

Gli Scenari più scelti d'istrioni:
un'analisi di lingua e contenuti

Inauguraldissertation der Philosophisch-historischen Fakultäten der Universitäten
Bern und Freiburg (Schweiz)
zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt von
Demis Elio Quadri
Locarno

Selbstverlag, Minusio, 2012

Von der Philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag von
Prof. Dr. Andreas Kotte, Prof. Ord. Alessandro Martini und Prof. Dr. Pietro Trifone
angenommen.

Bern, den 23. März 2011

Der Dekan: Prof. Dr. Heinzpeter Znoj

Avvertenza

Il presente lavoro è strettamente legato all'edizione bilingue dei canovacci riportati nei volumi manoscritti *Raccolta di scenarj più scelti d'istrioni* (Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, codici 651 e 652, manoscritti 45 G5 e 45 G6) realizzata nell'ambito del progetto *Humanitas und Zivilisation im Spiegel der italienischen Improvisationskomödie*, promosso dall'Institut für Theaterwissenschaft dell'Università di Berna con il sostegno del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica. Per confrontarsi con i testi analizzati nelle pagine seguenti, si faccia quindi riferimento alla suddetta edizione, che al momento di scrivere questa nota era ancora in corso di preparazione.

Sommario

Introduzione	9
1. La lingua degli scenari corsiniani	13
1.1. La lingua di Roma tra XVI e XVII secolo	17
1.2. La lingua degli scenari	23
1.3. Fonetica	28
1.4. Lessico	36
1.5. Varie	47
1.X. Glossario	51
A	52
B	54
C	56
D	61
E	63
F	63
G	65
H	66
I	66
L	68
M	69
N	71
O	71
P	72
Q	75
R	75
S	78
T	83
U	84
V	84
Z	85
2. L'analisi intertestuale degli scenari corsiniani	85
2.1. Fabula e intreccio	88
2.2. Temi e motivi	99
2.X. Commenti agli <i>Scenari più scelti d'istrioni</i>	108
2.X.1. La gran pazzia di Orlando	108
2.X.2. La schiava	109
2.X.3. Il tradito	110
2.X.4. Li dui Pantaloni	111
2.X.5. Il gran Mago	112
2.X.6. Li spiriti	113
2.X.7. Li scambi	114
2.X.8. Il Furbo	115
2.X.9. Li tre satiri	116
2.X.10. Ermafrodito	116
2.X.11. Li dui simili di Plauto	117
2.X.12. L'amorosi incanti	118
2.X.13. Il Mago	119
2.X.14. La sepultura	119
2.X.15. Li dui fratelli rivali	120

2.X.16. Le due schiave	121
2.X.17. Li ritratti	121
2.X.18. Li tre turchi	122
2.X.19. Li carcerati.....	123
2.X.20. La mula grande	124
2.X.21. La Zengara.....	125
2.X.22. Li amanti ingrati.....	125
2.X.23. L'arme mutate.....	126
2.X.24. Il giusto Principe	127
2.X.25. Il pozzo	128
2.X.26. La pellegrina	129
2.X.27. Li stroppiati.....	130
2.X.28. La trappolaria.....	130
2.X.29. Il giardino	131
2.X.30. Claudione fallito	132
2.X.31. Le moglie superbe.....	133
2.X.32. Li dui Trappolini.....	134
2.X.33. La nave	135
2.X.34. La commedia in commedia	136
2.X.35. L'hospite amoroso	137
2.X.36. Li consigli di Pantalone.....	137
2.X.37. L'Adrasto.....	138
2.X.38. Le burle di Fidele.....	139
2.X.39. Li dui simili con la pazzia d'amore.....	140
2.X.40. Sardellino invisibile	141
2.X.41. La battagliaiola	142
2.X.42. Il torneo	143
2.X.43. La pazzia di Doralice	144
2.X.44. Horatio burlato.....	145
2.X.45. Il Proteo	145
2.X.46. Il servo fidele	146
2.X.47. Li sei simili	147
2.X.48. L'intrighi amorosi	148
2.X.49. La gelosa guerriera.....	149
2.X.50. La cieca.....	150
2.X.51. Li sei contenti	151
2.X.52. La senesa	152
2.X.53. Elisa Alii Bassà.....	152
2.X.54. La nobilta di Bertolino	153
2.X.55. La incamisciata	154
2.X.56. Li dui scolari.....	155
2.X.57. La Maga.....	156
2.X.58. Sententia in favore	157
2.X.59. L'astutie di Zanni.....	158
2.X.60. L'amor costante	159
2.X.61. L'innocente rivenduta	160
2.X.62. Il falso indovino.....	161
2.X.63. Il formento	162
2.X.64. L'intronati.....	163
2.X.65. Il Pantaloncino	164
2.X.66. Le finte morte	165

2.X.67. Li dubbii	166
2.X.68. Li anfitrioni	167
2.X.69. Il Pantaloncino di .v. atti	168
2.X.70. La fabbrica.....	169
2.X.71. Il tesoro.....	170
2.X.72. Il vecchio avaro.....	171
2.X.73. Il serpe incantato.....	172
2.X.74. Il tradito di .V. atti.....	173
2.X.75. La Perna.....	174
2.X.76. Li finti mariti	175
2.X.77. Il fonte incantato	176
2.X.78. Il figliol prodigo.....	177
2.X.79. Il cranchio.....	178
2.X.80. Li finti amici	179
2.X.81. Il Prencipe d'Altavilla	180
2.X.82. Li tre matti	181
2.X.83. Li porci	182
2.X.84. La nobilta.....	182
2.X.85. Li dispetti.....	183
2.X.86. Il Zanni astuto	184
2.X.87. Il ragazzo delle lettere.....	185
2.X.88. Li Adelfi di Terrentio	186
2.X.89. Il veleno.....	187
2.X.90. Il Gratiano innamorato	188
2.X.91. Li dui finti pazzi.....	189
2.X.92. Li tre becchi.....	190
2.X.93. La magica di Pantalone	191
2.X.94. Li tre schiavi	192
2.X.95. La spada mortale	193
2.X.96. L'abbattimento d'Isabella.....	194
2.X.97. Le teste incantate.....	194
2.X.98. La schiavetta	195
2.X.99. Terza del tempo	196
2.X.100. L'acconcia serve	197
Epilogo	198
Appendice 1 – Il vecchio innamorato di Vergilio Verucci	199
Il Vecchio Innamorato.....	199
Prologo della Vecchiaia.....	199
Interlocutori.	200
Atto I.	200
Scena prima.....	200
Scena seconda.	201
Scena terza.	202
Scena quarta.	202
Scena quinta.	203
Scena sesta.	204
Atto II.	206
Scena prima.....	206
Scena seconda.	206
Scena terza.	207
Scena quarta.	208

Scena quinta.....	208
Scena sesta.....	209
Scena settima.....	209
Atto III.....	210
Scena prima.....	210
Scena seconda.....	211
Scena terza.....	211
Scena quarta.....	212
Scena quinta.....	213
Atto IV.....	213
Scena prima.....	213
Scena seconda.....	213
Scena terza.....	214
Scena quarta.....	215
Scena quinta.....	216
Scena sesta.....	216
Atto V.....	217
Scena prima.....	217
Scena seconda.....	217
Scena terza.....	218
Scena quarta.....	218
Scena quinta.....	219
Appendice 2 – Le schiave di Vergilio Verucci.....	220
Le schiave.....	221
Prologo.....	221
Interlocutori.....	221
Atto primo.....	221
Scena prima.....	221
Scena seconda.....	222
Scena terza.....	223
Scena quarta.....	223
Scena quinta.....	224
Atto secondo.....	225
Scena prima.....	225
Scena seconda.....	225
Scena terza.....	226
Scena quarta.....	227
Scena quinta.....	228
Scena sesta.....	228
Scena settima.....	229
Scena ottava.....	229
Scena nona.....	229
Scena decima.....	230
Scena undecima.....	230
Scena duodecima.....	230
Atto terzo.....	231
Scena prima.....	231
Scena seconda.....	231
Scena terza.....	232
Scena quarta.....	233
Scena quinta.....	233

Scena sesta	234
Scena settima	234
Scena ottava	235
Scena nona	235
Appendice 3 – Le due schiave di Basilio Locatelli	236
Le due schiave	236
Personaggi	237
Robbe	237
Atto Primo	237
Atto Secondo	240
Atto Terzo.....	242
Appendice 4 – La tramutatione di Basilio Locatelli.....	243
La tramutatione.....	243
Personaggi	243
Robbe	243
Atto Primo	244
Atto Secondo	246
Atto Terzo.....	248
Appendice 5 – La battaglia di Basilio Locatelli.....	251
La battaglia	251
Personaggi	251
Atto Primo	251
Atto Secondo	253
Atto Terzo.....	255
Robbe Per la Comedia.....	257
Bibliografia.....	257

Introduzione

In nota al suo studio sulla *Selva overo Zibaldone di concetti comici raccolti dal P.D. Placido Adriani di Lucca*, Valentina Gallo afferma che, tra le raccolte di canovacci legate al teatro all'improvviso italiano giunte fino a noi, le uniche a permettere di scorgere una personalità scrivente, lasciando da parte *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala pubblicato nel 1611, sono i due volumi manoscritti di Basilio Locatelli, datati 1618 e 1622, di cui si avrà occasione di parlare ampiamente in seguito, e quella settecentesca del monaco lucchese.¹ Alla luce delle pubblicazioni di Maria del Valle Ojeda Calvo,² a questi due testi vanno ora aggiunti i canovacci raccolti tra gli appunti di Stefanelo Botarga, nonostante il loro estremamente laconico stile di scrittura, perché ne conosciamo l'autore. Al centro del presente lavoro si trovano invece due codici antologici illustrati che, in tal senso, lasciano intravedere ben poco: la *Raccolta di scenari più scelti d'istrioni divisi in due volumi* conservata a Roma presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana³ e variamente datata, negli studi precedenti, tra gli ultimi decenni del Cinquecento e la prima metà del Seicento.⁴ Nelle pagine che seguono si tornerà ovviamente sul problema della datazione degli scenari corsiniani, come pure su quelli della possibile identità e dei fini dei loro redattori. In questa introduzione, comunque, si deve partire da una prospettiva un po' pessimistica, perché non sarà forse possibile attribuire la stesura dei nostri canovacci a figure storiche precise, caratterizzate nel proprio agire da tempi e scopi ben determinabili. Vedremo se alla fine tale prospettiva potrà essere smentita. Gli anonimi compilatori degli *Scenari più scelti d'istrioni*, ad ogni modo, non ci hanno concesso un brano preliminare analogo alle due note dal titolo "Basilio Loccatello Romano a chi legge",⁵ e nemmeno ci hanno avvantaggiato col nome d'un dedicatario, limitandosi a nascondere tra le carte del primo manoscritto un enigmatico "Occulto Accademico Umorista"⁶ leggibile in controluce. Ce ne restano però i testi con le loro parole: e allora Umberto Eco ci insegna ad esempio della possibilità di studiare, per andare oltre le difficoltà biografiche e contingenti legate a quello empirico, un Autore Modello come soggetto d'una strategia testuale;⁷ mentre a detta di Gian Luigi Beccaria⁸

la parola è uno dei più potenti mezzi che abbiamo a disposizione per capire, per convincere; per avvicinarci di più a chi ci sta vicino, nel lavoro e in casa, per parlare

¹ Cfr. GALLO, 1998: 26-27, nn. 4-5.

² Vedi in particolare OJEDA CALVO, 2007.

