in cui la vedovella, d'Artemisia*: Artemisia, regina di Caria e vedova inconsolabile di Mausolo, gli fece erigere ad Alicarnasso un sontuoso sepolcro annoverato fra le sette meraviglie del mondo antico e chiamò i più celebri retori dell'epoca a pronunciarne, in gara, le lodi, come farà Sostrata nella commedia.

10 *che imbalsamato e non converso in cenere*: il prologo richiama molti dettagli della petroniana novella sulla Matrona di Efeso.

16 *cui nella fantasia sola un'immagine ecc.*: la pazzia consiste dunque, per ciascuno di loro, nella fissazione monomaniacale per la poesia, a cui si somma la follia amorosa.

25 *contro il soffiare di Borea e di Favonio*: Borea è il vento che soffia da nord, e Favonio, o Zefiro, da ponente.

Atto primo

I.1.4 *Suggerisce ragion che mai per lagrime*: la serva Cornia —motore decisivo dell'intreccio come già la sua omologa del *Satyricon*— esibisce una ferrea logica ragionativa di notevole effetto comico, e si rivelerà spesso, nel procedere dell'azione, dotata di un'impeccabile e competente dialettica letteraria e persino forense. Nell'ottica intenzionalmente letteraria della commedia, Martelli prova a trasformare in mimetismo linguistico caricaturale il metamorfismo scenico della parte, rifacendosi a tradizioni compositive di cui si ricorderà, per fare un esempio famoso, il Goldoni de *La donna di garbo*.

I.1.4 *nel comprato dolor di cento prèfiche*: «grazie al compianto funebre di numerose lamentatrici prezzolate» Il vedovo evocato dalla cameriera eloquente, elaborato rapidamente il lutto, non perde tempo a guardarsi intorno in cerca di nuove nozze.

I.1.21 *alza, e delle gramaglie il lungo strascico*: comica e icastica l'immagine che coglie in simultanea il gesto di sollevare lo strascico nero dell'abito vedovile e di sbirciare i balconi circostanti in cerca di qualche occasione propizia.

I.1.27 *sin che proni a vicenda i capi inchinansi*: «finché, agganciati reciprocamente gli sguardi, i due arrivano a scambiarsi un discreto cenno di saluto».

I.1.35 *e noi, che il Cielo e la natura instabili*: «e noi donne, più fragili degli uomini, e per natura più vulnerabili nei confronti dell'amore».

I.1.41 *che dal sesso viril bandita esageri*: cioè faccia tanto più onore al nostro sesso testimoniare una virtù a cui gli uomini hanno rinunciato, giudicandola eccessiva e impraticabile.

I.1.44 *gita primiera la bella Artemisia*: «la bella Artemisia non pensò se Mausolo le sarebbe stato o no fedele se lei fosse morta prima di lui».

I.1.48 *non ti sovviem di quel famoso Davalo*: Sostrata allude a Ferdinando Francesco D'Avalos, marchese di Pescara, morto nel 1525 e lungamente compianto in rime e sonetti amorosi dalla moglie Vittoria Colonna (1490-1547), il cui esempio essa intende emulare insieme a quello di Artemisia.

I.1.56 *a cui le membra han qui serbate i balsami*: «di cui gli unguenti profumati hanno preservato il corpo, mentre il suo spirito aleggia libero qui intorno, mescolandosi all'aria che respiro piangendo».

I.1.85 *e l'imitazion sì poi confermasi*: «e l'imitazione si radica fino al punto da risultare inestirpabile». Il *furor* poetico degli innocui malati che si aggirano nei dintorni è dunque contagioso e incurabile; l'ammiccamento, quasi metateatrale, è rivolto ad una platea di letterati a loro volta a rischio di follia.

I.1.100 *E sin a quando, o Cornia*: alle pratiche argomentazioni della serva, preoccupata di intisichire e morire di fame, Sostrata risponde con alti accenti di sdegno, che riecheggiano le ciceroniane *Catilinarie*.

I.2.1 *Chi bussa?*: il testo allude, sempre con una certa precisione, all'apparato scenico fisso, ripartito in due zone visibili in simultanea agli spettatori: l'interno del sepolcro di Panfilo (in cui si svolgono varie sequenze dell'azione) e un esterno genericamente silvestre che reca sullo sfondo la forca con l'impiccato a cui Penulo deve fare la guardia. Le due parti della scena sono divise da una parete con una porta praticabile, a cui si allude al verso I.2.106.

I.2.3 *Che gaie piume ha su l'elmetto*: anche la notazione costumistica è precisa (e del resto confermata dalla dedicatoria): Penulo, poeta ridicolo ma amoroso seducente, indossa l'elmo piumato e la corazza tipica di un Capitano dell'Arte «pennacchiato tutto e nastrato, con arme lucide, antiche» da paladino medievale.

I.2.19 *né a schivo aver che da un soldato insegnisi*: «e compiaciti di imparare da un soldato come vendicarti nobilmente della morte che ti ha portato via Panfilo». Penulo si adegua comicamente all'alterigia di Sostrata con un linguaggio involuto piuttosto goffo, invitandola a sfogare sui polli la sua rabbia repressa.

I.2.23 *e il pane e il cinnamomo, arosto inghiottesi*: anche questi dettagli culinari sono topiche stilizzazioni comiche di ascendenza ridicolosa, replicate, tra l'altro, in una vasta iconografia: i pollastri succulenti con cui Penulo inizia il suo assedio amoroso sono dunque lessi, arrostiti e cucinati in umido con burro e cannella.

I.2.29 *Io mi sento morir se non divorovi*: altrettanto topica è la controcena della serva affamata, che pure sfoggia un linguaggio alto e retorico per convincere la padrona a mangiare.

I.2.43 *o suggeristi tu ancor delle Pierie*: il pomposo discorso di Sostrata, che da subito scambia Penulo per un intellettuale e un poeta, resta troncato dalla candida ignoranza di lui in materia di latte delle Pieridi, le nove figlie di Pierio e di Pella che sfidarono le Muse in una gara di canto sul monte Elicona.

I.2.49 *All'aureo secolo si conformava*: Penulo è pronto a rimediare alla gaffe, immediatamente rilevata da Cornia, trasformando la madre pecoraia in una pastorella arcadica da età dell'oro.

I.2.58 *Son io forse da men? Son pertichevole*: gli equivoci e i clamorosi svarioni in cui inciampano gli indotti confrontandosi con la lingua colta costituiscono un altro meccanismo-cardine del comico: Penulo, scambiando «petrarchevole» con «pertichevole», si vanta di saper tenere a

distanza, con la sua asta minacciosa, i curiosi che si avvicinano troppo al patibolo di cui è custode.

I.2.68 *Ve' il campion del senato*: «vedi in me il campione del Senato e del Popolo». Questa professione di civismo eroico da parte di Penulo, custode di cadaveri, risuona comica (e forse amaramente critica da parte dell'autore).

I.2.85 *Vuoi che ignota a un guerrier sia la vittoria*: il soldato continua beatamente a non capire il linguaggio di Sostrata.

I.2.93 *mediterò qualche prosetta in tenere rime*: la crassa ignoranza di Penulo, che ignora persino la differenza di base fra poesia e prosa, è altrettanto ridicola della pretesa fedeltà maritale di Sostrata, pronta a giurargli amore eterno «da vedova onorata».

I.2.103 *Io mi ti rendo, o Cornia*: «io mi arrendo a te, o Cornia».

I.2.105 *a me tiro la porta, e fuori io serromi*: con comica inversione di senso.

I.3.3 *Me la fortuna ad altri sì volubile*: Penulo, dunque, nella sua carriera di carrettiere e poi di militare (ricostruita ai versi I.5.30-35), è sempre riuscito, finora, ad evitare di misurarsi fisicamente con gli avversari e di rischiare la pelle.

I.3.10 *spalle mie, che dispari avea quel piccolo*: il soldato, vanitoso della propria prestanza fisica, si paragona con Alessandro Magno —che, secondo la tradizione, era basso, tozzo, sgraziato e con una spalla più bassa dell'altra— e con Scipione l'Africano, ma confonde i dati storici, assegnando al primo la conquista di Cartagine e al secondo la vittoria su Dario di Persia.

I.4.1 *Ma qual barbon con toga venerabile*: Sannione è uno dei tre vecchi in maschera, abbigliato in un costume da Dottore dell'Arte con «barba nera, e [...] gran toga, [...] magica o maestrale», come uno «spauraccio da passerì», che ricopre il ruolo comico del pedagogo e del mago e si esprime in lingua maccheronica (come anche farà un altro pedagogo, suo collega, ne *La rima vendicata* del 1721).

I.4.3 *quella sua verga ond'ei gestisce e rotala*: la vistosa agitazione di Sannione, che descrive in aria circoli misteriosi con la sua bacchetta di mago, suggestiona e inquieta Penulo, immediatamente più che disponibile a prestar fede ai suoi incanti.

I.4.5 *e non turbar con indiscreti eloqui*: «e non disturbare con le tue chiacchiere importune lo spirito che mi accompagna e mi serve, altrimenti ti farà assaggiare le sferzate e la potenza magica della mia verga».

I.4.17 *Per la mia voluptà pria voglio il demone*: «prima voglio supplicare lo spirito in tua presenza, quindi chiedergli quello che desideri». Sannione parla una lingua pedantesca e latineggiante e si accinge ad un rito magico, terrorizzando il pavido soldato —che pure dovrebbe essere avvezzo al fragore (*taratantara*) delle battaglie— paralizzato e muto entro il cerchio magico tracciato per terra.

I.4.25 *Il mio coraggio or stringesi*: Penulo sta tremando come una foglia e raccoglie all'interno del suo cuore il poco coraggio che possiede.

I.4.27 *Aspice il Socrate*: «Guarda l'antico Socrate reduce dall'adilà insieme al suo demone con cui era solito dialogare interiormente senza che gli altri potessero udirli». I rapporti fra Socrate e il suo spirito-guida sono attestati da Platone nell'*Apologia di Socrate* e nel *Simposio*.

I.4.40 *e flagreranno a te legni odoriferi*: «e bruceranno in tuo onore legni profumati se esaudirai due mie richieste». Sannione dialoga (o finge di dialogare?) con uno spirito invisibile, chiedendogli l'amore della bella Sostrata dagli occhi neri e dal petto candido, che lo ha annientato (*sannionicida*) e fatto innamorare (*sostratifilo*).

I.4.47 *Ora so che amor sia*: «ora conosco la ferocia di Amore, educato da Marpesia, regina delle Amazzoni, e allattato dalle feroci tigri indiane». Lo spirito, ridendo, gli conferma che Amore ha anima caucasica (cioè aspra e feroce, come gli abitanti di quella remota regione), bell'aspetto e pessimo carattere (*detterrimo*, da *deterior*).

I.4.63 *ed è che quest'onor del Bello Punico*: «ti prego anche che questo soldato glorioso possa diventare magicamente un poeta: mostrati a lui, come a me, o spirito servitore, in modo che oda la tua voce, che è in grado di spaccare le pietre». Un'evenienza che, peraltro, terrorizza Penulo.

I.4.70 *che Libia al par d'Annibale condecora?*: «che onora la Libia come Annibale?»

I.4.71 *Evanuì; per inseguirlo io volito*: «Svani; scappo ad inseguirlo». Così Sannione si trae brillantemente d'impaccio.

I.5.16 *Son io da men, perché altri a me ricordilo?*: il monologo stralunato di Penulo —che si è appena rivelato a se stesso come valoroso ed eroico— ha alle spalle una lunga tradizione comica di personaggi incerti circa la propria identità e la propria storia (da Calandrino e dal Grasso legnaiuolo in poi).

I.5.32 *e del guadagno mio comprai*: «e con i soldi guadagnati mi comprai (da un capitano disonesto) un ingaggio nell'esercito che mi rese socialmente rispettabile».

Atto secondo

II.1.1 *O tu, che appresso ai laureati ceneri*: il vecchio pazzo che si crede la reincarnazione di Giovan Battista Marino irrompe in scena (mascherato, stralunato e in «abito antico napoletano») invocando la città di Napoli, che custodisce le sue spoglie insieme a quelle di Sanzazaro (il buon pastore Sincero protagonista dell'*Arcadia*) e del mantovano Virgilio.

II.1.4 *perché a canora e nova vita or m'ecchiti*: «perché mi resusciti a poetare in questo secolo ingrato dove, insieme a me, sono resuscitati e si sono moltiplicati i miei grandi nemici?». Marino allude ai suoi più feroci avversari 'storici': Gaspare Murtola (1570-1624), che dopo averlo preso di mira nei sonetti satirici della *Marineide*, arrivò addirittura a sparargli in un agguato tesogli a Roma nel 1609, e Tommaso Stigliani (1573-1651), che stroncò ferocemente l'*Adone* nel suo *Dell'occhiale* uscito a Venezia nel 1627; e lamenta che l'*Arcadia* contemporanea rinnovi contro di lui le antiche persecuzioni.

II.1.8 *Dove, o baldo Achillini e Preti candido*: il cavaliere si rivolge alle ombre dei suoi sodali e seguaci defunti: i bolognesi Claudio Achillini e Girolamo Preti, il leccese Antonio Bruni, il

bolognese Giovan Battista Capponi e il fiorentino Giovanni Ciampoli, perché intervengano dall'aldilà (dal silenzioso Lete) a tacitare i suoi invidiosi detrattori.

II.1.13 *che addenta i nomi e che di noi fa strazio*: «che, come un cane feroce, aggredisce la nostra reputazione, un tempo oggetto di ammirato stupore ed ora invece di diletto e disprezzo». Il marinismo barocco declina nel gusto contemporaneo, dominato dal classicismo arcadico.