³ Codici 651 e 652, manoscritti 45 G5 e 45 G6.

⁴ Cfr. AASTED, 1991: 159-161; *id.*, 1992: 94-97.

⁵ MAROTTI/ROMEI, 1994: 702-703 e 707-708.

⁶ Per la precisione: "L'Occulto. Ac.^{co} Hum.^{sta}". Cfr. BELTRAME, 1931: 32-33.

⁷ Cfr. ECO, 2004: 62-66; *id.*, 1997: 17-26.

⁸ BECCARIA, 2006: 9.

con un amico, la propria donna, i propri figli, per capire ciò che gli altri ci dicono, ciò che sentiamo e ciò che leggiamo sui giornali e sui libri, per convincere chi ci sta a sentire che quanto diciamo è forse giusto, è buono, è utile.

In sostanza, nelle pagine seguenti si cercherà in primo luogo di tener conto delle caratteristiche linguistiche dei materiali presi in analisi, dando un'interpretazione almeno parziale di quanto soprattutto gli aspetti fonetici (1.3) e lessicali (1.4) degli scenari corsiniani ci possono rendere noto. In un secondo momento si tratterà, invece, di prendere in esame i contenuti della raccolta di canovacci sulla base d'una prospettiva che consideri anzitutto *fabula* e *intreccio* di alcuni testi campione (2.1), e poi ne passi in rassegna i principali temi e motivi (2.2), sempre alla luce d'una rete di relazioni intertestuali, cercando di illuminare i meccanismi che guidano la scelta e l'organizzazione dei vari elementi compositivi delle *pièces*.

L'idea di affrontare le due linee fondamentali del presente lavoro nell'ordine sopra delineato nasce dal desiderio di partire da un'analisi legata, per quanto possibile, a osservazioni relative ai dati più oggettivi reperibili nei testi, segnatamente quelli riferiti a fenomeni linguistici, per passare solo in un secondo momento a considerazioni maggiormente esposte ai limiti di un'interpretazione per forza di cose meno autonoma da prese di posizione soggettive. Non per nulla Claude Lévi-Strauss ha tratto fondamentale ispirazione per le sue indagini antropologiche proprio dalla linguistica, privilegiata secondo lui tra le altre scienze sociali perché era l'unica a potersi fregiare veramente del titolo di scienza e, allo stesso tempo, che avesse formulato un metodo positivo e fosse giunta alla conoscenza della natura dei casi presi in esame.⁹ Chiaramente, poiché non ci si muoverà a livelli paragonabili alla situazione delle cosiddette leggi logico-enunciative o tautologie, nel senso di “formule vere a prescindere dal valore di verità assegnato alle loro variabili enunciative, e semplicemente in virtù della loro *struttura* o *forma logica*”,¹⁰ anche nel cercare di comprendere il significato di determinati fatti fonetici o lessicali non ci si potrà credere al riparo da errori dovuti alla soggettività. Come si spiegherà con maggior abbondanza di particolari nell'introduzione alla prima parte di questo lavoro, i due scopi principali dell'analisi linguistica saranno la collocazione geografica e socioculturale dell'idioma dei redattori degli scenari corsiniani e, soprattutto chinandosi sui vocaboli utilizzati da quegli stessi redattori (1.4), lo studio della significatività dell'uso di determinati tecnicismi nell'illuminare l'attività degli attori del teatro professionistico dei secoli XVI e XVII. Ma il primo obiettivo rischia di scontrarsi con lo scoglio della situazione sociale, culturale e linguistica dell'Italia rinascimentale e barocca (1.1); mentre il secondo deve confrontarsi con un certo fluttuare terminologico, nonché con le diversificate categorizzazioni vigenti nel pensiero dell'uomo dell'epoca che – come messo in evidenza a suo

⁹ LÉVI-STRAUSS, 2001: 43.

¹⁰ BERTO, 2007: 58 (i corsivi sono nell'originale).

tempo da Mario Apollonio – non necessariamente rispettavano le esigenze o i desideri del ricercatore odierno.¹¹ Alla luce d'un tale stato di cose è facile intuire come comunque, anche partendo da dati in qualche modo misurabili e incontrovertibili, che però non si combinano come i segni dei linguaggi della logica o della matematica, inevitabilmente le conclusioni non andranno oltre il limite della forte o fortissima probabilità, mantenendo purtuttavia valore e dignità.

Come già accennato, i limiti dell'interpretazione avranno maggior peso nella sezione dedicata ad aspetti più contenutistici degli *Scenari*. Non si tratterà in quelle pagine di proporre una lista esaustiva di fonti o, per quel che riguarda lo studio dei motivi proposti dai canovacci, di fornire un catalogo completo. Per quanto spesso caratterizzati da una notevole stringatezza, gli scenari corsiniani – che già in quanto tali raggiungono il centinaio – offrono una miriade di spunti tematici. Non si passeranno dunque in rassegna tutte le scene che vantino qualche tipo di antenato nella letteratura precedente o di cugino in quella coeva, attraversando un'intricata foresta le cui propaggini vanno dai corni che riecheggiano nelle avventure cavalleresche, tra i versi della *Chanson de Roland*¹² e lo scenario della *Gran pazzia di Orlando* (I/1), alle eventuali parentele del finto veleno ne *L'amor costante* (II/60) con analoghi reperibili per esempio nell'opera d'un Matteo Maria Boiardo,¹³ alle vicende delle analisi urinarie in *Terza del tempo* (II/99), riconducibili queste a un assortimento di scene comiche già sfruttato in precedenza da Angelo Beolco.¹⁴ Si tratterebbe di un'operazione mastodontica, fondamentalmente impossibile, che in effetti va oltre gli obiettivi, più modesti, di queste pagine. D'altronde una certa mole d'informazioni puntuali sui singoli canovacci è offerta alla fine della seconda parte dello studio, dove per ogni testo degli *Scenari più scelti d'istrioni* è disponibile un breve commento (2.X). Ma lo scopo analitico principale – lo si è accennato in precedenza – starà piuttosto nell'astrarre da un certo numero di esempi qualche linea generale, qualche indizio atto a far luce sui procedimenti e i criteri adottati dagli autori degli scenari nello scegliere e nel rielaborare i vari materiali a loro disposizione.

Avendo menzionato i concetti di *autore* e, precedentemente, di *redattore*, bisogna ora dare una ragione a tale distinguo, implicato dalla complessa storia che i canovacci corsiniani lasciano intuire grazie a una pluralità di segnali. In primo luogo, come già illustrava negli anni Trenta Kathleen Marguerite Lea,¹⁵ gli *Scenari* nella loro forma pervenutaci sono stati messi su carta – per quanto riguarda i testi – da due mani diverse. Se si parla di “forma pervenutaci” è perché con tutta evidenza si tratta di testi copiati, con una fedeltà che a volte pare conoscere oscillazioni (2.X.87), da materiali più antichi: infatti, come si vedrà anche all'interno di alcuni dei commenti ai singoli scenari, tra i

¹¹ APOLLONIO, 2003, vol. 1: 415-420.

¹² Vedi per esempio *Chanson de Roland*, sec. XII: vv. 2101-2110.

¹³ Cfr. Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, 1495: XII, 62-85. Vedi anche BOIARDO, 1995: 228-229, n. 5.1.

¹⁴ Cfr. Ruzante, *Pastoral*, 1521: scene 16-19.

¹⁵ LEA, 1934, vol. 1: 138.

quali quelli dedicati a *Il pozzo* (2.X.25) e a *L'astuzie di Zanni* (2.X.59), non è difficile incappare, leggendo i manoscritti, in correzioni in tal senso alquanto significative. Le oscillazioni nella fedeltà, però, lasciano intuire la problematicità del rapporto tra i canovacci originali e le loro trascrizioni, le caratteristiche di queste ultime essendo ben lontane dalle caratteristiche di una moderna edizione critica. Altri indizi di tale problematicità sono forniti, come si vedrà meglio nella prima parte del presente lavoro, dall'analisi linguistica: il manifestarsi, all'interno di un complesso tutto sommato riconducibile all'area romana, di elementi geograficamente estranei – come può essere ad esempio il *di sieme* in *Li dui simili di Plauto* (I/11), rappresentante d'una forma conosciuta piuttosto nelle campagne toscane –¹⁶ sembra poter essere considerato testimone di un passaggio dei testi attraverso più mani, al di là di quelle già distinte a livello di grafia, e nonostante altre spiegazioni possibili come l'influenza della natura itinerante delle compagnie di comici dell'arte o il carattere cosmopolita e proteiforme dell'Urbe, tratteggiato suggestivamente in un volumetto di Pietro Trifone con l'accostare la “*caput mundi* di michelangiolesco splendore” alla “*chiavica der monno bellianamente plebea*”.¹⁷ Sebbene non sia possibile stabilire un confine netto tra le conseguenze dell'operare degli uni e degli altri, rimane tuttavia importante tener conto di come gli autori dei canovacci e gli estensori della versione corsiniana degli stessi siano da considerarsi distinti, onde non confondere la sostanza e gli scopi di tali testi nella loro variante originaria a noi sconosciuta (che poteva forse consistere in materiale utilizzato nel proprio lavoro da professionisti del teatro) con quelli della trascrizione giuntaci attraverso i due manoscritti degli *Scenari più scelti d'istrioni* (per la quale si può congetturare un obiettivo documentario a uso accademico). Se riferirsi al concetto di autore sarà necessario nell'indagare i dati contenutistici dei canovacci corsiniani, affrontando per esempio lo studio della conformità e degli scarti degli intrecci rispetto alle loro fonti letterarie, un'analisi che si occupi della lingua e degli scopi dei nostri testi non potrà fare a meno di considerarli una più o meno libera trascrizione, frutto appunto del lavoro di redattori che non ne sono gli ideatori.

La separazione tra autori ed estensori dei canovacci si collega pure a un altro problema: l'attribuzione dei testi a professionisti o a dilettanti di teatro. Nei suoi articoli sugli *Scenari più scelti d'istrioni*, Elsebeth Aasted assicura che il materiale considerato debba essere fatto risalire all'attività di comici professionisti.¹⁸ Molto tempo prima, invece, Antonio Valeri ha relegato gran parte dell'antologia corsiniana a una copia degenerare – comunque destinata alla recitazione – dei soggetti manoscritti di Basilio Locatelli,¹⁹ che con il suo *Discorso di Basilio Loccatello Romano*.

¹⁶ Cfr. TOMMASEO/BELLINI, 1861-1879: alla voce *insieme*.

¹⁷ TRIFONE, 2008: 7 (i corsivi sono nell'originale).

¹⁸ Cfr. AASTED, 1991: 97; *id.*, 1992: 161-162.

¹⁹ Cfr. VALERI, 1894: 11 e 15.

Per il quale si mostra il Comico essere l'Accademico Virtuoso, le rappresentazioni del quale si possono ascoltare e permettere, e non quelle dell'Istrione infame esplicitamente si distanzia dal lavoro degli attori di mestiere.²⁰ Senza passare qui in rassegna le varie posizioni assunte nel corso degli anni dai diversi studiosi chinatisi sulla questione, ma tenendo presente l'evoluzione dei testi soltanto abbozzata nel paragrafo precedente, è immaginabile che il conflitto tra fautori e avversari dell'ipotesi dilettantistica o del suo contrario sia risolvibile precisamente pensando a come i canovacci corsiniani possano essere nati nell'ambiente del teatro professionale, ma debbano poi aver destato l'interesse per i medesimi scritti, stimolandone una nuova redazione, da parte di affiliati d'un giro accademico dove certamente (come del resto in generale nella Roma dell'epoca)²¹ erano le rappresentazioni amatoriali a vedere la luce con maggior frequenza. Non dovrà perciò sorprendere se tra le pagine del presente studio, nel vivo del quale ci si accinge ora a entrare, si potranno alternare, sempre con riferimento agli *Scenari più scelti d'istrioni*, osservazioni sul teatro professionale e su quello dilettantesco. D'altronde – è lecito ricordarlo – le attività dell'uno e dell'altro non si ponevano in posizioni di rigorosa opposizione come sovente si è creduto, e le loro modalità compositive ed esecutive si trovavano in una relazione reciproca d'una certa complessità.²²

1. La lingua degli scenari corsiniani

Il compito di chi voglia collocare geograficamente sul territorio italiano un testo della seconda metà del Cinquecento o di inizio Seicento può essere difficoltoso. Bruno Migliorini, nella sua *Storia della lingua italiana*, scrive:²³

Se leggiamo una pagina di prosa, anche d'arte, degli ultimi anni del Quattrocento o dei primi del Cinquecento, ci è di solito abbastanza facile dire da quale regione proviene, mentre per un testo della fine del Cinquecento la cosa è assai malagevole. Quella che nei secoli precedenti era un'attività individualmente sviluppata dai singoli su sostrati regionali diversi, diventa nel Cinquecento un'attività dominata da correnti di gusto collettivo, in parte comuni in parte contrastanti, e da norme grammaticali che ottengono larghi consensi.

La situazione linguistica della città di Roma, come vedremo (2.1), complica ulteriormente la situazione quando si prenda in esame uno scritto ipoteticamente redatto in quell'area. Se poi si tratta di pagine in qualche modo legate all'ambiente dei comici professionisti, è facile individuare un altro elemento ostacolante: basta dare un'occhiata a un libro come la biografia consacrata da Siro Ferrone all'Arlecchino Tristano Martinelli per constatare come gli attori di mestiere conducessero

²⁰ MAROTTI/ROMEI, 1994: 704-707.

²¹ Cfr. CIANCARELLI, 2008: 74.

²² Cfr. per esempio TAVIANI/SCHINO, 2007: 311-332.

²³ MIGLIORINI, 2004: 303.

un'esistenza vagabonda,²⁴ trovandosi così spessissimo a esperire realtà linguistiche diverse e multiformi, e di conseguenza a subirne una più o meno grande influenza. Come ben sa chiunque abbia trascorso un soggiorno d'una certa lunghezza lontano dal proprio campanile, la vita in terre di lingua straniera (o anche solo caratterizzate da dialetti e pronunce differenti) lascia un segno sul modo di esprimersi dell'espatriato.

A far supporre che gli *Scenari più scelti d'istrioni* siano stati redatti nell'Urbe o nei suoi paraggi sono vari indizi, parte dei quali sono già stati segnalati in sede introduttiva: i due volumi della raccolta di canovacci sono conservati in una biblioteca romana, la loro stesura e la loro collezione sono collegati in maniera esplicita a personaggi o istituzioni all'epoca dimoranti a Roma (in particolare: la copertina è ornata con lo stemma del cardinale Maurizio di Savoia, mentre la misteriosa dicitura sotto l'indicazione di genere di due commedie rimanda all'Accademia degli Umoristi),²⁵ la città ricordata con maggior frequenza nei testi è di nuovo quella cui ci si sta riferendo,²⁶ e anche i rimandi legati a una qualche peculiarità locale sono spesso riconducibili al medesimo centro urbano (si pensi per esempio gli accenni all'osteria dell'Orso o alla statua parlante di Pasquino, 2.X.3 e 2.X.18). Quanto alla datazione dei due manoscritti corsiniani, se le ricerche effettuate da Elsebeth Aasted sulle filigrane delle loro carte spingono verso l'ultima parte del secolo XVI,²⁷ il riferimento agli Umoristi posticipa il termine *a quo* per la loro redazione al 1602 (anno della fondazione dell'Accademia),²⁸ mentre lo stemma in copertina fa risalire la loro rilegatura agli anni tra il 1621 e il 1642:²⁹ ma come sappiamo gli *Scenari più scelti d'istrioni* sono una copia di materiali più antichi, e una numerazione alternativa individuabile sul foglio conclusivo d'ogni canovaccio (in basso) lascia supporre che le stesse pagine componessero in precedenza altri volumi, per cui si può considerare pertinente il far partire l'indagine tenendo presente un arco cronologico un po' ampio, quello cioè che va dai decenni conclusivi del Cinquecento agli iniziali del Seicento. Va forse ancora aggiunto, riguardo all'implicazione dell'Accademia degli Umoristi, che l'apertura verso comici ridicolosi e ambiti legati al teatro all'improvviso appartengono soprattutto a una fase iniziale della vita dell'istituzione:³⁰ è dunque plausibile che l'intervento di un personaggio a essa affiliato sia da datare ai primi anni del XVII secolo. Grazie a nuove verifiche sui manoscritti, d'altra parte, Stefano Mengarelli ha notato come le prime carte dei nostri due volumi, segnatamente quelle con i frontespizi e gli indici, portino rappresentato nella filigrana lo stemma del papa settecentesco Clemente XII, al secolo Lorenzo Corsini, e come la grafia caratterizzante gli stessi indici e

²⁴ FERRONE, 2006.

²⁵ Cfr. VALERI, 1894: 15-16; BELTRAME, 1931: 32-33.

²⁶ Vedi I/3-I/4, I/6-I/7, I/48, II/62, II/74, II/91.

²⁷ Cfr. AASTED, 1991: 95; *id.*, 1992: 159-161.

²⁸ Cfr. ALEMANNI, 1995: 98, n. 1.

²⁹ Cfr. VALERI, 1894: 16.

³⁰ Cfr. TAMBURINI, 2009: 101-101.

frontespizi sia identificabile con la mano d'un assistente del bibliotecario della famiglia Corsini nel medesimo periodo (personaggio al quale si deve pure la numerazione delle pagine), mentre un'altra tra le prime carte presenta nella filigrana un blasone uguale a quelli di documenti dell'Accademia romana di San Luca risalenti agli stessi anni: tali dati sono tuttavia da ricondurre presumibilmente a un nuovo intervento (eventualmente una nuova rilegatura effettuata utilizzando le vecchie copertine) su volumi preesistenti, ciò che non rende necessario tener conto qui di un periodo che vada fino al secolo XVIII inoltrato. Se non si individuano motivi per cui la posizione dei canovacci debba essere stata modificata a quel momento, inoltre, si può facilmente immaginare che la numerazione settecentesca delle carte sia stata fondata sul loro precedente ordinamento.

Già si è detto nell'*Introduzione* che a rendere più intricata la storia della raccolta corsiniana di canovacci si aggiunge pure la collaborazione nella loro stesura di due estensori (2.X.30). A questo proposito, il fattore importante da considerare qui è che i redattori in questione hanno in ambito linguistico caratteristiche parzialmente diverse, per cui è lecito immaginare due persone provenienti da località forse non lontane, ma differenti, o per lo meno da categorie sociali eterogenee. D'altra parte, tuttavia, sebbene l'analisi della filigrana dimostri come costoro lavorassero insieme (o per lo meno si procurassero i fogli nel medesimo luogo, 2.X.2), le divergenze a livello fonetico o lessicale potrebbero essere fatte risalire alla loro fonte: insomma la divaricazione non sarebbe da imputare alle copie, ma agli originali, ciò che darebbe eventualmente una parziale spiegazione al dato stesso della collaborazione, lasciando congetturare una situazione dove individui dello stesso ambiente trascrivono indipendentemente, da materiali diversi, due serie di canovacci che poi verranno riversati in un'unica raccolta. Con la documentazione di cui disponiamo al momento attuale difficilmente si potrà decidere in maniera definitiva quale sia la risposta esatta. Importa però tener presenti le summenzionate differenze per non falsare l'indagine, perché nel nostro caso ovviamente non si può portare avanti un discorso valido mescolando osservazioni riconducibili a un campionario diseguale, irriducibile – al di là delle numerose difficoltà enumerate sopra – a un minimo denominatore comune. La linea principale delle pagine seguenti si concederà però di privilegiare uno dei redattori, comunque confortata dai numeri. Come si può desumere anche dalle osservazioni di Lea nel tuttora preziosissimo *Italian Popular Comedy*, il primo degli estensori nella stesura degli *Scenari più scelti d'istrioni* ha in effetti vergato quasi il 90% dei canovacci.³¹ Un tale disequilibrio merita certo d'essere preso in considerazione, ed è principalmente sulla base del lavoro di questo redattore primario che si fonda l'ipotesi linguistica che mette Roma al centro dell'analisi.

Nelle pagine seguenti si comincerà col delineare sommariamente la situazione linguistica di Roma nei secoli XVI e XVII, onde fornire al lettore qualche informazione basilare sull'idioma del

³¹ Cfr. LEA, 1934, vol. 1: 138. Vedi anche 2.X.30.

territorio in cui i canovacci corsiniani hanno visto la luce (1.1). Naturalmente il capitolo non aspirerà alla completezza: esistono già volumi che svolgono ottimamente il compito di presentare l'Urbe da un punto di vista glottologico, tra i quali si possono citare quelli di Pietro Trifone.³² Il secondo passo sarà di proporre al lettore alcuni fondamenti teorici per lo studio della lingua di scenari della commedia all'improvviso, precisando segnatamente alcuni traguardi cui un'analisi del genere può mirare (1.2). Nelle sezioni successive si affronterà invece l'esame vero e proprio della lingua degli *Scenari più scelti d'istrioni*, abordandola in primo luogo nelle sue caratteristiche fonetiche e lessicali, e poi tenendo presente qualche ulteriore aspetto che meriti attenzione (1.3, 1.4 e 1.5). Se la parte dedicata alla fonetica sarà legata soprattutto al problema della collocazione geografica e socioculturale della parlata in uso nei canovacci corsiniani, il capitolo sul lessico si occuperà principalmente – traendo tra l'altro qualche spunto da un articolo di Pietro Spezzani sulla lingua della commedia dell'arte –³³ dell'utilizzo e del significato di determinati elementi di vocabolario nel far luce sulla prassi teatrale dei protagonisti cinque e secenteschi della commedia dell'arte, senza comunque dimenticare di mettere in evidenza l'eventuale caratterizzazione regionale d'un certo numero di termini. Coronerà la parte linguistica del presente lavoro, infine, un glossario che dedica spazio a quelle parole dei canovacci corsiniani la cui difficoltà o le cui peculiarità le rendono degne d'uno specifico interesse (1.X).

Prima di aprire il primo capitolo della presente sezione, è utile soffermarsi ancora un momento sui motivi che hanno spinto a dedicare in questa sede un certo peso alla collocazione geografica della lingua degli *Scenari più scelti d'istrioni*. Considerando come molti indizi indicati sopra facciano di Roma la candidata di gran lunga più probabile al ruolo di patria linguistica dei canovacci corsiniani, infatti, potrebbe sembrare ozioso consacrare pagine e pagine alla dimostrazione d'un dato lapalissiano. L'ovvietà dell'attribuzione, tuttavia, è soltanto apparente: basti pensare per esempio a come non tutti i membri dell'Accademia degli Umoreisti, né tanto meno la totalità degli abitanti dell'Urbe tra Rinascimento ed età barocca, fossero romani autoctoni. Non per nulla uno scrittore come Vergilio Verucci, nel giustificare l'utilizzo di molteplici parlate nella sua commedia *Li diversi linguaggi*, definisce Roma “un comun ricetta di tutte le nazioni del mondo”.³⁴ Tenuto inoltre conto che – come già detto – più persone dal modo d'esprimersi in parte differente hanno collaborato alla stesura dei nostri testi, ci sono sufficienti ragioni per giustificare il desiderio d'un delineamento più chiaro del profilo linguistico dei redattori o degli autori degli *Scenari più scelti d'istrioni*, profilo che tra l'altro è parte integrante dell'identità di tali individui. In

³² Vedi TRIFONE, 1992b; *id.*, 2008.