II.1.17 *quando i volumi nostri insin per l'orride*: «mentre i nostri canzonieri, dal Meridione, travalicarono gli aspri crinali dell'Appennino fino a raggiungere la Francia e l'Olanda».

II.1.20 *poi da batavo torchio impressi uscirono*: «poi furono stampati dalle tipografie olandesi». I Batavi erano gli antichi abitanti dell'Olanda meridionale.

II.1.26 *e inviarmi al presciutto, al cacio, ai bigoli*: l'inchiesta 'di mercato' compiuta dal cavaliere redivivo nei dintorni di Cosmopoli (alias Bologna) gli ha rivelato che le pagine dei suoi libri (secondo un antico *topos* catulliano attinto dal carne n. 95, dove si dice che i versi di Volusio serviranno a incartare gli sgombri) sono utilizzati dai salumieri per impacchettare le loro merci (i bigoli sono un tipo di pasta).

II.1.28 *Ecco un altro librar piatir nel fondaco*: «ecco un altro libraio che si lamenta con me, uscendo dalla sua bottega e investendomi della polvere che emanano i miei libri tarlati ed abbandonati».

II.1.32 *Lira, Sampogna, Epitalami*: il libraio intende vendergli a peso, per pochi spiccioli, le sue opere, un tempo stampate a Venezia dal tipografo Francesco Baba e richieste dovunque a peso d'oro. L'immagine di libri «dappoco» (in quel caso di autori cinquecenteschi eclissati dai trionfanti poeti barocchi) venduti «a vilissimo prezzo» «per li panchi di piazza» ritornerà nel dialogo *Il Tasso o Della Vana Gloria* del 1722 (cfr. *Scritti critici e satirici*, p. 394).

II.1.37 *«E chi or si pregia?»*: «E quale poeta al giorno d'oggi va per la maggiore?»

II.1.40 *d'insigne Murator ben degna fabbrica*: era fresca di stampa (1711) l'edizione modenese, per i tipi dello stampatore ducale Bartolomeo Soliani, delle *Rime riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale di esso poeta, s'aggiungono le considerazioni rivedute e ampliate d' Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori*, un' opera, destinata a grande fortuna, che riporta il petrarchismo al centro della cultura arcadica fra filologia, buon gusto e «regolata lettura» filosofico-religiosa; il Marino vi allude con paternalistica sufficienza, rammaricandosi che tanto sudore non sia stato invece sparso per valorizzare i pregi nascosti della sua poesia. Il Martelli, buon amico del Muratori, ammirava molto questo lavoro, che definisce «insigne» (cfr. *Lettere*, p. 58) e l'abate, di rimando, nella lettera-prefazione indirizzata al Conte Antonio Rampaldo il 28 maggio 1711, gli riconosce il merito di aver reso giustizia al poeta «contra le pretensioni e gli abusi della Scuola Marinesca, la quale nel secolo prossimo passato avea preso troppo gran piede fra gl'Italiani con danno del buon Gusto e della buona morale» (*Le Rime di Francesco Petrarca*, cit., p. XXXV). Il riferimento di Marino a quest'opera è ovviamente un implicito omaggio metateatrale di Martello all'amico, definito affettuosamente «ingenuo», cioè di animo schietto.

II.1.45 *Mostrami poi vecchie raccolte, ed avido*: «il libraio continua a importunarmi proponendomi di acquistare vecchi canzonieri cinquecenteschi».

II.1.47 *Io li vidi color, ma qual Virgilio*: «ma, come Virgilio attinse qualcosa di buono per la sua *Eneide* dai fangosi *Annales* di Ennio, così io ricavai pur qualche fiore dalle loro rime spinose». Marino si esprime concettosamente, difendendo la propria superiorità rispetto alla tradizione petrarchista cinquecentesca.

II.1.52 *generoso ch'io fui, per sin lodaili*: «arrivai persino a tributare loro un generoso elogio nel canto IX dell'*Adone*». Qui la fontana di Apollo simboleggia la poesia stessa, e ospita una nutrita schiera di cigni sacri a Venere, che cantano a gara per lei e adombrano, oltre che Petrarca, Dante e Boccaccio, alcuni lirici cinquecenteschi di prestigio (Bembo, Casa, Sannazzaro, Tansillo, Ariosto, Tasso e Guarini).

II.1.55 *Mi soggiungono poi di certa Arcadia*: il discorso, rivolto enfaticamente al dio Pan, è alquanto involuto e così risuona: «gli esponenti dell'*Arcadia*, seduti sulle rive del fiume che rappresenta la poesia, osano contrapporsi a me, che per primo seguii le orme pastorali di Sannazzaro, fino a superarlo, lasciandolo indietro rosso di vergogna lassù nei campi Elisi».

II.1.64 *Già del Bosco Parrasio all'ombra ir gli Arcadi*: «Ormai questi Arcadi si sono impadroniti della memoria classica, come se fossero dei Greci autentici, a dispetto di quelli veri —i Traci, e i Veneti loro successori (per il tramite di Antenore)— e tali si proclamano con pomposi pseudonimi». *Boschi Parrasi* (dalla Parrasia che è una regione dell'*Arcadia*) erano definiti i luoghi di riunione degli accademici romani —prima agli Orti Farnesiani, sul Palatino, e poi nel giardino Ginnasi all'*Aventino*— che lo stesso Martello aveva frequentato intensamente durante il suo recente soggiorno nella capitale; solo nel 1726, grazie ad una donazione di re Giovanni V di Portogallo, sarebbe stata inaugurata, con questo nome, la villa alle pendici del Gianicolo che ne divenne da quel momento in poi la sede ufficiale.

II.1.70 *Anch'io Filen mi nominai*: «Nella persona di Fileno, nome derivato dall'amore, il poeta descrive se stesso con gran parte degli avvenimenti della sua vita»: così recita l'*Allegoria* premessa al canto nono dell'*Adone*.

II.1.74 *così fosse fiorito, e dolce e fertile*: Marino apprezza dunque in parte «il tenero stile» arcadico che piacerebbe allo stesso Sannazzaro, ma auspica che possa innalzarsi, facendosi più concettoso, ricco di antitesi, di immagini icastiche e di paronomasie.

II.1.85 *ve dal secol presente appello al postero*: «ho deciso dunque di tornare al presente e ridurmi in questo luogo desolato, Cosmopoli, per appellarmi ai posteri e restaurare la mia fama usurpata».

II.1.87 *dagl'insulti febei la solitudine*: «ma neanche qui posso trovar pace dalle polemiche letterarie».

II.1.89 *entrambi pazzi. Ad una micia abbracciasi*: Qui —e in II.6.42— correggiamo in *micia* il *micca* del testo, che è un evidente refuso. Secondo una fortunata e diffusa tradizione, Petrarca amava molto la gatta che accompagnò l'ultima parte della sua vita nella casa di Arquà; là se ne conserva ancora il corpicino imbalsamato, in una nicchia sormontata da un'iscrizione recante due epigrammi latini del canonico Antonio Quarenghi (1547-1634). Il pazzo petrarchista Cecco arriva dunque in scena stringendosi al petto una gatta, e il pazzo arcade Mirtillo tirandosi dietro per le corna un lercio capretto.

II.2.1 *Misero me, che invan son Dianidio*: Mirtilo Dianidio era appunto lo pseudonimo arcadico di Martello; Mirtilo si lamenta che la dea Diana, di cui è seguace, non lo abbia aiutato a trovare, in tutta Cosmopoli, un capretto più bello di quello che sta faticosamente trasportando con sé; sfidando i capri rivali in onore della bella Sostrata, esso doveva inchinarsi leggiadramente davanti a lei, che, camminando leggera, fa fiorire persino la polvere senza lasciarvi traccia. L'arcadismo di Mirtilo è leziosamente petrarcheggiante, secondo moduli che Martello parodizza nella sua canzone *Apologia del comporre pastorale* (cfr. G. Distaso, *Fra Barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di Pier Jacopo Martello*, cit., pp. 516 e sgg.)

II.2.20 *non vi è per entro il pastorale: imparino*: al nome pedestre di Sostrata è meglio sostituire quello classicheggiante di Artemisia, che tuttavia risuona troppo solenne per una ninfa, e andrà dunque anagrammato in Amirtesia, parzialmente consonante con quello di Mirtilo. Si prende di mira, naturalmente, la leziosa e pedantesca onomastica accademica.

II.2.37 *ché dal Petrarca mio mai non pronunciasi*: l'aberrazione di Messer Cecco è quella di utilizzare soltanto parole presenti nelle *Rime* del suo idolo, una pratica che non piaceva decisamente a Martello, come spiega ad esempio in una lettera del 26 gennaio 1702: «Il Secolo vuole pensieri vigorosi, e siano pure quei del Petrarca mascherati, o ancor smascherati ciò non importa. Io venero il pensar alla maniera del Petrarca, ma non stimo tanto il ripetere i di lui pensieri» (*Lettere*, p. 32), o nel sesto fra i *Sermoni della poetica* (vv. 364-366), dove aveva scritto: «Quind'io te pazzo e vil poeta estimo,/che, di pittore original, copista/vuoi farti, e gir dall'alto seggio all'imo.» (*Scritti critici*, p. 54).

II.2.38 *Seguo madonna anch'io : le luci tremule*: Messer Cecco abusa, naturalmente, di tropi e immagini petrarchesche: occhi luminosi, aure vibranti, archi e farette d'Amore...

II.2.41 *Però ad Amor non fu onore, al mio credere*: «però non fu onorevole, da parte di Amore, colpirmi mentre ero indifeso, risparmiando invece lei dalle sue frecce».

II.2.54 *io l'amerò, se fosse Lena o Taide*: «io l'amerò anche se si chiamasse Lena, come la mezzana protagonista dell'omonima commedia di Ariosto, o Taide, come la prostituta dell'*Eunuchus* di Terenzio». Un'affermazione enfaticamente paradossale che può far ridere solo un'udienza colta in grado di decifrarla.

II.2.57 *cui non saggian la gola, il sonno e l'ozio*: «che basta a se stessa e resiste a qualsiasi altra esigenza materiale». Anche qui è evidente il richiamo al *De vita solitaria* e a molti componimenti del *Canzoniere* che celebrano il distacco dal mondo.

II.2.59 *or son condotto in quella parte a volgermi*: Cecco, cioè, si trova vicino al sepolcro, al cui interno Sostrata si consuma in lacrime.

II.2.62 *S'io credessi per morte alfin scarco essere*: «se potessi liberarmi dal giogo amoroso recidendo l'esile legame che ancora mi tiene in vita, esalerei volentieri l'ultimo respiro, ma il desiderio mi mantiene vivo anche se privo di speranza». Il lamento di Cecco cita i sonetti XXXVI e XXXVII del *Canzoniere* (*S'io credessi per morte* e *Sì è debile il filo a cui s'attene*).

II.2.69 *A te, dolce animal, che dai lo stroppio*: l'apostrofe è rivolta alla gatta che Cecco si porta dietro: essa impedisce (dà lo *stroppio*) ai topi di fare i loro danni; secondo la tradizione, infatti, la gattina di Arquà difendeva dai loro assalti i manoscritti del poeta. Gli astanti osservano

e commentano fra sé: Mirtilo la chiamerebbe semplicemente «gatta», mentre Marino preferirebbe la definizione meno pedestre di «piccola tigre graziosa».

II.2.73 *Per me ricorrasì*: riprende l'appassionata apostrofe di Messer Cecco alla gatta, a cui chiede di perorare la sua causa (ricorrere in giudizio) presso la ritrosa Sostrata (petrarchescamente detta *nemica*), ma la bestia non collabora e gli resta attaccata addosso miagolando disperata, e lo fa cadere, suo malgrado, in un linguaggio eterodosso e alquanto comico.

II.2.83 *ebbe da me fama la fiamma eterea*: Marino, punto sul vivo, si palesa ai due, rivendicando, con molte involuzioni stilistiche, i propri meriti sia petrarcheschi —per aver lui pure celebrato nell'*Adone* il poeta, che in Provenza, sulle rive del Sorga, emulò Apollo nell'amore per Dafne/Laura e per la poesia— che bucolici, attestati dai versi della sua *Sampogna*.

II.2.95 *Io l'arrivai sul margine odorifero*: l'incontro di Marino con Sostrata, addormentata lungo le rive profumate del ruscello, riecheggia naturalmente la celebre rievocazione di Laura in *Chiare, fresche e dolci acque*.

II.2.212 *Di' mo il tuo caso, e giocherò*: «racconta ora la tua esperienza e scommetto, chiamando a giudicare lo stesso Apollo, che non sarai capace di celebrarla poeticamente. Ti sfido a comporre su di lei dormiente soltanto otto versi più belli dei miei». Gli otto sdruciolli della sfida, come osserva subito Mirtilo, sono poco barocchi e semmai piuttosto petrarcheschi e arcadici; riconoscendo in parte le rivendicazioni letterarie del rivale, egli si fa portavoce del moderatismo di Martello sulla spinosa *querelle* che travagliava l'accademia.

II.2.216 *Gli Elisi*: il Marino, sollevando le risa e l'incredulità dei suoi interlocutori, ribadisce quanto aveva già affermato al verso II.2.81, ma senza che i due cogliessero appieno il messaggio: egli, cioè, ha abbandonato l'aldilà, dove sedeva accanto a Mosco e Teocrito, padri della poesia bucolica, per risarcire la propria fama nella cieca modernità che lo ha dimenticato (e dunque ritiene di avere tutte le referenze del caso per comporre in qualsiasi stile).

II.3.9 *il defonto suo sposo invita a piagnere: i versi altrui* è il complemento oggetto, e il senso è: «Sostrata sollecita i versi altrui, cioè i poeti, a celebrare il suo sposo defunto».