³³ SPEZZANI, 1997.

³⁴ La *pièce* è del 1609. Qui si cita da MARITI, 1978: 110, dove la commedia è trascritta da un'edizione veneziana del 1627.

un suo studio sulla presenza dell'*Orlando furioso* nei canovacci del teatro all'improvviso, Luciano Mariti ipotizza che l'Occulto Accademico Umorista possa essere un certo signor Gubernati detto l'Oscuro:³⁵ al di là della non totale corrispondenza tra gli aggettivi “oscuro” e “occulto”, e anche ammettendo la correttezza dell'equazione proposta da Mariti, però, questo ci svelerebbe il cognome d'uno soltanto – peraltro membro sia degli Umoristi che dei Desiosi, dunque pure dell'accademia fondata da Maurizio di Savoia –³⁶ tra coloro che hanno collaborato alla realizzazione della raccolta corsiniana, lasciando gli altri nell'ombra. Se come detto l'ipotesi romana si regge soprattutto sulla lingua del principale tra i redattori (a parte il fatto che oltre tutto bisogna comunque ancora dare ulteriori fondamenti alla congettura), per una reale e approfondita conoscenza glottologica dei canovacci corsiniani bisogna tener conto pure delle loro caratteristiche multiformi, dei possibili dati significativi nell'attribuire agli autori dei testi un livello sociale e un'origine geografica, degli scarti fonetici e lessicali rispetto alla norma degli *Scenari* e via dicendo. Ecco allora che una questione apparsa all'inizio come oziosa assume una sembianza più seducente.

1.1. La lingua di Roma tra XVI e XVII secolo

Nella sezione dedicata a Roma e al Lazio de *L'italiano nelle regioni* curato da Francesco Bruni, così si esprime Pietro Trifone:³⁷

La storia linguistica di Roma è caratterizzata da un elemento che complica notevolmente la ricostruzione. Si tratta del divario spiccatissimo tra uso scritto e uso parlato, divario riconducibile in primo luogo ai forti dislivelli sociali e culturali di una compagine urbana eterogenea come nessun'altra in Italia.

Nel periodo a cavallo tra ultimi decenni del secolo XVI e primi del XVII, da un punto di vista linguistico la città si trovava inoltre ad avere attraversato una prima fase di volgare testimoniata, nel Trecento, tra gli altri testi, dall'anonima e giustamente celebre *Cronica* degli accadimenti romani avvenuti tra il 1325 e il 1327³⁸ e, molto più tardi, verso la fine del Cinquecento, dalle battute della serva Perna nella commedia di Cristoforo Castelletti *Le stravaganze d'amore* (pubblicata nel 1587);³⁹ prima fase dove la parlata urbana, sulla quale pesava la severa condanna pronunciata da Dante Alighieri in un passo del *De vulgari eloquentia*,⁴⁰ poteva caratterizzarsi stando ai documenti pervenutici come un dialetto più o meno rozzo, secondo le contingenze – ci dice Bruno Migliorini – variamente “incline a un raffinamento toscano e latino”.⁴¹ A tale stadio aveva fatto poi seguito – per motivi sociali e culturali, con il favore di certe specifiche caratteristiche del romanesco primitivo,

³⁵ Cfr. MARITI, 2004: 55, n. 1.

³⁶ Cfr. AASTED, 1991: 94-95; *id.*, 1992: 160.

³⁷ TRIFONE, 1992a: 554.

³⁸ Cfr. ANONIMO, 1979.

³⁹ Cfr. MERLO, 1959. Per l'intera commedia, vedi CASTELLETI, 1981.

⁴⁰ I.XI.2.

⁴¹ MIGLIORINI, 1948: 109.

che lo facevano una parlata sospesa tra gli idiomi dell'Italia del sud e quelli del centro –⁴² prima un periodo di toscanizzazione a livello di *élite* e quindi una generale smeridionalizzazione tra i secoli XV e XVI.⁴³ In questo modo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo nell'Urbe ci si trova di fronte a una situazione per cui, in un mescolarsi di genti dalle provenienze disparate e di classi sociali più o meno fortemente distinte, da un lato è attestata una sopravvivenza del dialetto di prima fase (lo testimonia per esempio la lingua utilizzata da Perna, pur essendo riconducibile a quel fenomeno definito da Benedetto Croce come “letteratura dialettale riflessa”,⁴⁴ perché per spingere al riso doveva comunque rifarsi a un modo d'esprimersi riconoscibile dal pubblico), mentre dall'altro e soprattutto si riscontra un'ampia gamma di scritti dove è riconoscibile – a seconda appunto dell'estrazione sociale e della provenienza geografica dei loro autori – un rispetto più o meno aderente di quel toscano che dopo l'Unità d'Italia si sarebbe definitivamente imposto come lingua nazionale (ma che comunque già tra i secoli XVI e XVII aveva sbaragliato la concorrenza degli altri volgari della penisola quale lingua di cultura e di comunicazione sovraregionale, non senza un aiuto proveniente dalla stessa Roma).⁴⁵

Già a una rapida lettura degli *Scenari più scelti d'istrioni* è facile scartare qui tutto quanto sia contraddistinto da una forte impronta dialettale, poiché l'interesse consiste ora piuttosto nell'abbozzare un retroterra geolinguistico utile al discorso che si porterà avanti nelle pagine seguenti, dove tra l'altro si considereranno soprattutto problematiche riferibili alla lingua scritta, o anche alle influenze del parlato sullo scritto. In effetti nei nostri canovacci siamo lontani da un idioma schiettamente regionale, ma pure da esperienze di parlare “ermafroditò” dissimile tanto dal romanesco quanto dal toscano – per riprendere un giudizio settecentesco di Benedetto Micheli –⁴⁶ come quella del *Meo Patacca ovvero Roma in feste nei trionfi di Vienna* dell’“accademico infecondo” Giuseppe Berneri (1695).⁴⁷ “Nella sua ricerca di effetti comici”, afferma Claudio Marazzini, “il teatro Cinque-Seicentesco sfruttò a fondo la varietà dei dialetti italiani e la presenza delle lingue straniere”.⁴⁸ Negli scenari corsiniani, tuttavia, di qualche evidenza a tal proposito si trova soltanto una minima traccia diretta, un “eccene chiù” pronunciato dal napoletano Coviello in *La trappolaria* (II/28, cfr. 1.3, 1.X e 2.X.28), oltre ad alcuni indizi indiretti, segnatamente dove viene specificato come i personaggi si esprimano per esempio in spagnolo, in “lingua zerga” o in turchesco (1.4). In questa sede lo sguardo va quindi puntato verso la realtà espressiva d'una Roma dalla lingua sicuramente fluttuante rispetto allo standard toscano o letterario sovraregionale, ma ad

⁴² Cfr. DEVOTO/GIACOMELLI, 2002: 86-93.

⁴³ Cfr. TRIFONE, 1992b: 28-50.

⁴⁴ CROCE, 1927.

⁴⁵ Cfr. TRIFONE, 2008: 46; *id.*, 1992b: 46-49.

⁴⁶ Cfr. MICHELI, 1991: 6.

⁴⁷ BERNERI, 1993.

⁴⁸ MARAZZINI, 2003: 75.

ogni modo caratterizzata in maniera molto meno netta di quanto accade per la parlata di certi strati sociali analoghi, in tal senso, a quelli effigiati da Giuseppe Gioachino Belli quando nell'Ottocento vorrà presentare nella sua poesia "i popolari discorsi".⁴⁹ Si tratta qui allora di orientare l'attenzione verso una sfera linguistica in gran parte impostata sulla via segnata dal toscano, ma dove comunque si presentano tratti peculiari della realtà romana, con un grado di variazione provocato forse in gran parte – come accennato sopra – dall'estrazione socioculturale degli scriventi.

Tale impostazione si accorda molto bene, tra l'altro, con un'osservazione proposta da Luca Serianni nell'affrontare la domanda se il dialetto romano originario sia stato veramente seppellito nel corso della storia, oppure se sia stato piuttosto italianizzato in modo da concedere comunque la sopravvivenza d'una certa quantità di elementi locali.⁵⁰

La presenza di diversi tratti fonetici innovativi autonomi, sconosciuti al romanesco più antico e caratteristici del romanesco post-cinquecentesco, oltre alla continuità di altri fenomeni che resistono alle spinte toscanizzanti ancora oggi (conservazione di *e* protonica all'interno della frase, *ar* atono mantenuto in *-arolo*, *-areccio*, *-r-* da *-rj-*, *-nn-* da *-nd-*, ecc.) ci orienta verso la seconda ipotesi.

Questi elementi allora, reperibili in una quantità maggiore o minore a seconda del grado d'adesione (consapevole o meno) a norme linguistiche di linea bembesca o galileiana, possono dare un'idea di quali dovessero essere mediamente – a prescindere dunque dagli estremi – le caratteristiche dell'idioma di uno scrivente romano tra fine Cinquecento e inizio Seicento. Tali caratteristiche saranno quelle d'una lingua agli occhi di un lettore odierno abbastanza scevra da forme fortemente locali, atta dunque a illustrare con facilità il motivo per cui ormai da tempo si è sottolineata la stretta parentela glottologica della città dei papi con la Toscana. E queste sono le condizioni per cui ad esempio anche un documento dai lineamenti dichiaratamente dialettali proveniente dall'Urbe dell'epoca manieristica o barocca risulta, oggi, più comprensibile di un suo omologo originario di altre regioni d'Italia (escludendo per ovvie ragioni la patria di Dante, Boccaccio e Petrarca). Per avere una testimonianza di ciò, per lo meno nell'ambito della letteratura dialettale riflessa, e scegliendo qualche campione da opere vicine al teatro dei comici dell'arte, si possono prendere le battute di quattro personaggi, appartenenti rispettivamente alla pastorale di Ercole Cimilotti *I falsi dei* (1599), alla commedia di Carlo Maria Maggi *I consigli di Meneghino* (forse del 1697), alla commedia *L'ostaria di Velletri* di Giovanni Briccio (pubblicata nella prima parte del XVII secolo) e alla commedia *Li diversi linguaggi* di Vergilio Verucci (1609). Nella prima vediamo così uno Zanni esordire in un monologo dicendo: "Si si, mandeg' ol Zan' ch' l'è ol piu merlot, / Al cor del vermocà, che s'olm' vè fag / Vui fag' incù cognos, ch'i bergamasc / Non hà de gros nomà la lengua,

⁴⁹ BELLI, 1998, vol. 1: 4.

⁵⁰ SERIANNI, 1989: 266-267.

e i pagn”.⁵¹ Nella seconda il servo milanese eponimo chiude l'ultimo atto della *pièce* con queste parole: “Vorri ch'an diga an mò? Vuj divv an questa: / dirì che la Comedia feniss muffa. / Hì reson, ma sentì: / regordevv, se sì stuff, / ‘che tutt i spass del mond fenissen muff”.⁵² Nella terza un monello romanesco, garzone presso l'osteria, afferma: “Torta de pizzicarolo si fa con le robbe della sua bottega, come cascio parmigiano, butiro e ricotta; ma quando le fa el speziale, vi aggiunge latte, zuccaro, provature e quantità di spezie dolci con mostaccioli grattati per coperta, e poi tempestata con furia de confettini”.⁵³ Nell'ultima, infine, un secondo giovane romano, Giorgetto, peraltro figlio del veneziano Pantalone, racconta: “El mio Mastro mi voleva dare un cavallo, perché non avevo fatto el latino; ma davvero non me cci ha colto. Qualche goffo sarria stato fermo”.⁵⁴ Non è difficile vedere come le battute attribuite a oriundi dell'Urbe – oltre a far temere per la propria provenienza che la parlata di quella città fosse in qualche modo atta a richiamare alla mente un covo di teppistelli –⁵⁵ siano rispetto alla lingua letteraria molto meno peculiari di quelle messe in bocca al bergamasco Zanni e al milanese Meneghino, e ciò senza che i dati per cui entrambi i primi due brani sono in versi (mentre per contro le commedie di Briccio e Verucci sono in prosa) e il secondo è di vari decenni più tardo debbano essere considerati decisivi: sicuramente gli autori potevano risolversi a semplificare più o meno marcatamente i dialetti impiegati nei loro scritti teatrali, onde renderne più facile la fruizione da parte d'un pubblico ampio e diversificato, ma nel caso specifico il differente grado di caratterizzazione dialettale è soprattutto da ricondursi proprio alle qualità intrinseche della lingua di Roma in quell'epoca. Va poi notato ancora con Serianni come un autore possa “supercaratterizzare il suo testo per ragioni espressionistiche, concentrandovi una serie di elementi dialettali che probabilmente non sono mai coesistiti in nessun livello diastratico, nemmeno quello più popolare”.⁵⁶ in tal senso le testimonianze offerte dai personaggi romani proposti da Briccio e Verucci appaiono ancora più significative perché, considerando l'interesse per le parlate regionali dimostrato dalle loro commedie, parrebbe strano imbattersi in un eccesso di zelo riguardo al soffocare tratti geograficamente connotati.

Nel primo passo Serianni, ad ogni modo, metteva l'accento piuttosto sui tratti che mantengono il romanesco un'entità diversa dal toscano o dalla lingua letteraria sovraregionale. E in effetti sono proprio quei tratti ad assumere un certo interesse in un lavoro come il presente. Nell'abbozzare un ritratto linguistico degli estensori degli *Scenari più scelti d'istrioni*, infatti, è inutile soffermarsi troppo sugli elementi per cui essi non si discostano dai parametri più diffusi, mentre invece sarà

⁵¹ II, 7. CIMIOTTI, 1599: 59.

⁵² III, 7. AA.VV., 1956: 1117.

⁵³ I, 2. MARITI, 1978: 73.

⁵⁴ IV, 5. MARITI, 1978: 169.

⁵⁵ Cfr. del resto *ibid.*: CXV, n. 35.

⁵⁶ SERIANNI, 1989: 273.

molto più costruttivo concentrarsi sulle divaricazioni. Muovendosi per questa strada, ci si può tra l'altro chiedere quale significato socioculturale attribuire alla densità di tratti riferibili al romanesco presenti in un testo. Parlando in generale (andando cioè oltre i confini di Roma), Claudio Marazzini osserva che i “tratti linguistici rilevanti da un punto di vista diatopico sono sempre molto più evidenti negli scriventi meno colti”.⁵⁷ Anche nell'Urbe di fine Cinquecento e inizio Seicento, allora, uno scrivente indigeno che lasciasse trasparire (senza consci intenti espressivi) una maggiore quantità di componenti locali dava adito all'ipotesi di una più o meno scarsa formazione culturale, alla quale però poteva essere accostata o posta in alternativa la supposizione d'un obiettivo pratico, lontano dagli obblighi d'uno stile curato. Anche nell'ambito della redazione di canovacci per il teatro all'improvviso si possono rintracciare testi dove la lingua utilizzata sembra interpretabile sulla base di congetture di tal genere: basta prendere in considerazione per esempio brani provenienti rispettivamente dalla raccolta di soggetti del romano Basilio Locatelli, da *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (autore sui cui primi anni di vita non ci sono certezze, ma che ad ogni modo era figlio di un Don Giacomo di Roma)⁵⁸ e dagli stessi *Scenari più scelti d'istrioni*. Nel delineare le vicende della tragicommedia pescatoria *Li Ritratti* (II.51), Locatelli scrive per esempio che “Licinia dall'osteria, avendo inteso il tutto, entra in gelosia di Zani, fanno azzì; Zanni vuol goderla, alla fine, doppo molte parole e azzì, Nicandro si scopre esser uomo et non altrimenti donna et andare sotto quel abito per alcuni suoi rispetti” (atto II). In un’“opera mista” dal titolo *Gli avvenimenti comici, pastorali e tragici* (42), invece, lo Scala si esprime come segue: “Capitano arriva, saluta Pantalone, chiamandolo per suocero. Graziano dice di no, perché Flaminia è moglie d'Orazio suo figlio. Capitano non dà mente al dottore e dice a Pantalone che vuole Flaminia promessale” (atto I). Nella pastorale *Li tre satiri* (I/9) della raccolta corsiniana, infine, per spiegare un suo sortilegio il Mago dice di “aver fatto questo incanto perché si assicura che mai si liberaranno, perché, in quel loco, tutti li stranieri che vi capitano, li satiri li divorano per ordine che lui gli ha dato, per essere esso padrone del luogo” (atto I). Per evitare che le loro caratteristiche possano essere in parte ascritte a criteri di trascrizione differenti, si è scelto di prelevare i campioni da un unico volume: *I canovacci della commedia dell'arte* curato da Anna Maria Testaverde.⁵⁹ Come si vede, il testo giunto alle stampe, cioè la *pièce* di Flaminio Scala, e quello che sicuramente mirava per lo meno a un pubblico di lettori (ma probabilmente anche alla pubblicazione), ovvero la tragicommedia di Basilio Locatelli, si contraddistinguono già a uno sguardo superficiale per un linguaggio sottoposto a maggior controllo rispetto allo scenario corsiniano, il cui scopo originario – prima del recupero in ambiente accademico – era collegato con tutta probabilità a bisogni

⁵⁷ MARAZZINI, 2003: 44.

⁵⁸ Cfr. MAROTTI, 1976: XLV-XLVII; AA.VV., 1993, vol. 1: 445.

⁵⁹ AA.VV., 2007a: 155, 419 e 433.

strettamente pratici e, forse, all'attività d'un estensore che, oltre a non avere ambizioni di alta letteratura, non aveva nemmeno gli strumenti necessari a coltivarle. E se la tragicommedia di Locatelli mostra per esempio qualche esitazione nell'uso delle doppie (peraltro abbastanza comune negli scrittori di fine Cinquecento e inizio Seicento),⁶⁰ mentre la *pièce* di Flaminio Scala presenta un *promessale* non del tutto regolare (secondo una forma pronominale che comunque può far pensare a località a sud della Toscana),⁶¹ al di là delle oscillazioni è la pastorale corsiniana ad attestare diversi tratti tipici dell'area romana, come l'assenza della dittongazione di certe *o* brevi latine⁶² o l'articolo determinativo *li* al posto di *gli* o *i*.⁶³ Ci si trova dunque di fronte a testimonianze di una lingua in nessuno dei casi eccessivamente carica di segni del vernacolo locale, ma che comunque esemplificano due livelli differenti dell'idioma utilizzato da scriventi che, nella Roma tra la fine del XVI e la prima parte del XVII secolo, si distaccavano da produzioni di carattere popolare o semicolto come da fenomeni di letteratura dialettale riflessa.

Naturalmente, contro l'opinione che vede dietro l'elaborazione degli *Scenari più scelti d'istrioni* il lavoro di personaggi di cultura non elevatissima, può essere sollevata l'obiezione che, per rielaborare testi di Tito Maccio Plauto, Publio Terenzio Afro, Giovanni Boccaccio, Ludovico Ariosto, Alessandro Piccolomini, Luigi Groto e via scorrendo, bisognava pur possedere un certo bagaglio di conoscenze. D'altronde sappiamo che tra i professionisti del teatro non mancavano figure come una Isabella Andreini che, pur essendo "nata da genitori di poche fortune", poté avere "un'ottima educazione";⁶⁴ mentre di certo le accademie degli Umoristi e dei Desiosi non erano da considerarsi alla stregua di stabulari della somaraggine. È risaputo però anche come i parametri per la valutazione della cultura di un individuo varino nel tempo: se secondo due celebri novelle di Franco Sacchetti poteva capitare a un Dante Alighieri d'incontrare un asinaio o un fabbro intenti a canticchiare i suoi versi,⁶⁵ al giorno d'oggi una situazione analoga parrebbe parecchio singolare, ma questo non perché nel Trecento la popolazione fosse meno ignorante, quanto piuttosto a causa dei diversi punti di riferimento vigenti nella nostra società. Quello che un tempo faceva parte del patrimonio di conoscenze di un individuo di cultura non sopraffina spazzerebbe senz'altro chi sia cresciuto a Britney Spears e Tiziano Ferro: richiamando alla memoria uno scrittore vicino sia alla commedia dell'arte che all'epoca di cui ci si interessa in questa sede, si può fare riferimento in tal senso al proemio de *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* di Giulio Cesare Croce (1606) – autore che malgrado la propria cultura abbastanza colorita e varia non era comunque dotato di straordinaria

⁶⁰ Cfr. MARAZZINI, 2003: 209.

⁶¹ Cfr. ROHLFS, 1968: no. 458.

⁶² Cfr. MIGLIORINI, 2004: 423.

⁶³ Cfr. TRIFONE, 1992b: 22.

⁶⁴ BARTOLI, 1782, vol. 1: 31.

⁶⁵ Cfr. Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, 1399: CXIV e CXV.

erudizione –⁶⁶ dove volontariamente è sfoggiata una serie di riferimenti alla classicità che cozza con il tono popolareggiante dell'opera, ma che probabilmente può sorprendere più un contemporaneo nostro di quanto non ne stupiva uno del cantastorie bolognese. Considerando però la complessa storia dell'elaborazione dei canovacci corsiniani, la cui forma a noi nota dipende dall'attività di varie persone dalle caratteristiche diverse, un discorso sul livello d'istruzione dei loro ideatori rischia di impantanarsi in una palude di difficoltà. Se rimane valido il dato secondo il quale uno scrivente fortemente influenzato da una dialettalità priva di fini espressionistici sembra meno capace di controllare la propria penna d'un autore più colto, prudenzialmente nel nostro caso è bene ritenere del tutto legittime soltanto le conclusioni sugli scopi della raccolta di scenari, rinviando eventuali riflessioni sulla dottrina letteraria dei loro padri a quando il destino ci elargirà nuove scoperte in tal senso. Si vedrà ad ogni modo in seguito – in parte già nel corso di questa sezione linguistica dello studio (1.4) – come gli *Scenari più scelti d'istrioni* implicino comunque un ventaglio piuttosto ampio di influssi.

1.2. La lingua degli scenari

Dopo aver schizzato qualche elemento della lingua di Roma tra la fine del secolo XVI e l'inizio del XVII, facendo riferimento soprattutto a quanto può essere giovevole per chi voglia studiare gli *Scenari più scelti d'istrioni* da un punto di vista glottologico, sarà forse altrettanto proficuo soffermarsi su alcune considerazioni generali a proposito dell'idioma dei canovacci inteso come strumento vettore d'informazioni (anziché puro soggetto d'analisi in se stesso). In tal senso si può partire da un'osservazione di Pietro Spezzani che, nel suo articolo "L'Arte rappresentativa" di Andrea Perrucci e la lingua della Commedia dell'Arte", afferma:⁶⁷

[In una] ricerca sul linguaggio della Commedia dell'Arte [...] si deve prescindere dall'esame filologico del suo elemento più vivo e dinamico e cioè il testo orale e fluttuante delle rappresentazioni improvvise dei comici dal '500 al '700, inesorabilmente perduto e sul quale è inutile far congetture di sorta [...].