II.3.19 *Ed io, poiché tornare a me non degnano*: anche il lamento di Cecco è alquanto concettoso: i suoi sospiri amorosi, respinti da Sostrata, non tornano a lui, che ne è il legittimo proprietario, ma si aggirano nell'aria, sradicati e senza padrone; il vento li tormenta come essi tormentano l'amante, trasformandoli in entità dolenti che fanno risuonare ovunque i loro lamenti.

II.3.25 *Io vo' più tosto farmi un liquid'aere*: voglio dissolvermi io stesso nel dolore, piuttosto che contribuire (con i versi che tu mi richiedi) ad accrescere il suo, giacché Sostrata —così straziata per il marito che può solo respingere e scacciare ulteriori sofferenze amorose, come la mia— non è in grado di inabissarsi ancora di più nella nebbia dei pensieri luttuosi. Cecco respinge dunque la richiesta, rispettosa e molto concreta, del soldato.

II.4.1 *V'a' per versi d'amore a chi non sentelo*: «vai a chiedere versi amorosi a chi non è vittima di Amore».

II.4.3 *a cui, più che a Diana, offrir le vittime*: «a cui io, Mirtilo, dovrei fare più offerte votive che alla stessa dea Diana che onoro come pastore di Arcadia».

II.4.5 *e per questa, cui Pan dispari fistola*: «e attraverso le canne (in numero dispari) di questo flauto sacro a Pan, farò sgorgare armoniosamente il suo nome», facendolo udire agli abitanti semidivini delle selve, e agli stessi venti che smetteranno di stormire per ascoltarlo.

II.4.11 *Io cantar per altrui? Così faticasi*: anche Mirtilo respinge sdegnato la proposta: scrivere versi d'amore per Penulo sarebbe come lavorare a vantaggio di qualcun altro.

II.5.1 *Quand'io Lete varcai nud'ombra aerea*: soltanto Marino, spinto dalla fame, raccoglierà dunque l'offerta, aiutando Penulo a corteggiare Sostrata, che pure è così dura con lui.

II.5.4 *perch'eterna laggiù vivea memoria*: «perché laggiù si ricorda in eterno il mitico ritorno dal regno dei morti di Orfeo», al cui passaggio le pene infernali di Issione, Sisifo e Tantalò ebbero un attimo di tregua.

II.5.10 *l'alma, che riguadò soletta e misera*: ma quando mi sono reincarnato, l'anima, guardando nuovamente l'Acheronte, non si portò dietro la cetra poetica; cioè: in questa nuova vita ho perduto la mia fama di un tempo e sono povero e oscuro.

II.5.27 *Questo è il Petrarca?*: Penulo —con implicita, comica incredulità— crede di avere in mano il misterioso Petrarca, ma si tratta invero della *Lira*, il canzoniere di Marino, enciclopedicamente ripartito in rime «Amorose, Marittime, Boscherecce, Heroiche, Lugubri, Morali, Sacre e Varie».

II.5.35 *Ve' di pedante anzi inudita astuzia!*: ironicamente Marino, che cerca di istruirlo un po' sui rudimenti della poesia, lo invita a leggere a voce alta, cominciando dal fondo, una sua egloga in cui due pastori fanno l'elogio della rosa (cfr. *Or che d'Europa il toro*, in G. B. Marino, *Poesie varie*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1913, p. 30).

II.5.41 *Sogll'io tacito scorrere*: l'intera sequenza delle manovre di Penulo per dissimulare il proprio analfabetismo, affastellando scuse sempre più fantasiose, riecheggia schemi tipici della drammaturgia comica.

II.5.46 *e sugellati io drizzzerolli a Penulo*: Marino intende, cioè, inviare a Penulo, in un plico chiuso, il sonetto straordinario che comporrà per lui, ma l'altro, che non sa leggere, gli raccomanda di portarglielo invece di persona per farglielo sentire recitato a voce alta.

II.6.8 *D'asse chiodo con chiodo al fin discacciasi*: «chiodo scaccia chiodo»; il ruvido buon senso di Cornia demistifica l'enfasi oratoria della sua padrona.

II.6.22 *non se l'Arcade stesso e il Petrarchevole*: non violerò mai il mio giuramento «neppure se Mirtilo e Cecco mi regalassero, invece che queste due bestie, i versi che mi farebbe piacere avere da loro».

II.6.32 *per le lor teste, ove tutt'altro è serio*: la pazzia che li ha colpiti, secondo i guardiani del manicomio, riguarda soltanto le loro fantasie intellettuali, mentre per il resto sono normali (e dunque verosimilmente e ragionevolmente innamorati di te, insinua con astuzia la serva compiacente).

II.6.33 *E che vuol dir quel ritrattino in tavola*: si tratta del «pendente» di una collana con il «ritrattino di Laura», a cui si allude anche nella dedicatoria della commedia, che, evidentemente

te, fa dubitare la vanitosa Sostrata della sincerità di una tale infatuazione, Cornia continua pazientemente a rassicurarla.

II.6.35 *E che vuol dir sul capo suo la laurea*: Cecco, dunque, è letteralmente ‘travestito’ da Petrarca con una corona di alloro in testa e una cappa rossa con cappuccio. Ciascuno di questi poeti pazzi vive una totale simbiosi con il proprio modello, che ripugna al tollerante e relativista Martello.

II.6.44 *Spasma d'amor nei dì sacrali a Venere*: ogni venerdì lo si sente sguaiatamente recitare il terzo sonetto del *Canzoniere*, rievocando il proprio innamoramento, che scattò il venerdì santo 6 aprile 1327.

II.6.47 *E quell'altr'uom, che di pellosa e ruvida*: Sostrata, continuando la sua discreta e vanitosa inchiesta per testare la sincerità degli spasimanti, descrive Mirtilo abbigliato con un tipico costume pastorale: relativamente giovane, biondo, coperto di pelli e provvisto di bastone, corona di pino e alloro, bisaccia e zampogna. Un ritratto tutto sommato meno spietato degli altri tre e, nelle intenzioni dell'autore, intenzionalmente riconoscibile «con una maschera composta del naso aquilino e dell'aguzzo suo mento, con faccia ridevolmente ridente, e in ogni parte sua caricata più alquanto del proprio originale», come spiega ancora la dedicatoria.

II.6.53 *Odo quest'altro esser bel pazzo. Egli arcade*: accogliamo la correzione proposta da Hannibal Noce all'originale *Odo essere quest'altro bel pazzo. Egli arcade...*

II.6.59 *Arrossisce a portar la lunga e serica*: la descrizione di Sostrata si allarga quasi a inserto metateatrale. Mirtilo/Martello preferisce di gran lunga le rustiche vesti alla lunga toga di professore dello Studio che gli compete, come anche preferisce agli studi la poesia amorosa in onore di ninfe, che furono già Nine o Amarilli (pseudonimi arcadici rispettivamente di Teresa Zani e di sua moglie Caterina Torri), e ora si chiamano Sostrata/Amirtesia. Sul personaggio di Teresa Zani, una giovane poetessa bolognese amata in gioventù dal Martello e al centro di un *affaire* sentimental-poetico che ha a che fare, probabilmente, con la genesi della commedia, cfr. B. Croce, *I versi di Teresa Zani*, cit. e l'introduzione.

II.6.66 *Ma, se un altro bel nome e più bucolico*: Cornia finge scherzosamente di voler rubare alla padrona questo corteggiatore, conquistandolo con il nome (poeticamente più maneggevole) di Clori.

II.6.82 *d' amebai cantilene a gara alternano*: i pastori arcadici dialogano cantando al suono dei loro rozzi strumenti sulle rive del mitico fiume Alfeo, che insegue la ninfa Aretusa trasformata in fonte. Lo sfoggio di erudizione da parte di Cornia suscita l'invidiosa ammirazione dell'ignorante Sostrata, che invece storpia *bucolico* in *bicolico*.

II.6.87 *Potessi io pur, non da costor si succidi*: Sostrata comincia ad apprezzare l'attraente Penulo (rispetto ai suoi laidi concorrenti) e vorrebbe apprendere da lui le meraviglie della poesia toscana per celebrare il suo sposo che l'attende nell'adilà insieme alle due coppie esemplari Artemisia/Mausolo e Vittoria/D'Avalos.

II.6.101 *Arroge poi che com'io tresco e spazio*: Aggiungi poi che non posso fare a meno di subire la loro influenza girando continuamente per l'ospedale attornata da loro, per cui non mi resta scelta fra la pazzia e la poesia, e soltanto i morsi della fame mi fanno ricordare di chi sono davvero. La poesia, insomma, è un male contagioso.

II.6.110 *che il cibo e l'oro a me sariano un Panfilo*: Cornia sarebbe dunque ben contenta di trovare fra questi pazzi un corteggiatore facoltoso.

II.6.113 *Ma che dirai di quel cotal, che lacero*: l'aspetto scenico di Marino è quello di un allampanato fantasma vestito di nero, con baffetti e corta barba, ispirata al ritratto di Frans Pourbours il Giovane del 1621 (il «rinomato Fiamingo» ricordato nella dedicatoria) e conservato oggi al Detroit Institute of Arts.

II.6.127 *e s'immagina un uom che ha più di un secolo*: «e crede di essere un uomo ormai morto da più di un secolo e ridotto in cenere».

II.6.135 *e in ver n'ha da natura insin l'effige*: questo pazzo che si crede il Marino resuscitato in effetti gli assomiglia.

II.6.137 *di aver tolto l'onor coi carmi ingenui*: le semplici rime dei petrarchisti e degli arcadi sarebbero colpevoli di avere messo in ombra la gloria accademica e mondana del suo stile gonfio e fiorito, di cui egli intende ora restaurare la gloria.

II.6.148 *nell'inventar fissù, randiglie, e cuffie*: come si alternano ciclicamente le mode in materia di fazzoletti da collo (*fichu* alla francese), randiglie (cioè baveri alti e increspati alla maniera delle gorgiere spagnole) e cuffie, così egli spera che torni in auge il suo stile ora decaduto, e se la prende con gli avversari, che giudica pazzi e ciechi, pur essendo lui più pazzo e cieco di loro.

II.6.160 *Io più consolomi*: Cornia preferisce fra tutti Lofa, che sta arrivando e che parla cantando sulle note di una spinetta a tastiera che porta appesa al collo.

II.7.1 (*canta sempre, accompagnandosi con uno spinettino*): si tratta di un piccolo strumento a tastiera ad uso domestico, simile per meccanica e funzionamento al clavicembalo, accordato di solito un'ottava sopra la normale spinetta e perciò detto spinettino o spinetta ottavina. Dal primo Seicento questa modalità di esecuzione (la monodia accompagnata) venne a caratterizzare anche il madrigale, genere fino a quel momento tipicamente legato alla polifonia. ♦ *Farfalletto ingannato*: il canto amoroso di Lofa evoca una serie di immagini e similitudini topiche nel repertorio profano italiano: la farfalla che gira intorno al lume fino a bruciarsi e morire come l'amante che soccombe affascinato dalla donna; e poi la nave agitata dai marosi, che nei libretti d'opera segna il momento destinato all'aria virtuosistica di furore (spesso introdotta dal verso "son qual nave..." ecc...). I versi II.7.1-9 formano un madrigale con rime ABA ABA CC. Nel trattato *Della tragedia antica e moderna* lo pseudo-Aristotele, fornendo i precetti-base dello stile adatto ai componimenti per musica dichiara fra l'altro: «Ti raccomando nelle arie qualche comparazione di farfalletta, di augelletto, o di ruscelletto: queste son tutte cose che guidano l'idea in non so che di ridente, che la ricrea, e siccome sono venusti questi obbietti così il son le parole che li rammentano e li dipingono alla fantasia; ed il compositor della musica sempre vi si spazia con avvenenza di note. Ed avrai osservato anche ne' pessimi melodrammi che il musico riporta distinto applauso, cantandone una di queste nell e quali i diminutivi [...] aggiungono leggiadria» (in *Scritti critici*, p. 290).

II.7.23 *O che faccia, a mirarla, e vecchia e giovine*: l'eunuco ha l'aspetto inquietante di una creatura ibrida: glabro, rugoso e dalla voce acuta.

II.7.34 *E l'uom, pria che il fallir suo corrompesseglì*: prima che le conseguenze del peccato originale determinassero la corruzione babelica delle lingue, l'uomo primigenio si esprimeva in musica. Lofa vorrebbe ripristinare, grazie all'arte, l'antica eccellenza che rendeva gli uomini canterini come gli uccelli, ma Sostrata respinge duramente anche lui.

II.8.1 *Come in sua pania*: senza lasciarsi troppo smontare, il cantore riprende i suoi stornelli, volgendo ora le proprie attenzioni a Cornia.

II.8.15 *Perché la bella e musica*: nello scambio con la ragazza (non si sa quanto ingenua o maliziosa) Lofa vanta la bellezza canora della propria voce, ammettendo a malincuore di non essere idoneo al matrimonio.

II.8.27 *mezzo l'un mezzo l'altra, e tutto bestia*: la sprezzante reazione di Cornia riecheggia l'invettiva di Corisca contro il satiro «mezz'uomo e mezzo capra, e tutto bestia» nel *Pastor fido* (II.6.98). Il povero Lofa si consola in musica.

Atto terzo

III.1.1 *Or Marte, Ercole, Achille, Aiace ed Ettore*: il «vanto» di Penulo ricalca i generici dei capitani dell'Arte — a partire dalle *Bravure* di Francesco Andreini — con i *nonsense* che li caratterizzano. Dopo aver scoperto, grazie a Sannione, di essere un grande guerriero, egli è ora persuaso, grazie a Marino, di possedere anche virtù poetiche, e ne è compiaciutissimo ma anche sottilmente inquietato.