Se è vero che i canovacci del teatro all'improvviso non sono ovviamente in grado di procurarci una registrazione delle parole recate sul palco dai comici durante i propri spettacoli cinque-secenteschi, ma possono al massimo concedere qualche piccola traccia, peraltro lungi dall'incontrovertibilità del dato certo, quale può essere l'utilità di una loro analisi linguistica, pensando qui in particolare al bagaglio lessicale di cui essi sono portatori (1.4)? Una prima generica risposta è già stata accennata nell'*Introduzione* a questo lavoro, segnatamente dove si supponeva una tale analisi potesse pur sempre far luce sull'attività pratica degli attori del teatro professionistico dell'epoca.

⁶⁶ Cfr. CROCE, 2004: 83, n. 1.

⁶⁷ SPEZZANI, 1997: 130.

Nel tratteggiare le caratteristiche dell'unica raccolta secentesca di canovacci data alle stampe dal suo autore, *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, Pietro Trifone fornisce indicazioni che possono essere estese anche ai volumi manoscritti dal contenuto analogo. Per la precisione, Trifone ci dice che “la preminenza assoluta della *fabula* e la praticità essenziale della scrittura” rendono il libro dello Scala “un efficiente strumento di lavoro scenico, che traccia con precisione quasi algoritmica le linee strutturali della commedia, senza condizionare in alcun modo le *performances* mimiche, gestuali e verbali degli attori”.⁶⁸ Pur senza imporre una rigida, inviolabile ed esaustiva serie di ordini da seguire nel portare avanti lo spettacolo di cui delineano la trama, tuttavia, le indicazioni proposte dagli scenari della commedia dell'arte sono sufficienti per abbozzare un quadro base dei mezzi impiegati dai teatranti di mestiere. Al di là d'istruzioni vaghe del tipo “fatti lazzi”,⁶⁹ per esempio, si trovano negli *Scenari* numerosi richiami a “buffonerie” (per riprendere un termine secondo Ludovico Antonio Muratori sinonimo di *lazzo*)⁷⁰ più specifiche. In cosa queste ultime buffonerie consistessero non è sempre possibile ricostruire, ma a volte un esame del contesto in cui il lazzo compare, la considerazione di rapporti intertestuali o la valutazione di informazioni desumibili dall'iconografia permettono notevoli passi avanti nella decriptazione di annotazioni che, pur nel loro essere più o meno brachilogiche, dovevano comunque risultare piuttosto precise per chi associasse alla propria professione un determinato vocabolario tecnico. E accanto ai lazzi si possono trovare altri suggerimenti del medesimo ordine d'utilità nella ricostruzione dell'attività dei comici dell'arte, come testimoniano – tra le altre – espressioni analoghe a “dice tre stanze” (I/21, cfr. 2.X.21) o “dicono le ottave” (II/81, cfr. 2.X.81) che, nonostante non palesino nulla sul testo preciso recitato nelle diverse occasioni, spingono però la riflessione verso ambiti letterari o culturali abbastanza delimitati.

Riguardo al ricorso a un'analisi intertestuale per rimediare alla schematicità degli scenari della commedia all'improvviso, si può ancora trarre spunto dal summenzionato studio di Pietro Spezzani:⁷¹

Se consideriamo alcune indicazioni schematiche degli scenari sul ruolo e sul comportamento teatrale delle singole maschere, ci accorgeremo immediatamente come nella sostanza esse corrispondano appieno ai tratti dei linguaggi delle maschere riscontrabili nelle composizioni da repertorio.

La corrispondenza in questione si rivela senz'altro preziosa nello sviscerare il significato dei canovacci, perché permette di ampliare le notizie in nostro possesso compensando la povertà di testi ridotti all'osso per vocazione. E tale considerazione è applicabile facilmente anche ad altri testi utili

⁶⁸ TRIFONE, 2000: 56.

⁶⁹ Per un'indicazione sul numero di canovacci della raccolta corsiniana dove il termine *lazzo* compare, vedi I.X: s.v.

⁷⁰ Citato in BATTAGLIA, 1961-2004: alla voce *lazzo*.

⁷¹ SPEZZANI, 1997: 184.

alla ricostruzione del lavoro dei comici professionisti dei secoli XVI e XVII, come per esempio le opere letterarie affrontate in un suo libro da Luciano Mariti e note come “commedie ridicolose”,⁷² composizioni interamente ordite per iscritto in cui si riversano motivi e personaggi del teatro all'improvviso. Ma pure una lettura comparata di canovacci diversi dai contenuti analoghi si dimostra fruibile allo stesso modo: e ciò non soltanto in casi come quello dei rapporti tra la raccolta di Basilio Locatelli e la corsiniana, dove le pagine della prima (nonostante alcuni punti rispetto ai quali interpretativamente è lecito nutrire qualche dubbio) illuminano sovente i testi della seconda grazie alla propria nettamente minore laconicità; ma anche quando canovacci dalla trama simile siano affini pure per estensione, in quanto sovente i passi oscuri per eccesso di sintesi non coincidono, di modo che i brani più limpidi d'un testo possono ovviare alle deficienze di quelli dell'altro. Un esempio di episodio degli *Scenari più scelti d'istrioni* rischiarabile attraverso una *pièce* i cui dialoghi sono redatti nella loro totalità è presente in *Li tre satiri* (I/9), dove a un certo punto del primo atto Zanni “fà l'ecco”, sfruttando un procedimento testimoniato più chiaramente in un paio di passaggi della pastorale di Ercole Cimilotti *I falsi dei*.⁷³ Un caso tra gli altri in cui a essere utile è il paragone tra la variante corsiniana e quella di Basilio Locatelli dello stesso intreccio è reperibile invece in *Li consigli di Pantalone* (Corsini: I/36; Locatelli: I.40): se la prima raccolta di scenari rende noto soltanto che “Pettola fà lazzi con la borsa” (atto I), la seconda fornisce qualche indizio in più sulla situazione specificando il “fa azzì con la borsa” con un “sbattendola di dietro alla schiena” (atto I).⁷⁴ Sempre nei *Consigli di Pantalone*, ancora più eloquente è forse l'esempio del “candeliero di Fiandra”: menzionato negli *Scenari più scelti d'istrioni* senza ulteriori dettagli (atto I), viene descritto da Locatelli come una sorta di piramide umana con ruzzolone finale (atto I).⁷⁵

In altri momenti, come si è detto, per rendersi conto di quanto dovesse (o potesse) accadere sul palco è necessario appellarsi al contesto in cui una determinata *gag* appare, o ancora a fonti iconografiche come possono essere, nello specifico degli *Scenari più scelti d'istrioni*, le illustrazioni dedicate a ogni singolo canovaccio. In questo lavoro non si farà molto ricorso alle informazioni offerte dagli acquarelli dei due volumi corsiniani, ma è lecito qui proporre comunque due casi che esemplificano tanto l'utilità del contesto dove un determinato elemento ermetico appare, quanto quella di un'analisi che tenga conto delle immagini. Il primo tra i casi in questione è già stato commentato in un suo articolo da Stefano Mengarelli⁷⁶ e concerne lo scenario *Li spiriti* (I/6), segnatamente il brano della parte finale del primo atto dove alcuni ladri “travestiti con lenzoli fanno

⁷² MARITI, 1978.

⁷³ III, 3-4. CIMILOTTI, 1599: 59. Vedi anche 2.X.9.

⁷⁴ AA.VV., 2007a: 299.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ MENGARELLI, 2008: 215.

il lazzo della bona Religione". Alla lettura del canovaccio è facile capire come lo scopo dei malavitosi sia di rubare a Zanni 50 scudi, ma è osservando nel manoscritto l'acquarello posto prima del testo che diventa chiaro come il camuffamento di cui si parla mostri i ladri in abiti da uomini di chiesa coinvolti in una sorta di processione. Il secondo caso concerne invece una trovata comica di discreto successo tra i professionisti del teatro all'improvviso: basti pensare a come negli *Scenari più scelti d'istrioni* essa compaia ben cinque volte,⁷⁷ mentre la sorte ha voluto che già ne incontrassimo il nome nelle pagine precedenti, per la precisione dove si citavano le parole attribuite da Vergilio Verucci al giovane romano Giorgetto (1.1). Di per sé non sarebbe necessario ricorrere all'illustrazione dedicata al canovaccio *Terza del tempo* (II/99) per chiarire le scene in questione: consultare le pagine del *Grande dizionario della lingua italiana* è più che sufficiente per trovare una buona descrizione di quello che originariamente era un castigo corporale inflitto agli scolari.⁷⁸ Se però tale prezioso strumento non esistesse, si potrebbe scoprire un esempio visivo di cosa significasse "dare un cavallo"⁷⁹ nell'immagine appena citata, dove è mostrato a cavalcioni di Zanni un Pantalone con le natiche all'aria, mentre la di lui moglie Lidia è ritratta nell'atto di colpirlo con una sorta di sferza.

Come si è visto, lo studio del vocabolario dei canovacci della commedia dell'arte trae grande beneficio da una lettura relazionale. Del resto, in un suo libretto in difesa dell'innocenza delle parole, il linguista tedesco Harald Weinrich ha spiegato con semplicità che solo grazie alle connessioni i termini possono raggiungere una notevole precisione designativa.⁸⁰ Ma cosa ci può dire più concretamente un'analisi come quella proposta in questa sede in rapporto alle attività pratiche alle quali i canovacci fornivano il proprio aiuto? La risposta a tale domanda si può sviluppare in tre direzioni principali: in primo luogo, considerando il lessico tecnico specificamente riconducibile a numeri comici, acrobazie, composizioni poetiche, balli, canti, eccetera, si riesce a ricomporre almeno una parte del corredo di abilità che avvincevano il pubblico dei teatranti di mestiere dell'epoca; secondariamente, seguendo una linea legata pure a problematiche che si affronteranno nella sezione sui temi e i motivi degli *Scenari più scelti d'istrioni* (2.2), si possono scovare segnali riguardo ai materiali più strettamente letterari reimpiegati dai comici, sia da un punto di vista lessicale (antroponimia, toponomastica, assortimenti di oggetti chiaramente derivati da ipotesti, ecc.) che frastico, se si pensa per esempio a come in *Li dui simili di Plauto* (I/11) un passo del tipo "li disgusti che si provono nelle Città" (atto I) prenda più spunto dalla lettera della fonte latina, dove il nome di Epidamno è spiegato dal dato per il quale "*nemo ferme huc sine damno*

⁷⁷ Vedi I/5, I/31, II/66, II/73 e II/99.

⁷⁸ Cfr. BATTAGLIA, 1961-2004: alla voce *cavallo*.

⁷⁹ A proposito della *gag*, vedi 1.X, 2.X.31, 2.X.56 e 2.X.66.