III.1.9 *Domo si rese al mio saper*: «l'orribile mostro dell'ignoranza si arrese, domato, al mio sapere e io sono diventato un grande poeta, se devo credere al Marino». Il ragionamento del soldato, stupito e orgoglioso della propria metamorfosi «petrarchevole», si dipana in un'ardua similitudine venata di ironica lubricità: i versi altrui hanno fecondato mirabilmente la sua vena poetica, come l'innesto di un albero da frutta su un arbusto sterile fa crescere mirabilmente sui suoi rami dei frutti, dono amoroso delle villanelle ai loro giovani spasmanti, che peraltro vorrebbero ricevere da loro qualcosa d'altro.

III.1.32 *onde avvien che in etade altrui decrepita*: le amplificazioni barocche di Marino confondono un po' le idee a Penulo, incredulo di potersi sentire così giovane e energico con ben trenta secoli (e non più trent'anni) di eroismi sulle spalle, e ansioso di farsi ammirare dalla «saporita amabil» Sostrata.

III.2.24 *O così: studia*: l'intera sequenza è comicamente giocata sul filo del rasoio delle reciproche dissimulazioni.

III.2.35 *Neso, che vuol dir neso?*: l'incerta lettura di Sostrata si arresta, dopo la prima quartina, di fronte alla locuzione per lei oscura «né so»; Penulo, naturalmente, non è in grado di illuminarla e se la batte precipitosamente. Sarà lo stesso Marino a declamare correttamente l'intero sonetto ai versi III.2.31 e seguenti.

III.3.9 *lunge si stia dal panfiliaco Mausolo*: e, in quanto seguace di Petrarca, scaccio dalla tomba di Mausolo chi si esprime nel gergo napoletano e barocco. Il povero Marino non ha dunque alcuna *chance*, né amorosa, né poetica. Correggiamo in *panfiliaco* l'incomprensibile *pansiliaco* del testo, pensando alla Panfilia, una regione limitrofa alla Caria governata da Mausolo;

III.3.10 *mentre a' miei dì, come i fonghi prorompono*: la polemica contro l'infestante proliferare delle potesse accademiche, di molieriana memoria, percorre tutta la commedia. Marino subisce come una tortura la zoppicante dizione di Sostrata e si precipiterà a raddrizzare i suoi poveri versi storpiati.

III.3.35 *Né so come a quei membri, a cui si volsero*: e non so come sia possibile che, sotto il tuo sguardo che ha la stessa forza vivificatrice dei raggi del sole, il corpo di Mausolo continui a restare inanimato.

III.3.39 *Con un sol po' di sol Prometeo l'anima*: a Prometeo bastò solo un po' di fuoco per animare la statua, eppure Panfilo continua a dormire, anche se forse, rianimato dal tuo sguardo ardente, si sveglierà per amarti nella tomba. Il doppio riferimento mitologico è ad una versione del mito di Prometeo, che dette vita con una fiaccola accesa ad una statua di argilla dalle sembianze umane, e al potere di Morfeo di indurre il sonno sfiorando le palpebre degli uomini con petali di papavero.

III.3.49 *Il mio?*: il genuino sbalordimento di Sostrata al cospetto di tanto, misterioso sapere squarcia comicamente, ma per poco, il velo della sua alterigia. Il suo personaggio alterna continuamente una pomposa supponenza a improvvise cadute di stile.

III.3.55 *Ma quel sonetto è sovra a te, no a Panfilo*: il povero autore si ostina a difendere la propria creazione, non solo straziata nella forma ma totalmente equivocata nel significato. La totale sordità e incomprendimento della poesia da parte di Sostrata (e di Penulo) costituisce il rovescio complementare della devozione maniacale dei tre pazzi poeti ai loro rispettivi modelli letterari.

III.4.2 *di molto Febo aver calde le viscere*: «essere ardentemente ispirati da Apollo».

III.4.10 *O dell'ingegno mio parti ingrattissimi*: Marino rinnega i propri stessi componimenti, che in mano altrui, scambiati addirittura per petrarchevoli, gli fanno vergogna e gli appaiono irriconoscibili, così come accade quando le acque dolci di un fiume si mescolano a quelle salate del mare. All'ambigua matrice barocca di molta poesia arcadica che si professa antimarinista Martello allude spesso in modo sornione in questa commedia e in vari altri suoi scritti.

III.5.1 *Non lo diss'io che a star fra pazzi impazzasi?*: il lungo monologo di Cornia —*raisonneur* in gonnella che anche tira le fila dell'intreccio— riassume i fatti agli spettatori con una certa ridondanza gnomica.

III.5.25 *e, se ci fosse un fenestrin che l'animo*: «se fosse possibile dare un'occhiata ai segreti della sua anima, penso che Penulo abbia occupato il posto di Panfilo». L'immagine di uno sportellino che si possa aprire e chiudere per leggere l'interno dei cuori risale a Luciano, ed era già stata utilizzata da Martello, nel 1714, nel dialogo *L'impostore*, prima versione parigina del trattato *Della tragedia antica e moderna* (cfr. *Scritti critici*, p. 227). Se ne ricorderà anche Alfieri, forse proprio per tramite di Martello, nella commedia «aristofanica» intitolata per l'appunto *La Finestrina* (cfr. F. Fido, *Alfieri, Martello e una possibile fonte della "Finestrina"*, in *Le muse perdute e ritrovate*, cit., pp. 59-67).

III.5.46 *Già donne so c'han più nomanze e titoli*: anche la serva, dunque, può condividere facilmente le galanterie poetiche alla moda, provvedendosi dell'immane pseudonimo accademico come tante dame letterate.

III.6.1 *Io riedo, Cornia, a te qual Progne riedesi*: l'arrivo di Cecco apre il primo dei siparietti in cui Cornia si produce in successive, versatili metamorfosi letterarie. La tragica storia di Progne e della sorella Filomena, rispettivamente mutate in usignuolo e in rondine, è narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*.

III.6.5 *ond'ella fosse all'amor mio mancipio*: «vorrei, con il tuo aiuto, esprimere a Sostrata la mia devozione, in modo che essa accetti il mio amore» (*mancipio* è termine giuridico che designa, fra l'altro il compratore o l'aggiudicatario di un'asta pubblica). Un' offerta amorosa, beninteso di natura spirituale e non mondana, in linea con i dettami petrarcheschi.

III.6.16 *Laureta tu?*: basta il nome fatale ad attivare la passione amorosa e la vena lirica di Cecco, in una vertiginosa catena di associazioni irresistibili.

III.6.25 *nome del vincitor trionfal albero*: la castità trionfa sulla passione nella mutazione in alloro di Dafne, rendendo la pianta un simbolo di gloria poetica e regale.

III.6.28 *Non mi avrai, Cecco, ai voti tuoi difficile*: secondo Cornia (che si fa portavoce di idee care anche a Martello) l'amor platonico si riduce ad un (bizzarro?) «amare tanto per farlo», che delimita rigidamente i confini della sua civettuola arrendevolezza.

III.6.30 *Dal cielo empireo*: «il mio amore deriva da Dio e a Dio per tuo tramite ritorna», ma, o una bella morte nel fiore degli anni ti renderà oggetto della mia poesia, oppure continuerò a consumarmi di amore e a celebrarti nei miei versi. Cecco affastella una serie di stilemi e immagini petrarchesche dal sonetto CCLXVII del *Canzoniere* (*Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*).

III.6.51 *Amor è un certo mal, per quel che dicesi*: il buon senso di Cornia smonta comicamente i deliri di Cecco.

III.7.3 *a quai parlo di lei, saper non negano?*: «perché Sostrata finge di non conoscere il mio amore, che è ben noto persino ai venti e ai ruscelli ai quali mi rivolgo in poesia?» Il lamento arcadico di Mopso zoomma topicamente dal generale al particolare: dal paesaggio di Arcadia al gregge partecipe; dalle suppellettili della capanna al sonno perduto; dal ragno invisibile fino alla zampogna inesorabilmente impolverata. Da parte sua Cornia, con perfetto mimetismo, passa con disinvoltura dal concettismo aulico degli scambi con Cecco ai panni pastorali, in veste di civettuola ma modesta Clori.

III.7.20 *E come mai dal pastoral tugurio*: con Mirtilo Cornia gioca dunque la carta 'sociale', rimproverandogli di onorare ambiziosamente una dama altolocata, trascurando invece un'umile pastorella come lei.

III.7.33 *ma Clori ho dalle fasce, e tal mi nomino*: la nuova identità anagrafica è dunque cosa fatta.

III.7.35 *e so qual dalle capre il latte spremasi*: «e so come mungere le capre e come ricavare il formaggio dal latte rappreso».

III.7.46 *così avvenuto in pastorella e vergine*: «così, imbattutomi in una giovane pastora», quasi quasi dimentico la più matura vedova e ti offro il mio cuore.

III.8.1 *In bocca mia, recitativo, or vientene*: Lofa ci riprova con Cornia, invocando il soccorso del recitativo musicale, dopo che le sue modulazioni canore (i *passeggi*) sono state così duramente respinte. Le sue battute seguenti sono dunque segnalate in carattere tondo.

III.8.17 *con voce ognor sì roca e lamentevole*: con una voce così rauca e lamentosa che, in paragone, persino il rombo fischiante della tramontana sul mare in tempesta sembra soavemente musicale.

III.8.23 *la pazzia musicale in un col celabro*: Mirtilo è pronto a massacrare il rivale, spaccandogli la testa e il cervello con il suo bastone pastorale.

III.8.24 *Così vostra mercé, donzelle tracie*: Lofa si paragona al povero Orfeo fatto a pezzi in Oriente dalle baccanti.

III.8.29 *Ma ridevole è più chi male adopravi*: pur a mal partito, Lofa ribatte con toni pungenti di una certa efficacia, denunciando la povertà dell'armamentario poetico arcadico quando non abbia il supporto della musica, e la sua sterile, ripetitiva inflazione nelle mani di troppi lirici improvvisati.

III.8.48 *Or io vo' preferir nella turba emola*: Cornia interviene a sedare la rissa, promettendo il proprio favore al vincitore dell'accademia poetica in onore di Panfilo che Sostrata si accinge a promuovere.

Atto quarto

IV.1.1 *Eccolo che sfavilla il don promessoti*: lo zecchino del pagamento pattuito al verso II.5.21.

IV.1.6 *Propalar, come sua, la lode propria?*: Marino si ostina, invano, a ribadire che il sonetto è stato scritto in lode di Sostrata, che non può dunque vantarsene autrice.

IV.1.15 *Io già non vergo arabiche*: io non scrivo in caratteri arabi, e dunque puoi leggerlo da solo. Si replica lo *sketch* dei pretesti fantasiosi di Penulo per non leggere, ma questa volta Marino capisce infine come stanno le cose.

IV.1.27 *consumò tutte: a Sannion richiedine*: Penulo, subitamente ammansito, chiede comprensione, ammantandosi delle imprese prodigiose che l'incantesimo di Sannione —che tanto lo aveva spaventato e poi compiaciuto nelle scene quarta e quinta del primo atto— ha rivelato ai suoi stessi occhi.

IV.1.29 *Tu, le fauci nemea? Tu, il fier setiger*: in un comico crescendo di incredulità, scandito da un iterato «tu», Marino si mette ad enumerare le fatiche di Ercole, ricordando il leone di Nemea, il cinghiale di Erimanto irto di setole, le Arpie, per metà donne e per metà civette, e l'indomabile gigante Caco.

IV.1.34 *Ma Sannione e tu ducento Nestori*: ma quanto siete vecchi tu e Sannione?

IV.1.37 *Noi siam dunque immortali. Ei parla a un demone*: il soldato, come al solito, prende alla lettera le metafore dell'immortalità poetica, e conserva una viva impressione dello spirito frequentato da Sannione.

IV.1.45 *Possibil è che a non tener rovescio*: comprarsi il saper leggere è un miracolo impossibile da realizzare, ma Penulo potrà imparare, almeno, a tenere il libro diritto per fare un po' di scena.

IV.1.56 *Ma il tuo valetto a ciò non è bastevole?*: Marino chiede, con finta ingenuità, come mai non basti a soccorrerlo lo spirito servitore già ricordato.

IV.2.1 *Se a noi rivolgi lo stil molle e debile*: la lunga scena —costruita su un'esemplare comicità allusiva e preziosa di destinazione accademica— si risolve in una verbosa tenzone poetica fra il marinista e il petrarchista, satura di rimandi letterari e di vertiginose acrobazie metaforiche, in cui i due, vittime di una comune pedanteria letteraria, si rivelano peraltro più simili fra di loro di quanto dichiarino. Non si capisce bene quando e come Cecco abbia udito recitare da Sostrata il sonetto, in cui ha riconosciuto la firma del rivale dallo stile subdolo e velenoso come il morso di un serpente annidato fra l'erba.

IV.2.8 *Ve' come l'arenosa ed arsa Libia*: «guarda un po' come l'Africa sabbiosa (Libia per metonimia) —dove la vegetazione stenta per la mancanza di fiumi, tranne il Nilo, che vergognoso della propria inadeguatezza scorre nascosto e fangoso— osa schernire Europa, ricca di fiori e di frutti».

IV.2.22 *la qual, se vede un risoluto aereo*: «da quale [*macilenta turba di poeti petrarchisti*], al cospetto di un guizzo poetico che dispera di poter eguagliare, non fa che sogghignare e lanciare strali satirici senza peraltro neanche raggiungere il bersaglio». *Ascreo*, da Ascrea, l'antica città della Beozia patria di Esiodo, vale per *poetico* in genere.

IV.2.31 *o almen che quel che al cocollato e chierico*: «o almeno in virtù di quello che ti lega al tuo Petrarca, chierico incappucciato».

IV.2.44 *Sacra fame dell'oro a me feo vendere*: «fu la maledetta avidità di guadagno a farmi vendere a Penulo la mia poesia». In un crescendo di autocommiserazione, che contagia anche Cecco, Marino cita il celebre passo virgiliano (*Eneide* III, 57) già ripreso da Dante in *Purgatorio* XXII, 40-41. La cortina Delia è la cortina del tempio di Delo, sacro ad Apollo, dio della poesia.

IV.2.48 *L'ira di Giove fa che nuda e povera*: l'altro gli risponde «per le rime», citando il sonetto VII del *Canzoniere* (*La gola e 'l sonno e l'oziose piume*), che lamenta il declino delle virtù nel mondo dominato dall'avidità e dal materialismo.

IV.2.52 *o' di famose fronti il lauro è gloria*: Cecco enumera sconsolato una serie di casi di corruzione e pubblico disconoscimento del valore della poesia.

IV.2.58 *vedi come Atalanta i versi correre*: Atalanta, vergine imbattibile nelle imprese virili, perse la gara di corsa a cui l'aveva sfidata Ippomene, perché si fermò a raccogliere le mele d'oro disseminate sul suo percorso per rallentarla, secondo un malizioso suggerimento di Afrodite. Dovunque si commette frode i versi dei poeti sono dunque mercificati (scambiando la gloria della vittoria con le lusinghe delle fraudolente «palle d'oro»).

IV.2.66 *non fia chi mai di sofferire insegnimi*: non riuscirò mai a sopportare che si vendano versi bugiardi per amore di due begli occhi.

IV.2.71 *Quasi che il tuo Petrarca anch'ei non imiti*: l'attacco di Marino allude velenosamente al perdurante gusto barocco interno a certe fasce di arcadi, e alle polemiche che fiorivano in materia.

IV.2.76 *ne' quai l'ultima prova feo lusura?*: la sensualità barocca è esecrata dal purista Cecco, come da molti arcadi intransigenti. Martello continua a non prendere partito in modo troppo netto fra i due fronti.

IV.2.82 *in Parnaso più bel cangiò Posillipo*: «rese la sua Napoli più bella dello stesso Parnaso».

IV.2.85 *Il punto sta che nel parraggio il supero*: il 'sorpasso' di Marino su Petrarca è avvenuto nell'aldilà, dove quest'ultimo, spogliato del suo prestigio terreno, ha dovuto cedergli il primato. Con *parlaggio*, un edificio deputato ad accogliere riunioni e orazioni, si indica dunque l'empireo in cui risiedono le anime dei poeti.

IV.2.90 *secco, restio, pien di durezza e taccoli*: nella prospettiva di lunga durata, dunque, lo stile e la lingua petrarcheschi si sono dimostrati poveri, goffi (pieni di durezza e di dettagli oscuri e irrilevanti), anche se egli fece fare al volgare dei suoi tempi —ancora acerbo e disameno— un miracoloso balzo in avanti, che gli assicurò due secoli di gloria. Ma l'eccellenza petrarchista si mantenne pur sempre inferiore alla lirica classica, sia idilliaca che epigrammatica, per cui i poeti satirici toscani furono noiosi e privi di nerbo come insetti senza aculei. Nomio, abbinato a Mosco, è epiteto genericamente pastorale, Oenio è l'epigrammatista John Owen (1564-1622), autore di 12 libri di epigrammi (genere che lo associa a Marziale), stampati fra il 1606 e il 1620.

IV.2.107 *E non è ver che in erma rupe aerea*: «e non accade forse che —aggirandosi in un luogo aspro di precipizi rocciosi, che la spaventano per il rischio di precipitarvi— una fanciulla, scoprendo all'improvviso un fiore inaspettato, lo raccolga e se lo ponga in seno, rallegrandosi del ritrovamento molto di più che se esso fosse avvenuto in un bel giardino fiorito?»

IV.2.118 *Mosso Febo a pietà di un tal delirio*: per salvare le sorti della poesia italiana, nel 1569, Apollo fece nascere il Marino, che surclassò Bione di Smirne e Orfeo di Lebetra (in Tracia), cioè raggiunse l'eccellenza in tutti i generi della poesia e si conquistò un successo di proporzioni straordinarie. L'indicazione cronologica è molto precisa, e colloca dunque una prima ideazione del componimento al 1706, magari in forma di trattenimento accademico carnevalesco. Un testo rimasto abbozzato e che infatti non è compreso nei due volumi romani di *Teatro italiano* del 1715 (con *imprimatur* 16 agosto); qualche mese più tardi, tuttavia, il rumoroso fiasco veneziano della *Scolastica* recitata da Riccoboni nel carnevale 1716, che aveva rimesso sul tappeto la spinosa questione della commedia letteraria, induce Martello a rielaborare in forma distesa e a rendere finalmente pubblico questo antico esercizio di satira letteraria drammatizzata

IV.2.132 *Sin che tanti scoccar sinistri augurii*: finché l'invidia aggressiva dei petrarchisti in disgrazia propiziò la mia stessa morte.

IV.2.136 *la nativa sirena e i cigni ingenui*: cioè la sua città natale, Napoli, e i poeti in buona fede (simboleggiati dai cigni che abitano la fontana di Apollo nel canto nono dell'*Adone*, già menzionata in II.1.53).

IV.2.137 *voi rigogliosi opra metteste a sorgere*: voi vi adoperaste in modo indefesso a restaurare il vostro prestigio a scapito del mio.

IV.2.142 *a punir voi con un perpetuo esilio*: il redivivo Marino, che per volere dello stesso Giove ha sfidato le leggi degli Inferi, è tornato per umiliare tutti i suoi nemici.

IV.2.146 *ma se tal sia, chi vi si prova, ei sasselo*: lo stile marinista, saccheggiato dagli stessi petrarchisti, è solo illusoriamente facile da imitare.

IV.2.153 *ma il Fiorentino, a questi piè prostratosi*: in un crescente delirio di onnipotenza Marino racconta dunque di aver ricevuto nei Campi Elisi gli omaggi e la corona poetica dai più grandi lirici della storia, nonché la richiesta di essere accettato come discepolo da un Petrarca sottomesso, a cui avrebbe infuso solennemente, per imposizione delle mani, il proprio stile molle e soave, operando una fusione inestricabile fra le due forme di poesia.

IV.3.1 *Costei, che per man guido, e che lanciatomi*: dopo il contrasto fra Cecco e Marino, subentra Mirtilo, spostando l'obiettivo sull'arcadismo; egli arriva in scena, reduce da giochi galanti, per mano a Cornia, ora oggetto delle sue attenzioni al posto della bugiarda Sostrata. Il venimento anticipato della sua devozione amorosa per costei è un dettaglio dell'intreccio che potrebbe aggiungere un altro tassello all'ipotesi crociana, a cui si è fatto cenno nell'introduzione, che la commedia sia da leggersi in relazione all'*affaire* poetico-sentimentale di Teresa Zani. Il monologo di Mirtilo è tutto intessuto di allusioni a chiave ad una serie di poetesse contemporanee, di cui la vedova bugiarda non può che essere gelosa. Quasi tutte sono comprese nell'antologia curata dal Recanati (per cui si rimanda ancora all'introduzione).

IV.3.13 *l'arcade Aglauro, Aglauro la Cidonia...*: si tratta di Faustina Maratti Zappi (1680-1740), romana, figlia del pittore Carlo Maratti e moglie dell'avvocato e poeta Giovan Battista Felice Zappi, buoni amici del Martello e suoi accompagnatori nella visita alle stanze raffaellesche vaticane da cui inizia il *Comentario* del 1710. La bella Faustina era celebre anche per essere sfuggita rocambolescamente, ai castelli Romani, ad un tentato rapimento da parte di un corteggiatore aristocratico che aveva respinto (Giangiorgio Sforza Cesarini dei duchi di Genzano), che era stato per questo condannato ed esiliato; aveva in seguito sposato lo Zappi (il *Tirsi* qui menzionato), conosciuto in Arcadia, nel 1705; la loro casa era divenuta un vivace cenacolo culturale, frequentato da personaggi del calibro di Friedrich Handel, Domenico Scarlatti, Vincenzo Gravina, e Giovanni Mario Crescimbeni (cfr. B. Maier, *Faustina Maratti Zappi, donna e rimatrice d'Arcadia*, Roma 1954). In un' ideale gara poetica fra i due coniugi entrambi ricevono serti di mirto e di alloro dalle Muse in persona. Il Martello dedicherà a Faustina, nel 1721, il *Davide in corte*, dichiarando di aver modellato su di lei il personaggio di Micolle (in *Teatro*, II, pp. 153-158).

IV.3.22 *di lei, che umile stassi in tanta gloria*: questa volta è Mirtilo a citare un verso di Petrarca (il quinto della quarta strofa di *Chiare fresche e dolci acque*).

IV.3.25 *per divenir Fidalma, la Partenide*: è lo pseudonimo di Petronilla Paulini (1667-1726) baronessa abruzzese, sposa bambina a 10 anni (per speciale dispensa papale di Clemente X imparentato con i Massimi) del quarantenne nobile romano Francesco Massimi, vice castel-

lano di Castel Sant'Angelo, da cui ebbe tre figli; tentò di sfuggire all'infelice *ménage* separandosi e ritirandosi in convento, dove si dedicò alla poesia, senza però vedersi riconoscere dal tribunale il diritto di vedere i figli né di riavere la propria dote. Riconquistò la libertà e i suoi beni soltanto nel 1707, quando rimase vedova ed ebbe in Arcadia un tardivo risarcimento poetico.

IV.3.29 *darebbe un occhio per aver, qual Silvia...*: è la monaca umbra Gaetana Passerini, nipote del canonico Giuseppe Paolucci di Spello (l'*Alessi* menzionato in IV, III, 345), segretario del cardinale Giovanbattista Spinola, che fu uno dei membri fondatori di Arcadia.

IV.3.35 *dell'ardua Irene? Io dico la Pamisia*: altra dama altolocata, Teresa Grilli, moglie del genovese Principe Camillo Panfili.

IV.3.38 *e che daria per divenir Paraside*: fra tante dame aristocratiche, l'egualitarismo arcadico ammette anche un'attrice borghese: la grande Elena Balletti (1686-1771), in arte Flaminia, moglie di Luigi Riccoboni, acclamata interprete della *Merope* di Scipione Maffei nel 1713 e, in precedenza, anche di vari testi di Martello, ricordati diffusamente in V.9.1-5.

IV.3.41 *la leggiadra Larinda, che Alagonia*: questa ninfa, che non è compresa nell'antologia poetica del Recanati, è la gentildonna senese Aretafila Savini de' Rossi, «gran dama letteratissima» buona amica del Martello, che le dedica la tragedia *L'Elena casta*, composta probabilmente insieme a *Che bei pazzi* nel 1716 e stampata a Firenze nel 1721 (cfr. *Teatro*, III, pp. 717-718) e, nel 1723, l'orazione *In morte di Po, cane mormusse*. La signora fu autrice di un' *Apologia in favore degli studi delle donne* scritta in polemica con il misogino Giovan Antonio Volpi professore di filosofia allo Studio di Padova, e si adoperò come mediatrice nella controversia fra il Martelli e il Maffei a proposito del *Femia*.

IV.3.44 *in capo ad una, o sia di crin piramide*: il senso è che non basta travestirsi da ninfe dei boschi per diventare poetesse d'Arcadia, come fanno le dame che vogliono essere alla moda senza avere i requisiti necessari. Come esempio il Martello cita l'usanza diffusa di acconciare i capelli in stile *Fontange* (dalla duchessa che l'aveva 'lanciato' con successo durante una partita di caccia con Luigi XIV), appuntandoli rialzati alla sommità del capo in una stuttura 'a piramide', o di portare dei mazzetti di fiori dietro le orecchie come fanciulle di campagna.

IV.3.48 *l'imitan tosto in sulla fonte pendule*: le ninfe vanitose copiano questi dettagli curvandosi a specchiarsi nelle fonti.

IV.3.54 *e che Saffo e Corinna ogni uom la reputi*: Saffo di Lesbo e Corinna tebana sono due grandi poetesse antiche.

IV.3.55 *Ma il poetar non è cucir, né tessere*: non tutte le donne sono in grado di farsi poetesse. Nell'attualissima *querelle* il sobrio Martello si schiera ostentando un buon senso solo blandamente misogino.

IV.3.58 *e chiamo te, che dell'etrusco Apolline*: Mirtilo si appella a Cecco, rivendicando il proprio diritto di non condividere il coro di lodi indirizzate alla fraudolenta Sostrata e alle sue aberrazioni poetiche.

IV.3.61 *Di cotai saputelle or scaturistico*: l'affollata scenetta richiama l'espressionismo satirico di quelle vivaci pitture di genere 'alla Hogarth' —coltivate a Bologna da artisti come Carlo Cignani o Giuseppe Maria Crespi— molto in sintonia con i gusti e l'indole dell'autore.

IV.3.70 *Ragion farotti del tuo desiderio*: Cecco assicura petrarchescamente la propria solidarietà nel nome della comune devozione per il lauro, che produce frutti duraturi, a differenza della sterile tamerice virgiliana (celebrata nella IV egloga delle *Bucoliche*). La polemica si appunta, al solito, contro l'arcadismo salottiero di una facile e inflazionata poesia galante.

IV.3.79 *per la sostraticiacca accademia*: come al solito Cornia si cala perfettamente nelle varie parti letterarie che si trova ad impersonare con sorprendenti e pertinenti mimetismi verbali, senza mai perdere né efficienza né concretezza.

IV.3.81 *Ercole figlio (ridendo Amor) per Onfale*: schiavo d'amore della regina Onfale, Ercole si travesti da donna coprendosi di ridicolo per volere di Cupido. In questo, come in molti altri passi della commedia, i riferimenti mitologici sono resi, con uno spiccato sguardo 'iconico', come altrettanti frammenti figurativi.