⁸⁰ Cfr. WEINRICH, 2007: 17-31.

devortitur”,⁸¹ che dalle normali caratteristiche del personaggio da cui proviene tale giudizio, o a come in *Li Adelfi di Terrentio* (II/88) l’indicazione “Che si rompi il muro tra una casa e l’altra” (atto III) rimanga fedele all’*“atque hanc in horto maceriam iube dirui”* del drammaturgo cartaginese;⁸² in terzo luogo, tenendo però presente come valgano anche per gli spettacoli di professionisti e dilettanti dell’improvvisa cinque-secentesca alcune cautele sul realismo che già erano vere per il teatro dell’antica Roma,⁸³ si possono rintracciare nei canovacci elementi legati alla quotidianità degli anni in cui essi sono stati ideati, segnatamente nei luoghi dove si riscontrano riferimenti a mestieri, giochi, strumenti artigianali, specificità regionali e così via. Per quanto concerne la seconda tra le vie appena tratteggiate, è bene forse precisare meglio che, pur potendo trovare facilmente spazio in un dominio d’indagine tematica, la sua diramazione frastica è posta ora nell’ambito di un’analisi linguistica perché – come accennato – a volte è possibile spiegare alcuni passi dei canovacci proprio considerando in quanto tali le proposizioni utilizzate dalle loro fonti, o per lo meno da testi a essi in qualche modo imparentati o paralleli. Per inciso, quando in queste pagine si parla di “testi paralleli” si vuole significare scritti dai contenuti e dalla struttura più o meno analoghi a quelli degli scenari di volta in volta presi in esame, ma che non hanno per forza una relazione diretta con tali canovacci o per i quali, comunque, un simile legame non può essere stabilito con certezza.

Accanto alle ipotesi di lavoro appena delineate, non va però mai dimenticata l’importanza nel presente lavoro della pretta analisi linguistica della parlata messa in campo negli *Scenari più scelti d'istrioni*. A parte osservazioni fugaci come quella di Luciano Mariti sulla lingua della *Gran pazzia di Orlando* (I/1), dove si constata come lo scenario “sembrerebbe composto tra fine Cinquecento e primi anni del Seicento”,⁸⁴ in effetti, scorrendo studi glottologici sugli scenari come quello di Pietro Spezzani già chiamato in causa più volte,⁸⁵ è facile notare come la loro meta sia in generale di trovare confermati nei canovacci dati linguistici riscontrabili in particolare in testi letterariamente più complessi, come possono essere le commedie zannesche redatte dialogo per dialogo da professionisti o dilettanti, oppure i repertori dedicati alle battute di singole maschere (tra i quali troviamo per esempio le celeberrime *Bravure del Capitano Spavento* di Francesco Andreini, pubblicate per la prima volta nel 1607). Al di là di un apporto agli sviluppi della ricerca nei sensi delineati nei paragrafi precedenti (dove peraltro sono state tralasciate altre problematiche degne d’interesse, come l’analisi delle strutture sintattiche onde derivarne considerazioni sui metodi di prima stesura e di trascrizione dei canovacci), in queste pagine si vorrebbe contribuire pure a

⁸¹ Tito Maccio Plauto, *Menaechmi*, vv. 263-264.

⁸² Publio Terenzio Afro, *Adelphoe*, v. 908.

⁸³ Cfr. per esempio VON ALBRECHT, 2003, vol. 1: 158-162 e 183-186.

⁸⁴ MARITI, 2004: 54.

⁸⁵ SPEZZANI, 1997.

coprire un settore altrimenti piuttosto sguarnito, e segnatamente quello inteso allo studio dei canovacci corsiniani da un punto di vista grammaticale in senso più stretto (anche se poi è notorio come tale prospettiva comprenda comunque uno spettro concettuale d'una certa ampiezza):⁸⁶ studio che verrà avviato adesso con l'affrontare gli *Scenari più scelti d'istrioni* attraverso un'analisi fonetica.

1.3. Fonetica

Un dettaglio che spicca con una certa forza nei canovacci corsiniani concerne un elemento tra i più tipici della commedia dell'arte – perché legato al “plurilinguismo orizzontale, ovvero [alla] giustapposizione spettacolare di varietà geografiche più o meno eccentriche e tipizzate” –,⁸⁷ ma che in realtà non è per nulla rappresentativo di quanto si può reperire a livello fonetico nella raccolta: si tratta dell’“eccene chiù” attribuito al napoletano Coviello nella commedia *La trappolaria* (I/28; cfr. 1.X e 2.X.28) e già incontrato nel capitolo dedicato alla lingua di Roma (1.1). È questo uno dei pochi passaggi degli *Scenari più scelti d'istrioni* dove sembra far capolino il discorso diretto e l'unico in cui una figura pare fornire una prova esplicita del proprio dialetto, illustrando tra l'altro attraverso il “chiù” un tratto piuttosto originale delle parlate meridionali (e non solo campane), dove l'occlusiva labiale *p* quando seguita dalla liquida *l* è passata a *k*.⁸⁸ Analizzando però altri casi analoghi, e segnatamente i vari “Vù” de *Li tre turchi* (I/18), il “la viene a Te la viene a Te” de *Il torneo* (I/42) e il “lassa lassa” de *La schiavetta* (II/98), si può notare come più che a un tipico esempio di discorso diretto, cioè di “riproduzione fedele [...] di quel che è, è stato o sarà detto da altri o dallo stesso narratore”,⁸⁹ la battuta di Coviello paia poter essere ricondotta a una sorta di *sermocinatio*,⁹⁰ giacché fa pensare maggiormente non a un vero intervento del personaggio nel testo, caratterizzato da una più o meno apparente assenza di mediazione, ma semmai – come pure gli ulteriori campioni appena elencati – all'utilizzo da parte dello scrivente di una formulazione vicina al parlato d'una maschera per designare una sorta di lazzo, un po' come se nel canovaccio si leggesse “Coviello fa il lazzo dell'eccene chiù”. Questa considerazione, comunque, non può essere estesa a ogni emergere del discorso diretto negli *Scenari più scelti d'istrioni*, e in realtà la frequenza dei controesempi – ovvero dei luoghi dove effettivamente il testo sembra voler delineare qualche infimo brandello delle battute dei personaggi – rimane anzi più alta (senza però minimamente avvicinarsi a quanto accade nei manoscritti di Basilio Locatelli) di quella dei casi appena trattati.⁹¹ Ma ciò che più importa è che, a esclusione del passaggio relativo alla scena con protagonista

⁸⁶ Cfr. AA.VV., 2004: 370-372.

⁸⁷ TRIFONE, 2000: 59.

⁸⁸ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 186.

⁸⁹ SERIANNI, 2003: 438.

⁹⁰ Cfr. MORTARA GARAVELLI, 1998: 265.

⁹¹ Cfr. I/7, I/44, II/50, II/51, II/76 e II/86.

Coviello, tutti gli esempi riconducibili in qualche modo al discorso diretto seguono da vicino l'andamento linguistico generale dei canovacci corsiniani.

Un primo fenomeno fonetico piuttosto evidente all'interno di tale andamento generale concerne una caratteristica per la quale la lingua dell'Urbe secentesca si distingueva dalla coeva del capoluogo toscano. Come osserva Bruno Migliorini a proposito di quest'epoca nella sua *Storia della lingua italiana*:⁹²

Il dittongo *uo* in posizione libera si mantiene bene a Firenze, mentre a Roma si ha una spiccata tendenza a monottongare: nel glossarietto pubblicato dal Baldelli^[93] si oppone l'uso fiorentino di *cuori*, *camiciuola*, *lenzuola* a quello romano di *cori*, *camiciola*, *lenzola*.

Sul glossarietto romanesco-fiorentino scovato in un manoscritto miscelaneo della Biblioteca Angelica⁹⁴ si tornerà a parlare quando si affronterà il lessico degli *Scenari più scelti d'istrioni* (1.4). In questa sede bisogna invece notare che forme come *bono*, *core*, *homo*, *lenzolo*, *nova*, *novo*, ecc. la facciano decisamente da padroni, pur lasciando spazio a qualche *cuore*, *huomo*, *nuovo* o simili che possono manifestarsi tanto nel primo quanto nel secondo redattore dei nostri due volumi corsiniani.

Accanto a tale primo fenomeno vocalico si possono notare certe oscillazioni tra *e* ed *i*, per esempio in parole come *devorare/divorare*, *prencipel/principe* o *lenguaggi/linguaggi*. Il primo e il terzo caso possono essere ricondotti a un'altalenanza tra il normale risultato nelle lingue neolatine dell'evoluzione delle originarie *ē*, *ě* ed *ĩ* protoniche della sillaba iniziale, confusesi “in un unico grado fonetico *e*”, e la tendenza nel capoluogo toscano a trasformare questa *e* in *i* (ciò che vale pure per il prefisso *di-*):⁹⁵ riflettendo però su qual è il risultato più tipico per la regione di Firenze e – in particolare per quanto riguarda una parola come *lenguaggi* – sulla parentela con un vocabolo come *lenguall/lingua* (che nella città dei papi poteva trovarsi facilmente scritto nella seconda forma, alla quale però ancora Benedetto Micheli preferiva la prima, mentre in Giuseppe Gioachino Belli continueranno in seguito a essere reperibili esempi dello stesso fenomeno con parole come *strenghe* o *padreggno*),⁹⁶ pure nel caso presente sembra possibile interpretare il dato fonetico come un indizio di romanità. Del resto, se si deve pensare a un'analogia in parole come *lenguaggi* con quanto accade per *lingua*, tra i tratti fiorentini assenti nel romanesco di prima fase si poteva già contare proprio l'anafonesi, “cioè il passaggio di *e*, *o* toniche chiuse a *i*, *u* dovuto al consonantismo seguente”.⁹⁷ Il secondo esempio, relativo a forme come *prencipel/principe*, è forse da ricondurre nella lingua letteraria all'alternativa per vocali accentuate tra un esito da voce dotta e la normale

⁹² MIGLIORINI, 2004: 423.

⁹³ BALDELLI, 1988.

⁹⁴ *Ibid.*: 169.

⁹⁵ ROHLFS, 1966: no. 130.

⁹⁶ Cfr. TRIFONE, 1992b: 66.

⁹⁷ TRIFONE, 2008: 28.

evoluzione nell'Italia centrale delle *ē* e *ī* del latino classico.⁹⁸ Ma come afferma la *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* di Gerhard Rohlfs – e come si può dedurre senza difficoltà tornando di nuovo al caso di *lengua* – per situazioni del genere tra le regioni dove un simile comportamento vocalico è ammesso figura pure il Lazio.⁹⁹

Un altro consistente tratto linguistico comune agli *Scenari più scelti d'istrioni* e alle scritture della Roma dell'età barocca concerne la presenza di certi suffissi. Un esempio è rappresentato dalla forma *-aro*, alternativa non toscana all'evoluzione del latino *-arius* in *-aio*, ben presente nei canovacci corsiniani e comunque piuttosto comune nelle parlate dell'Italia sia meridionale che settentrionale,¹⁰⁰ e spesso riprodotto nei primi quando sia questione di mestieri: si pensi a *canavaro*, *fornaro*, *mulinaro*, *saponaro*, ecc. (I.X). Più tipico della città dei papi è forse l'impiego di *-aria* in luogo di *-eria*,¹⁰¹ secondo un uso collegato da Migliorini alle cancellerie romane¹⁰² e del quale sono testimoni termini come *argentaria*, *furbaria*, *hostaria*, *libraria*, *spetiarìa* e via discorrendo.