IV.3.82 *Al Petrarca non fur le selve in odio*: il pedantissimo Messer Cecco riflette sull'appello 'unitario' che gli ha indirizzato Mirtilo, ma lo interpreta, letteralmente, in funzione delle occorrenze numeriche di tipici vocaboli arcadici all'interno del *Canzoniere*, arrivando persino ad includere le egloghe latine nel *corpus* di riferimento.

IV.3.99 *O Petrarca, a' tuoi piedi ecco inginocchiarmi*: timoroso che questa provvisoria alleanza con l'arcade contro l'odioso marinista comprometta il proprio purismo oltranzistico, Cecco chiede preliminarmente perdono al proprio maestro dell'eventuale utilizzo di vocaboli non suoi, promettendo di tornare, subito dopo, alla purezza di sempre. Un «eccesso» a perseguire l'«unica imitazione» del modello, per cui «impazzano di sovente i moderni poeti», che il Martello biasima con fermezza nell'avviso *A chi legge* del suo *Comentario e Canzoniere* del 1710.

IV.3.102 *Vi son pur tai che nel suo ruolo Arcadia*: la differenza fra i rozzi pastori autentici e i pastori gentiluomini atillati in eleganti mantelli, rilevata polemicamente da Cecco, adombra le discussioni estetiche interne alle diverse fazioni arcadiche. Mirtilo/Martello, naturalmente, si schiera dalla parte della concretezza e della semplicità, come aveva ancora dichiarato in testa al *Comentario*: «Ma qual cava preziosa è mai senza terra? Vero è che quelle dei diamanti, dei carbonchi e degli smeraldi sono più fecciose e men copiose delle altre che contengono meri cristalli, i quali, quantunque abbondin di lume, non sono stimati per rarità. Così sono sopportabili quei componimenti che contengono sensi pellegrini, benché mescolati di cose alle volte ordinarie» (*Scritti critici*, p. 516).

IV.3.118 *Il padre vostro Alfesibeo, l'ingenuo*: Cecco ricorda la serie di nobili arcadi di fede petrarchista con parrucche inanellate e ampi collari che coltivano una poesia rarefatta ed elegante. Loro tutore è Giovan Mario Crescimbeni, alias Alfesibeo Cario, che aveva guidato la scissione della prima Arcadia romana dopo l'allontanamento di Gravina; gli altri sono: Giuseppe Paolucci di Spello, Alessi; il torinese Paolo Coardi, Tirsi Leucasio; l'abate Angelo Antonio Somai, Ila Orestasio; Giovanni Maria Piantini, Montano; l'abate Vincenzo Leonio da Spoleto, Uranio Tegeo; il conte Cesare Bigolotti da Reggio, Clidemo Trivio; Eustachio Manfredi, Aci Delpusiano; e il già più volte ricordato conte veneziano Giova Battista Recanati, Teleste Ciparissiano.

IV.3.137 *Cotesto latte è un cibo dolce e candido*: la scelta del partito di Mirtilo è pedestre e stucchevole, come una dieta a base di troppi latticini, mentre il semplice pane della poesia petrarchesca è un cibo che sazia senza mai venire a noia.

IV.3.143 *E quei sciforioni? O le olimpiadi?*: la polemica è rivolta verso gli eccessi del gergo ellenizzante degli arcadi, che danno nomi pretenziosi e lambiccati alle cose più semplici ed esagerano a coltivare rituali all'antica. *Sciforione* è il nome di un mese ateniese (giugno-luglio), i *dì anarchi* potrebbero essere i giorni di festa (del carnevale?); la consuetudine di celebrare in accademia giochi "olimpici" poetici e musicali risale al 1697; non riusciamo a decifrare invece il significato di questi «barbari» *ceto e serbatoio*.

IV.3.148 *sul divino Petrarca, e quel sol prenderne*: il petrarchismo ridotto a infinita variazione combinatoria dei medesimi stilemi è un'aberrazione, che distorce la qualità del modello.

IV.3.156 *Vestir convien della grand'alma il genio*: Mirtilo difende un'idea flessibile e aggiornata di imitazione, come riferimento ad un modello suscettibile di essere ripasmato dalla fantasia, in cui egli identifica il massimo requisito poetico; gli «Arcadi petrarchevoli» dai «nasi adunchi» che la mortificano con la loro pedanteria non gli piacciono affatto (cfr. la lettera a Muratori del 25 ottobre 1710 in *Lettere*, p. 57).

IV.3.162 *Così pittor, che il buon disegno e gli agili*: un'imitazione poetica di qualità è analoga, in pittura, alla capacità di ricalcare un grande modello, senza copiarlo pedestremente, ma interiorizzandolo per rifarlo in proprio armoniosamente. Martello racconta nell'autobiografia di avere a lungo osservato, da bambino, il pittore Carlo Cignani al lavoro (leggendogli ad alta voce Ariosto e Tasso), e di averne riportato una forte sensibilità visiva, insieme pittorica e poetica.

IV.3.165 *guida ai visi il color, mira, non copia*: l'intera sequenza ricalca le idee esposte dall'autore nel già ricordato *Comentario* che introduce l'edizione romana del suo *Canzoniere* nel 1710, dove il tipico sogno di un giudizio d'Apollo (a proposito, in questo caso, della «differenza del compor marinesco dal petrarchevole») scaturisce proprio a partire da un'animazione dell'affresco del *Parnaso* nella *Stanza della Segnatura* visitata di recente; lo guida nel magico viaggio lo stesso Raffaello, a cui egli riservava, sulla scorta di Giovan Pietro Bellori, una speciale predilezione (cfr. F. Waquet, *Allégories, autobiographie et histoire littéraire*, cit.).

IV.3.170 *Fassi un Giulio, un Allegri, un Michelagnolo*: la galleria dei raffaelleschi di qualità che sono stati capaci di crearsi uno stile proprio comprende Giulio Romano, Niccolò Correggio, Michelangelo Caravaggio, Domenico Zampieri detto il Domenichino, Francesco Albani e Guido Reni. Il passo ne riecheggia un altro del *Comentario*, dove Raffaello, che guida l'autore in Parnaso al cospetto di Apollo, mostra di apprezzare la sapiente mescolanza di antico e di moderno che ha caratterizzato «i quattro Carracci, il Reni, il Zampieri, l'Albani e modernamente il Cignano con, suo giovane figlio, il Franceschini, il Quaini» (*Scritti critici*, p. 141).

IV.3.175 *Finiam le liti, ecco l'irrevocabile*: è Cornia a stoppare con fermezza la lunga discussione, invitando i contendenti a celebrare adeguatamente i meriti poetici di Sostrata, pena il ritiro della sua benevolenza.

IV.3.185 *La pastorella mia sossopra volgami*: nell'atmosfera fortemente iconica della scena il disastro delle fragole sparpagliate fuori dal panierino, evocato nella lamentosa metafora di Mirtilo, fa pensare davvero ad un quadretto rococò.

IV.4.9 *quante atte ai carmi il buon Teleste adunaci*: Cornia, inflessibile e minacciosa regista dell'Accademia poetica, mente senza rimorsi, chiamando a testimoni i malcapitati spasi-manti a proposito della superiorità di Sostrata rispetto alle poetesse arcadiche celebrate nell'antologia di Teleste Ciparissiano/alias Giovanbattista Recanati.

IV.4.24 *dove me il mio dolor nel dir fa stupida*: sia Sostrata che Penulo, in verità, sono bravissimi a trovare scuse articolate per non cimentarsi nella lettura e nella recita.

IV.4.44 (*Dove il dente ci duol, la lingua sdrucchiola*): l'iterazione della controcena di commento proverbiale della serva è topica.

IV.5.1 *M'inchino alla bellissima Artemisia*: Penulo inaugura questa sequenza iperletteraria con un saluto di sapore solenne quasi dantesco (*Inferno*, IV, 80).

IV.5.4 *è poeta seguace di Fidenzio*: Penulo, facendo mostra di un' incongrua competenza letteraria, presenta ironicamente Sannione come seguace di Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana, detto Glottocrisio (Linguadoro), il pedantissimo protagonista dei *Cantici di Fidenzio* di Camillo Scroffa (1526-1565).

IV.5.10 *Lofa di dietro. Il musical prefazio*: Lofa si limita a garantire un commento musicale alle declamazioni, e dunque resta fuori dal cerchio accademico così precisamente indicato dal testo.

IV.5.16 *Io fo da Cloride*: Mirtilo reciterà un'egloga dialogata di omaggio amoroso a Sostrata; Cornia impersona Cloride nella lettura.

IV.5.21 *Ceda la rosa, onde le fonti infioransi*: l'aria intonata da Lofa, questa volta, ha la struttura di un sonetto "elisabettiano", con quattordici versi divisi in tre quartine a rima alternata e un distico finale a rima baciata.

IV.5.37 *Ai luminari tuoi, Sostrata, immolinsi*: Sannione dedica ai begli occhi dell'amata un epigramma classicheggiante in distici a rima baciata.

IV.5.39 *Ond'è che, o Dei marini, inferi e superi*: l'epigramma encomiastico di Sannione celebra il trionfo di Sostrata su tutti gli dei dell'universo: Nettuno, disarmato del suo tridente dai suoi occhi ridenti; Plutone folgorato dalla sua intelligenza brillante; lo stesso Giove, derubato dei suoi fulmini, da una donna ardente. Se loro capitoleranno così, come potrà resisterle quel poco che resta del povero, insignificante Sannione? *Trunculus* è vocabolo che indica una piccola parte recisa del corpo; *floci pendere* in latino vale «considerare di nessun valore».

IV.5.49 (*Canti a Camillulo...*): il riferimento è a Camillo Scroffa.

IV.5.51 (*Ma quanto io ridomi...*): Cornia registra soddisfatta che il suo piano di avvicinare Sostrata a Penulo sta andando a gonfie vele...

IV.5.52 *Invito a ber te, bella donna, e recito*: da qui al verso 94 Marino recita le ottave 118-122 del canto settimo dell'*Adone*, dove «accenti di dolcissima armonia/ascolta Adon tra suoni e balli e feste;/s'asside a mensa con la dea celeste/e le lodi d'amor canta Talia». Il testo di Martello ricalca, con minime varianti, l'originale, sostituendo (al verso 70) *Cosmopoli* al

quest'isola del poema; l'attacco *Ond'ellera* costituisce probabilmente un refuso rispetto all'*Or d'ellera* mariniano.

IV.5.60 *qual Semele che al folgore fu cenere*: i giovani e le fanciulle celebrano canti di ebbrezza e d'amore in onore di Bacco (Bromio), di Venere e di Cupido, ardendo di passione (come Semele, che fu incinerita dall'amplesso con Giove).

IV.5.63 *La cetera col crotalo e con l'organo*: la musica festiva rimbomba in onore di Venere (detta Lucifero come stella del mattino ed Espero come stella della sera) da un concerto di strumenti diversi: a tastiera (organi), a corda (cetre), a percussione (crotali, cembali e timpani) e a fiato (fistole, zuffoli e pifferi).

IV.5.71 *I satiri con cantici e con frottole*: si celebra l'abbondanza festosa di vino e di cibo (le *ciottole* sono i vasi di coccio e le *fescine* le ceste).

IV.5.79 *Chi cupido è di suggere l'amabile*: la strofa (di cui si ricorderà nel suo *Bacco in Toscana* Francesco Redi, ammesso nel 1688 fra gli accademici Accesi di Bologna sotto la segreteria del Martello), itera una serie di scherzose diffide ad annacquare il vino rosso (cioè del colore del rubino e della porpora) o bianco (come il *crisolito*, cioè il topazio). La *pevera* è un recipiente di legno oblungo che si usa per travasare il vino nelle botti.

IV.5.87 *Ma guardinsi gli spiriti, che fumano*: l'ultima strofa diffida i moralisti astiosi dal rovinare la festa rompendo anfore e cantari (le antiche coppe greche con i manici laterali) e facendo arrabbiare i bevitori.

IV.5.95 *Tre sdruciolli per verso? In ver che supera*: la *performance* di Marino ha rivelato un virtuosismo ritmico che abbaglia gli spettatori *naïf* come Penulo e Sostrata, ma il competente Mirtilo vi riconosce, con ammirazione, una perizia superiore persino a quella del mitico Serafino Aquilano (1466-1500), gran frottolista e intrattenitore. Il Martello spezza qui una lancia in favore del proprio giovanile marinismo.

IV.5.100 *Noi due sì che da ver siamo petrarchevoli*: l'attrazione crescente fra i due si manifesta per il momento in forma di solidarietà poetica.

IV.5.101 *Se ciarlano. Capitolo*: Cecco è ingelosito dai conciliaboli fra Sostrata e Penulo, e annuncia seccamente il suo capitolo (di terzine incatenate) modellato sui *Trionfi* e sulla poesia amorosa tardo-quattrocentesca.

IV.5.104 *onde al sol vero i rai si scolorarono*: la lode di Sostrata, nel solco dei grandi poeti d'amore latini, cita il terzo sonetto del *Canzoniere* (*Era il giorno ch'al sol si scoloraro*).

IV.5.105 *e loderan costei nova Sulpizia*: la poetessa romana del primo secolo avanti Cristo, di cui sopravvivono alcuni carmi compresi nel *Corpus Tibullianum*.

IV.5.112 *Onde non bollì mai Lipari ed Ischia*: la passione amorosa lo devasta dall'interno come il fuoco vulcanico di Lipari, Ischia, Stromboli ed Etna.

IV.5.115 *Mirtilo*: si presentano alla ribalta i due successivi recitanti, che si producono in un duetto amoroso di natura pastorale.

IV.5.144 *Ma però non c'è miracolo*: Penulo si precipita a ridimensionare l'apprezzamento (vanitoso) di Sostrata, annunciando che reciterà il sonetto composto da lei e poi un proprio madrigale: il plauso degli astanti e le ripetute rimostranze di Mirtilo di fronte a questo entusiasmo preventivo a scatola chiusa ne punteggiano comicamente la recita esitante, conclusa dalla simulazione di un deliquio amoroso quando non riesce più ad andare avanti.

IV.5.168 *Ahi! Manteca chi n' ha? Chi muschio o balsamo?*: Sostrata sollecita affannosamente creme profumate per rianimarlo, ma Cornia nota che non è affatto pallido.

IV.5.173 *Vanne tosto, e vien, vola! e te' le forbici*: «vai e torna di corsa, e tieni le forbici»: le istruzioni conferite a Cornia a bassa voce —fra i crescenti sospetti degli astanti circa il reale significato di ciò che sta accadendo— sono di recidere la parte più facilmente asportabile di Panfilo (che è imbalsamato e dunque profumato), e cioè il prepuzio, per far rinvenire Penulo. La commedia comincia a virare sul macabro grottesco in un crescendo di trovate comiche.

IV.5.186 *Vien come lampo, ed eccola*: la battuta è cantata (come segnala il carattere corsivo della *princeps*), con una pennellata di surrealtà comica.

IV.5.191 *che al marin venator linque il castoreo?*: cioè il medicamento che si ricava dai castori, cacciati sulle acque. La preziosa ipotesi di Sannione sulla natura del farmaco è ricavata dalle *Georgiche* di Virgilio.

IV.5.195 *A reviviscere*: mentre Penulo si sta riprendendo, Sannione, che lo paragona sprezzantemente a Tirone (lo schiavo liberato di Cicerone, che divenne scrittore), si rivolge al suo demone, ma questi si rifiuta di obbedirgli perché sta ridendo per conto proprio....

IV.5.207 *Cavalier, saremo pronti?*: Penulo l'ha appena scampata bella e si rivolge preoccupato al Marino per avere garanzie.

Atto quinto

V.1.13 *mi avrà ben tosto a imbalsamar, qual Panfilo*: insonne e smanioso, Penulo si aggira intorno alla porta del sepolcro, deciso a tentare la sorte con Sostrata recandole in dono una preziosa edizione di Petrarca, la stessa che Cecco teneva appesa al collo nelle scene precedenti. L'attenzione alle suppellettili sceniche, come abbiamo visto finora, è piuttosto minuziosa.

V.2.20 *né potea vendicar cotante ingiurie*: «la morte, già vinta e umiliata da me tutte le volte che in battaglia è dovuta scappare di fronte alla mia spada invincibile, ora, riparata dal tuo sguardo severo che mi uccide, si appresta alla sua vendetta, a meno che tu non mi salvi da lei guardandomi benevolmente». Penulo ha quasi imparato il linguaggio concettoso dei poeti.

V.2.35 *Ma perché il vulgo vil sovente interpreta*: Sostrata, pur cedendo terreno, è sempre attenta a salvare le apparenze e pronta a scandalizzarsi vistosamente quando le profferte di Penulo si fanno troppo esplicite.

V.2.62 *Io sì l'intendo; altri a sua posta intendala*: la derisione smaccata e l'attacco diretto di Cornia non bastano a far capitolare la padrona.

V.2.64 *putta loquacissima, sfacciatissima?*: il ritmo del verso, con accento di quinta, è petrarchescamente anomalo, ma comune nella poesia comico-espressionistica (per esempio del Pulci) e anche bucolica.

V.2.68 *m' obbligo a non oppormi in forma camerae*: «arrabbiati con lui, che ti tenta ad amare, e non prendertela con me, che, se anche vuoi seppellirti viva, non ho alcuna possibilità di contrastarti». Cornia, dai mille linguaggi, ricorre ad una solenne e molto tecnica formula giuridica: in base ad una bolla pontificia del 1564, l'*Auditor camerae* era competente a giudicare in appello le cause relative ai contenziosi sui contratti stipulati secondo le disposizioni contrattuali della Camera Apostolica, oppure relative a membri della Curia Romana.

V.2.78 *ma non sai tu perch'io mi vegli: or svelisi*: «ma non sai perché sono così insonne: è tempo ora di rivelarti il segreto finora nascosto, per vedere se l'inclinazione aspra e feroce che mi hai dimostrato finora, incompatibile con la tua dolce bellezza, può mutare di segno nei miei confronti».

V.2.88 *e un bel corpo di luce accesa e vitrea*: la trovata di Penulo della visione onirica di Panfilo, trasfigurato entro una luce neoplatonica vivida e trasparente, è un vero e proprio *deus ex machina* risolutore.

V.2.121 *ciò è sonetti pria trecento tredici*: come al solito Sostrata non è molto precisa a fare i conti: il *Canzoniere* comprende infatti 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali.

V.2.127 *Ma entriam, sposa, a gioir, diam gloria a Panfilo*: la battuta, una volta tanto, ha una notevole efficacia comica.

V.3.2 *la sua pazzia col nuovo elettuario*: l'*elettuario* (o lattovaro) è un composto farmaceutico ricostituente.

V.3.17 *Ciascun sesso stia dentro all'essercizio*: il Martello, per bocca di Cornia, espone la propria idea di un' ordinata ripartizione di ruoli e di competenze fra i due sessi.

V.3.22 *della carne all'odor qual corvo or crocita*: «gracchia come un corvo che sente odore di carne».

V.4.7 *tre, che sien benedetti, in un balen svanirono*: Lofa si rallegra che il cadavere squartato sia stato trafugato, ripristinando l'idillio naturalistico che ispira il suo canto.

V.4.12 *sposo, ch'ora gioisci, e c' hai da pendere*: Penulo, che si sta godendo la sua prima notte di nozze, finirà presto impiccato al posto del cadavere perduto che doveva custodire per conto dell'inflexibile tribunale.

V.4.16 *quanto fia che dall'alba a me rivelisi*: tutte le informazioni che riuscirò a racimolare alle prime luci dell'alba.

V.5.10 *di te un vaglio faria la mia ferocia*: «ti farei a pezzettini», riducendoti come un colabrodo (il *vaglio* è il crivello bucherellato per setacciare le sementi).

V.5.18 *Godo, o signor, di tua braura: aspettati*: Cornia, al solito, non si lascia intimidire dalle reazioni indignate dei due e sfida ironicamente la braveria di Penulo, annunciandogli che lo attende un cimento meno impegnativo con le guardie che verranno ad arrestarlo.

V.5.23 *per appiccarti là dove già stettero*: «per impiccarti alla stessa forca a cui avresti dovuto fare la guardia»; ricordiamo che vigeva ancora, all'epoca, la pratica di lasciare esposti, a scopo dissuasivo e intimidatorio, i corpi squartati o impiccati dei rei.

V.5.30 *fu già conquistatore, a scherno recasi*: un eroe invincibile come lui non teme né i malvivi, né gli sbirri (altrettanto temibili).

V.5.31 *Io vedo in polvere*: Sostrata (molto su di giri in questa sua notte nuziale) ci mette un po' a capire la situazione, e scambia per furore represso il repentino attacco di tremito da cui Penulo è colto (come già gli era capitato, nella quarta scena del primo atto, alle prese con le magie di Sannione). Per tutta la scena si confrontano comicamente, senza riconoscersi a vicenda, la tensione erotica di lei e il terrore, altrettanto fisico, di lui.

V.5.38 *Et io licenzia*: la sorniona Cornia prende atto del licenziamento.

V.5.60 *Spia se i quarti pur sien rubati, e contagli*: verifica se il cadavere è stato davvero trafugato, e racconta a Lofa che sono scappato molto lontano. Penulo è veramente disperato, e Cornia continua a stuzzicarlo.

V.5.75 *E in ver chi provocarti ardisca, o Penulo?*: «ma chi oserebbe mai sfidarti?»

V.5.78 *Gloria e vendetta, abi che innamorerannomi*: «se mi cimento con gli sbirri l'ardore della lotta mi distoglierà dall'amore e tu, anche se io sono vivo, tornerai alla tua solitudine vedovile». Un argomento decisivo per farle cambiare atteggiamento.

V.6.3 *per rinovare il sacrificio a Panfilo*: in verità il guerriero terrorizzato non è in vena di fornire prestazioni amorose e neanche di reggere più la parte del maschio potente.

V.6.11 *Io sempre vil mi riconobbi, o Sostrata*: Penulo si arrende alla verità quasi con sollievo, e dichiara di essere stato ingannato, circa il proprio coraggio, dagli incanti di Sannione, che gli ha rivenduto come vere le frottole dello spirito.

V.6.23 *Nato villano, e avvezziomi*: nato contadino, e abituato a maneggiare la zappa, sono robusto ma vigliacco, e non sopporto neanche la vista del sangue; pensa un po', dunque, come mi sento ora al pensiero di dover spargere il mio...

V.6.27 *Ma il tuo natal, deb tacciasi*: Sostrata continua a rifuggire in tutti i modi dalla verità con una sorta di rimozione, ricorrendo, come ad un mantra e ad una garanzia, all'inossidabile risorsa di Panfilo.

V.6.36 *e comandò quell'imeneo che intuami*: e mi ordinò, dall'aldilà, questo matrimonio che mi fa tua.

V.6.40 *però leggi il suo dono, e in lui rincorati*: la soluzione va cercata, dunque, nella lettura del *Canzoniere*.

V.6.49 *e siasi perché né pur so leggere*: la brutale e impaziente serie di rivelazioni di Penulo culmina nella finale ammissione di non saper neanche leggere (veramente catartica per lui dopo tanti affanni e dissimulazioni).

V.6.61 *Ma vaglian tante mie sofferte ingiurie*: il bilancio di Sostrata, alla fine, è tuttavia positivo e si misura senza pudori sulla virilità di Penulo, riecheggiando comicamente —ma rovesciato di segno in termini di appagamento erotico— il famoso lamento del satiro frustrato in *Aminta* II, 39-44: «Questa mia faccia di color sanguigno, / queste mie spalle larghe, e queste

braccia / torose e nerborute, e questo petto / setoso, e queste mie velate coscie / son di virilità, di robustezza / indicio: e, se no 'l credi, fanne prova».

V.6.66 *e dal compormi il canzoniero assolvoti*: «e ti sollevo dagli obblighi poetici pattuiti».

V.6.80 *unirò questo frale al fral di Panfilo*: il duetto lirico e melodrammatico degli amanti pronti a morire vira rapidamente in direzione grottesca.

V.6.85 *Ché la giustizia in ritrovar che pendono*: «Perché gli sbirri, ritrovando appesi alla pianta i pezzi del cadavere di Panfilo, li crederanno quelli del condannato».

V.6.88 *allor fia salvo a compensar di Sostrata*: la concreta ricompensa promessa alla «vera fé» di Sostrata (sempre ufficialmente riservata a Panfilo) risulta grossolanamente comica, e lei, del resto, è prontissima ad accogliere la richiesta e a passare all'azione.

V.7.1 *Al vicin bosco all'ospitale aggiromi*: mentre la coppia sta provvedendo a smembrare il cadavere, Cornia si aggira nei dintorni in ambasce. Il dispositivo scenico ripartito in due zone praticabili (definito, come abbiamo già osservato, con una certa precisione) è lo sfondo di questa doppia azione scenica. Al verso V.7.57 la serva vedrà infine aprirsi la porta della tomba e uscirne Sostrata e Penulo mascherati con il loro macabro carico.

V.7.12 *colla moneta, cui le scelleraggini*: Cornia, divisa fra speranze e timori, elabora intanto un piano spregiudicato e molto concreto: scarta l'ipotesi che Penulo, rintanato nell'arca funebre, possa essere scoperto dagli avidi cacciatori dei tesori della cripta, o che qualche giudice possa prestar fede all'eventuale testimonianza di uno stupido come Lofa; passata la bufera, dopo una fuga temporanea, Sostrata potrà dunque tornare, e recitare ufficialmente la parte di vedova inconsolabile, godendo delle proprietà del defunto Panfilo, mentre Penulo, in veste ufficiale di domestico, resterà il suo amante segreto.

V.7.34 *Già di molte si sa matrone e nobili*: ecco un altro cammeo nero e misogino —ancora più feroce di quello evocato in IV.3.64 a proposito delle poetesse infiocchettate e blateranti— che prende di mira un fenomeno scandaloso di corruzione aristocratica: dame di ostentata rispettabilità che si portano a letto in segreto valletti sguaiati e sensuali, pronti a svergognarle all'osteria con i loro compagni di crapule. Un tocco di espressionismo, lo ripetiamo, certamente debitore a certa pittura di genere bolognese interna all'Accademia Clementina.

V.8.1 *O fida mia cubicularia animula*: dopo le violenze trucidate della scena precedente, l'irruzione in palcoscenico di Sannione che invoca liricamente il suo demone rialza i toni, evocando parodisticamente i celebri versi di Adriano rivolti all'*Animula vagula blandula*.

V.8.2 *che qual Libero vai lunato il vertice*: lo spirito sghignazza sulle illusioni del povero incantatore e gli si palesa con le sembianze di un pipistrello (*vespertilio*) cornuto come l'antico dio agreste Libero, che gli mostra i denti con aria severa e derisoria (*cachinnando*, cioè ridendo).

V.8.8 *che a un tocco sol del magistral mio baculo*: «che per virtù della mia verga magica Panfilo resusciti e torni con la sua vedova, scacciando quel mascalzone di Penulo che mi fa tormentare di gelosia».

V.8.13 *Odo le voci tue qual tintinnabulo*: i puntini di sospensione segnalano un inserto musicale previsto nello spettacolo come risposta dello spirito: «odo risuonare la tua voce come dei

campanellini che mi attirano con suono soave e argentino, ma tu mi volgi il didietro, mi disprezzi e mi trascuri».

V.8.27 *Si trasferisca il suaviloquio in crastino*: «si rimandi a più tardi il dolce colloquio» brusca-mente interrotto dall'arrivo di estranei.

V.9.1 *Ma non hai tu per la Rachele e l'Adria*: «ma non sei contento dei tuoi successi teatrali come autore della pastorale *Rachele* e della piscatoria *Adria*, recitate da Lelio e Flaminia sulle scene venete e lombarde? Chi, se non io con la mia *Lira*, ti ha ispirato questi generi di poesia?» Il Cavalier Marino continua a rivendicare i propri diritti di primogenitura in materia bucolica e marittima, lamentando l'ingratitude degli Arcadi che lo disconoscono, e si appella alla riconoscenza dovutagli da Mirtilo, perché entrambi si uniscano a punire a colpi di satira l'implacabile Sostrata e a vendicarsi dei soprusi di Penulo, di cui ora, grazie a Lofa, è nota la viltà. La *Rachele* era una tragedia di materia biblica e di ambientazione pastorale recitata al teatro San Luca di Venezia nella quaresima del 1712, su pressante sollecitazione di Scipione Maffei, dai coniugi Luigi Riccoboni e Elena Balletti (in arte Lelio e Flaminia), che ne avevano replicato il successo a Verona, Vicenza, Padova, Modena e Bologna; anche la marittima *Adria* aveva avuto buon esito al teatro San Luca, il 30 gennaio del 1715, grazie all'appassionato interessamento del nobile Giovan Battista Recanati a cui è dedicata la commedia (sulla materia cfr. le note al testo di H. S. Noce in P. J. Martello, *Teatro*, II, rispettivamente pp. 809-814 e 765-769). L'inserito metateatrale —oltre che omaggio implicito a quest'ultimo e sommessa autocelebrazione dell'autore— è deputato ad allargare alla poesia drammatica la cruciale questione del rapporto fra marinismo e arcadismo, che costituisce il problema centrale affrontato nella *pièce*; e infatti la lunga replica di Mirtilo si dilunga proprio su questo tema.

V.9.28 *scrittore immenso e rimator mellifluo*: versatilità e ampiezza di produzione, dolcezza e musicalità espressiva sono i pregi indiscutibili che Mirtilo/Martello riconosce al Marino, suo giovanile maestro di poesia.

V.9.38 *Tu sai parlar, ma in ogni tempo; e mancati*: il ripudio del marinismo è legato alla sua indiscriminata e lutulenta verbosità, a cui gli Arcadi contrappongono il buon gusto di un'eloquenza sobria e misurata.

V.9.44 *mal chiragrosi, estenuati e maceri*: «gottosi, sfiniti e sofferenti» sono definiti i puristi cinquecenteschi, ristretti nel loro angusto petrarchismo.

V.9.49 *Fior più vaghi de' tuoi non Cinto o Menalo*: sul monte Cinto, nell'isola di Delo, Latona aveva partorito Apollo e Diana; il monte Menalo, sacro a Pan, si trovava invece in Arcadia, prediletta zona di caccia per la dea. Il senso è che i tesori della poesia di Marino —come fiori nascosti fra i rovi, o pietre preziose coperte di fango— sono difficili da cogliere e da imitare.

V.9.62 *da un vil soldato. In faccia sua me Cloride*: Mirtilo è disposto ad unirsi a Marino per svergognare Sostrata che si è lasciata abbindolare da un soldatuccio e, al posto suo, amerà e celebrerà nei boschi il nome della dolce Cloride/Cornia (con ciò tornando l'autore ad una salutare auto-ironia).

V.10.1 *Non canterò più qual per me soleasi*: anche a Messer Cecco è passata la passione amorosa.

V.10.7 *I' diè in guardia al soldato, e più non pentomi*: Cecco si abbandona con sollievo ad una serie di dichiarazioni sentenziose: «io ho affidato Sostrata al soldato senza pentimenti; un peso è grave per chi se lo vuol tenere; per quanto posso mi ammorbido e me ne sto per conto mio; il merlo ha saltato il fosso: Cavaliere e Mirtilo, ammirate la mia libertà ritrovata» ecc.

V.10.16 *Cecco, io t'intendo, e sin dentro alle tenebre*: Marino gli esterna la propria comprensione di tante massime così solennemente proclamate.

V.10.18 *Feriam tutti uno scopo, e instabil femmina*: «festeggiamo tutti (da *ferior* latino) l'obiettivo comune di svergognare Sostrata come si merita».

V.11.1 *Cedono il canto, or che l'Aurora affacciasi*: il canto di Lofa segnala il sopraggiungere dell'Aurora, quando ai grilli subentrano gli uccelli, e, con esso, il rispetto dell'unità aristotelica di tempo osservato nel componimento.

V.11.20 *Or siamo in porto*: il sollievo di Cornia per l'andata a buon fine della sostituzione del cadavere è subito turbato dall'irrompere minaccioso dei pretendenti infuriati.

V.11.23 *Io lodo il gran disdetto, e lo ringrazio*: Cecco continua a rimuginare per conto proprio sul ripudio di Sostrata, che ora gli appare provvidenziale, e di cui ringrazia, naturalmente, il suo Petrarca.

V.11.30 *Scifra a Laureta tua gli oscuri oracoli*: «lascia decifrare questi vaneggiamenti alla tua Lauretta».

V.12.9 *Ma il placherà la lode sua, che vittima*: «ma le lodi poetiche lo rallegreranno più del sacrificio di cento buoi». L'invenzione di questo Panfilo corrucciato che le sarebbe apparso in sogno è forse il sintomo di un inconscio disagio nella pur impudente Sostrata.

V.12.12 *Il madrigale io spaccierò, cui tolsemi*: Penulo si accinge dunque a ripetere la recita del madrigale interrotto dal suo preteso malore, e chiede la consueta assistenza di Marino.

V.12.17 *so le fortune tue, so le tue macchine, che testé da un capestro hanti a far pendere*: «conosco il tuo stato miserabile e le tue macchinazioni, che presto ti faranno impiccare».

V.12.29 *Eh cacciale*: insensibile alla sdegnata perorazione, Sostrata suggerisce di infilzarlo senza tanti complimenti, ma la spada di Penulo (secondo una *gag* tipica) è solo di rappresentanza e del tutto inservibile: la situazione inizia a precipitare rovinosamente.

V.12.35 *Il tuo timor colla pietà si pallia*: la tua vigliaccheria si traveste di condiscendenza e misericordia.

V.12.38 *minaccia te la verga mia, che al cranio*: Mirtilo, dunque, tiene minacciosamente sospesa sul capo di Penulo il suo bastone pastorale, pronto a fracassarglielo di botte.

V.12.40 *Ne ho prova già su più di un lupo, e sparsine*: «l'ho già testato su diversi lupi, di cui ho sparso il cervello sull'erba, per la gioia degli avvoltoi».

V.12.55 *Io avrò sempre la finestra in odio*: Cecco, scampato ai rischi d'amore, si dichiara invece refrattario a nuove avventure; a proposito di questa «finestra» che si apre e si chiude sui sentimenti e i pensieri, cfr. la nota al verso III.5.25.

V.12.61 *Colmo hai già il sacco, o avara Babilonia*: la sua invettiva sale di tono in forme petrarchesche, richiamando il sonetto CXXXVII *L'avara Babilonia à colmo il sacco*.

V.12.68 *contro costei, che spreti noi, mio demone*: Sannione condivide con il proprio demone lo sdegno «contro colei che, avendo disprezzato tutti loro, onora soltanto un mascalzone come Penulo» (definito comicamente *sicofante*, cioè calunniatore).

V.12.70 *Perché sotto il mio piè terra non apriti*: sotto questa pioggia di attacchi Sostrata vacilla con un principio di pentimento, e anche il muto Penulo se la vede brutta.

V.13.1 *Io, di cui si favella, a voi presentomi*: Cornia arriva sul più bello a risolvere tutti i guai con audace improntitudine, consegnando i malcapitati ex-pretendenti alle guardie del manicomio e risparmiando soltanto l'inoffensivo Lofa.

V.13.30 *Abi le spalle!*: l'azione si conclude con una ritmica bastonatura danzata nella più pura tradizione di teatro popolare e musicale e l'ultima battuta è lasciata a Mirtilo, che invoca (invano) i suoi sodali Arcadi.

Bibliografia

- APOLLONIO, MARIO, *Storia del teatro italiano*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1981.
- BENASSI, STEFANO, *L'Accademia Clementina*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.
- BINNI, WALTER, *Pier Jacopo Martello e le sue commedie "per letterati"*, ne *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.
- CASINI-ROPA, EUGENIA - CALORE, MARINA - GUCCINI, GERARDO - VALENTI, CRISTINA, *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, Modena, Mucchi, 1986 (I. *Il teatro della cultura. Prospettive biografiche* e II. *Il teatro della cultura. Prospettive documentarie*).
- CICOIRA, FABRIZIO, *Una risposta al «progetto» del Porcia: l'autobiografia di Pier Jacopo Martello*, «Lettere Italiane», XXXIX (1987), n. 4, pp. 522-536.
- CHIARI, PIETRO, *Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani di Venezia*, Venezia, Pasinelli, 1749.
- CROCE, BENEDETTO, *I versi di Teresa Zani*, ne *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 59-75.
- DISTASO, GRAZIA, *Fra Barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di Pier Jacopo Martello*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol. VI, 2, Pisa 1976, pp. 505-527.
- DOLFI, ANNA, *L'Arcadia bolognese. Cultura e ideologia nella poetica di Pier Jacopo Martello*, «Studi Urbinati», XLVIII (1973), pp. 382-432.
- FIDO, FRANCO, *Il "ritorno" del Martello e una recente edizione del suo Teatro*, «Quaderni d'Italianistica», V (1984), n. 1, pp. 77-96.
- , *Il teatro parallelo di Pier Jacopo Martello*, ne *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 41-57.
- GALLUZZI, TARQUINIO, *Tarquinii Gallutii Sabini e Societate Jesu De Antiquorum Comoedia Commentarius*, compreso nelle *Virgilianae vindicationes et Commentarii tres de tragoedia, de comoedia et elegia*, Romae, Ex Typographia Alexandri Zannetti, 1621.
- GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1935-1956.
- , *La sposa persiana Ircana in Julfa Ircana in Ispaan*, a cura di Marzia Pieri, Venezia, Marsilio, 1996.
- GOZZI, CARLO, *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2013.
- GOZZI, GASPARO, *Scritti scelti*, a cura di Nicola Mangini, Torino, UTET, 1960.

- INGEGNO GUIDI, SIMONETTA, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXVIII (1974), n. 1-2, pp. 65-95.
- MAFFEI, SCIPIONE, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988.
- , *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, ETS, 2008.
- MAGNANI CAMPANACCI, ILARIA, *Un bolognese nella Repubblica delle lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994.
- MARTELLO, PIER JACOPO, *Seguito del teatro italiano*, parte prima, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1723.
- , *Vita di Pier Jacopo Martello scritta da lui stesso sino all'anno 1718*, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, a cura di Angelo Calogerà, vol. II, Venezia, C. Zane, 1729, pp. 275 e sgg.
- , *Il Femia sentenziato di Pierjacopo Martello con postille e lettera apologetica e la vita scritta da lui stesso*, Bologna, Viani, 1869, pp. 11-12 (reprint Bologna, Forni, 1968).
- , *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal. S. Noce, Bari, Laterza, 1963.
- , *Teatro*, 3 voll., a cura di Hannibal. S. Noce, Bari, Laterza, 1980-1982.
- MAZZOCUT-MIS, MADDALENA, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, Milano, LED, 2010.
- MELDOLESI, CLAUDIO, *Tra Totò e Gadda: sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.
- MONALDINI, SERGIO, *Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna*, «L'Archiginnasio», XC (1995) pp. 33-164.
- MOLINARI, CESARE, *Il Duca di Modena imprenditore teatrale*, in ID., *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- MURATORI, LUDOVICO ANTONIO, *Epistolario*, a cura di Matteo Campori, 14 voll., Modena, Società Tipografica Modenese, 1915.
- NOCE, HANNIBAL S., *Lettere di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori*, Modena, Aedes Muratoriana, 1955.
- PIERI, MARZIA, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle 'Nove Muse'*, «Studi Goldoniani», X (2013), 2, pp. 99-129.

PIZZAMIGLIO, GILBERTO, *Martello e il teatro tragico del Settecento*, in VITTORE BRANCA (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, vol. III, pp. 97-100.

—————, *Poetesse italiane nel solco di Petrarca*, «Quaderni Veneti», 3 (2014), pp. 169-175.

Opere varie trasportate dal francese e recitate a Bologna, Bologna, Lelio Della Volpe, 1724-1750.

Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano Pastore Arcade, Venezia, Sebastiano Coleti, MDCCXVI (reprint a cura di Adriana Chemello, Padova, Eidos, 2006).

Prose degli Arcadi, 2 voll., Roma, A. De' Rossi, 1718.

RICCOBONI, LUIGI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di Irene Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973

SACCENTI, MARIO, *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Modena, Mucchi, 1988 (I. *Documenti bio-bibliografici*; II. *Momenti e problemi*).

TAVIANI, FERDINANDO, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995.

VESCOVO, PIERMARIO, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, in CROTTI, ILARIA - VESCOVO, PIERMARIO - RICORDA, RICCIARDA, *Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 55-152.

—————, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

WAQUET, FRANÇOISE, *Allégorie, autobiographie et histoire littéraire: le «Comentario» de Pier Jacopo Martello*, «Revue des études italiennes», XLI (1995), n. 1-4, pp. 23-38.

WEINBERG, BERNARD, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, Bari, Laterza 1972.