Un dato in qualche modo imparentato con le forme appena menzionate, e che tuttavia si riferisce alla sfera delle desinenze verbali, riguarda invece le terminazioni di forme come *chiamarà*, *guadagnerà*, *levarà*, *trovarà* e simili. Tali desinenze portano l'indagine oltre i confini di Firenze, ma non fuori dalla Toscana (si pensi al senese),¹⁰³ con la possibilità di volgere lo sguardo sia a nord (Ludovico Ariosto nella seconda edizione del proprio poema corregge tali forme con varianti in *-erà*) che a sud (il napoletano per esempio conosce sviluppi vocalici dello stesso tipo).¹⁰⁴ Ma il romanesco si caratterizzava già in origine per una conservazione di *ar* atono dove nel fiorentino si ha un'evoluzione verso *er*,¹⁰⁵ sebbene d'altra parte non sarebbe totalmente da scartare negli *Scenari più scelti d'istrioni* un influsso di scritti provenienti da Siena, considerando che – oltre ad annoverare nel proprio complesso una commedia intitolata *La senesa* (II/52; cfr. 2.X.52) – tra le loro fonti si trovano opere come *La pellegrina* di Girolamo Bargagli (1564; cfr. I/26 e 2.X.26) e *L'amor costante* di Alessandro Piccolomini (1536; II/60 e 2.X.60), entrambi letterati senesi, o ancora come *Gl'ingannati*, opera attribuita ai membri dell'Accademia degli Intronati (1531; cfr. II/64 e 2.X.64), un'istituzione insediata nella medesima città toscana. Forme analoghe ad *assicurerà*, *passerà* o *troverà* non sono comunque assenti nei canovacci corsiniani, e assumono anzi una certa importanza quantitativa nel secondo tra i due redattori che, pur avendo vergato soltanto il 10% degli scenari, è artefice all'incirca della metà dei futuri con desinenza alla fiorentina. È poi da

⁹⁸ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 46.

⁹⁹ *Ibid.*: no. 49.

¹⁰⁰ Cfr. ROHLFS, 1969: no. 1072.

¹⁰¹ BATTISTI/ALESSIO, 1975: s.v.

¹⁰² Cfr. MIGLIORINI, 2004: 423.

¹⁰³ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 139.

¹⁰⁴ Cfr. ROHLFS, 1967: no. 588-589.

¹⁰⁵ Cfr. TRIFONE, 1992b: 22.

osservare una controtendenza per quanto concerne il futuro del verbo *essere*, nel cui ambito gli estensori degli *Scenari più scelti d'istrioni* preferiscono quattro volte su cinque forme come *serà* e *seranno* a *sarà* e *saranno*. A proposito di tali forme, e più precisamente occupandosi della parola *saranno*, Luca Serianni nelle sue *Lezioni di grammatica storica italiana* spiega:¹⁰⁶

La forma toscana primitiva era *seranno*, rimasta in uso fino a tutto il XIII secolo e poi sostituita da quella attuale per influsso di *farò*, *darò* e *starò* (in cui *ar* atono era rimasto intatto, senza passare a *er*, per la stretta vicinanza con gl'infiniti *fare*, *dare* e *stare*).

Nel caso dei canovacci corsiniani, considerando l'epoca in cui questi sono stati presumibilmente messi su carta, la scelta si schiera dunque nuovamente in un contesto distinto dalla fiorentinità. Trattandosi però, al di là di influssi analogici, di un'evoluzione vocalica normale per l'italiano letterario (in minor misura – forse – quando si parli di vocali seguite da *r* o *l*, oppure di parlate più o meno meridionali),¹⁰⁷ in positivo, cioè in vista della catalogazione geografica di un determinato idioma, tali forme non risultano particolarmente significative.

Tra le desinenze verbali più strettamente legate all'Urbe è da segnalare senza dubbio la terminazione in *-eno* alla terza persona plurale dell'indicativo presente in casi come *correno*, *fuggeno* e *parteno*. Trattando casi di mantenimento “della vocale mediana nei proparossitoni”, la grammatica storica di Gerhard Rohlfs spiega che “il romanesco ha una particolare tendenza a trasformare *a* in *e* o in *i*”, e cita poi forme presenti nell'opera del Belli come *chiameno* o *porteno*.¹⁰⁸ Negli *Scenari più scelti d'istrioni* tali desinenze, che a livello statistico sono ripartite in maniera equa tra le pagine vergate dai due diversi estensori, non risultano numerosissime, ma possono comunque essere interpretate come elementi sfuggiti a una censura orientata verso una tendenziale normalizzazione ai sensi delle forme della lingua letteraria sovraregionale dell'epoca, e ciò sia quando si voglia assegnare il dato dialettale in questione agli autori dei canovacci originali, sia quando si propenda piuttosto per addebitarlo alla parlata dei trascrittori. Pur nel loro conservare peculiarità fonetiche abbastanza caratterizzate da un punto di vista geografico, sembrerebbe dunque sia ravvisabile negli scenari corsiniani un embrionale tentativo di adeguamento alla scrittura della cultura alta. Naturalmente quello appena indicato non è l'unico indizio ravvisabile di una situazione del genere, anche se in questa sede si eviterà di dilungarsi sulla questione, e accanto a esso – facendo ricorso alla lettura diretta dei manoscritti – si possono a volte addirittura individuare testimonianze più esplicite in tal senso, sebbene quantitativamente poco salienti: si pensi all'evidente correzione, nella lista delle “robbe” necessarie alla rappresentazione de *L'amorosi incanti* (I/12), di un *Oliolo* in *Oriolo*, intesa forse ad aggiustare un ipercorretismo dovuto a una

¹⁰⁶ SERIANNI, 2006: 134.

¹⁰⁷ ROHLFS, 1966: no. 130.

¹⁰⁸ *Ibid.*: no. 139.

tendenza al rotacismo facilmente riscontrabile nel romanesco, anche se gli esempi del fenomeno riguardano di solito l'evoluzione di *l* in posizione preconsonantica e non intervocalica.¹⁰⁹

Passando ora a qualche fenomeno legato più strettamente al consonantismo, si può cominciare con l'osservare nei canovacci corsiniani un'oscillazione nell'uso o meno delle doppie, con una tendenza generale però a preferire le forme geminate (per cui si leggerà più facilmente *cammera* di *camera*, o *commedia* di *comedia*). A proposito di tale problematica, Claudio Marazzini osserva che, per quanto riguarda i testi della seconda metà del Cinquecento e del Seicento, “permangono incertezze nell'uso delle doppie, in particolare nelle scritture settentrionali”.¹¹⁰ Per quel che concerne gli *Scenari più scelti d'istrioni*, è facile vedere nelle scelte prevalenti un'aderenza alle scelte della parte del Mezzogiorno a sud della Toscana,¹¹¹ e di conseguenza dell'area geografica che comprende pure Roma e il Lazio. Seppure in tal senso essi non divergano su tutta la linea, però, i testi dei due redattori hanno a volte comportamenti diversi di fronte alle potenziali geminate: in effetti si può constatare una maggiore diponibilità allo scempiamento in quelli del secondo, dove si possono reperire con relativa facilità parole come *còlera*, *inamorato*, *ralegrarsi* o *vechia*. Questa caratteristica del secondo estensore dei canovacci corsiniani potrebbe combinarsi con quella osservata a proposito di certe desinenze del futuro in *-er-* e con altre peculiarità simili, portando ad associare alla maggior trascuratezza della sua scrittura – testimoniata con una certa evidenza dalla quantità di errori che, anche al di là dei regionalismi, costellano le sue pagine (cfr. 2.X.73) – le differenze rispetto al primo trascrittore, chiaramente più impegnato nel dare una certa omogeneità grafica ai propri scenari.

Considerando come i segni che distinguono l'idioma degli *Scenari più scelti d'istrioni* dal toscano o dalla lingua letteraria non siano legione, si spiega senza difficoltà il numero relativamente esiguo di fenomeni consonantici dotati d'una certa significatività nell'economia del nostro discorso. La sonorizzazione di *p* e *t* quando queste seguono una nasale, per esempio, potrebbe essere considerata un tratto decisamente meridionale, troppo marcato per essere ascrivito a una mano romana,¹¹² ma ricorrendo in sostanza soltanto due volte nei canovacci corsiniani – con un *avandi* (I/4) e un *tembo* (I/2) – è più plausibile l'ipotesi di errori casuali che non quella di forme interpretabili in senso geolinguistico.¹¹³ Più interessanti sono i casi esemplificati da parole come *camisa/camiscia* o *valisce* (1.X), dove troviamo esiti già presenti nel romanesco di prima fase, che accanto alla riduzione da *sj* a *s* sorda conosceva – sotto la forza di influssi letterari – pure

¹⁰⁹ Cfr. AA.VV., 2004: 664.

¹¹⁰ MARAZZINI, 1993: 209.

¹¹¹ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 228.

¹¹² *Ibid.*: no. 257.

¹¹³ Cfr. comunque DEVOTO/GIACOMELLI, 2002: 115-116.

l'evoluzione alternativa da *sj* a *sc*.¹¹⁴ Oltre a questi ci sono forme quali *lassare*, *riussire* e *ussire* (1.X), che di nuovo ci potrebbero far pensare a Siena (ma anche ad altre località toscane), ma che ad ogni modo non sono estranee alle parlate laziali,¹¹⁵ per cui considerando quanto visto fin qui non dobbiamo sentire la necessità di allontanarci da Roma. Un dato invece eccentrico rispetto all'Urbe riguarda forme come *bagio* o *brugiare* (1.X): si tratta di varianti fonetiche possibili in Toscana, ma che hanno ottenuto scarso successo nella lingua letteraria,¹¹⁶ per cui è difficile immaginarle espresse da un parlante romano, ovvero da un individuo proveniente da un'area geografica dove la forma attesa sarebbe piuttosto *bascio*¹¹⁷ o, nel caso di un adeguamento alla lingua sovraregionale, *bacio*. Parole invece come *zenno* e *zifra*, sebbene almeno nel primo caso se ne possano contare pure esempi nella letteratura autoctona dell'Urbe,¹¹⁸ sono piuttosto tipiche di zone dell'Italia settentrionale, quale per esempio quella bergamasca,¹¹⁹ che come è noto ha fornito i natali a una maschera tra le più importanti per la commedia dell'arte delle origini: lo Zanni.¹²⁰

Come si è visto (e come già si era accennato nell'*Introduzione*), dunque, si può facilmente notare che gran parte dei fenomeni fonetici riscontrabili negli *Scenari più scelti d'istrioni* fanno pensare alla mano di scriventi romani, caratterizzati in una piccola parte della loro attività redazionale da tratti collegabili con provenienze socioculturali diverse e dotati d'un differente impegno formale nel modellare la propria prosa (o la propria copiatura di testi precedenti); ma che alcuni di questi fenomeni invece possono essere ricondotti a peculiarità linguistiche di altre regioni italiane. Occupandosi del *Lamento di Domenego Tagliacalze il quale è morto e trovasi dinanci a Plutone con suo bel recitare rimuovendo ogni anima da foco e da pena* (1513 circa), Daniele Vianello definisce il poemetto in questione un¹²¹

tipico esempio di stampa popolare di bassa lega, opera di valore modesto, forgiata su versi impacciati, fiacchi e monotoni, in una lingua letteraria intrisa di dialettismi tipici dei cantimpanchi e dei buffoni.

Le opere date alle stampe dai buffoni nel XVI secolo risentivano dunque di influssi linguistici tipicamente legati al loro mestiere. Tale situazione pare essere analoga a quella dei canovacci corsiniani, i cui autori ed estensori condividevano sicuramente qualche caratteristica con individui più o meno legati al mondo giullaresco del secolo precedente. In apertura della sezione glottologica del presente lavoro si era segnalato come la vita itinerante dei comici dell'arte dovesse portarli a

¹¹⁴ Cfr. TRIFONE, 1992b: 22 e 26, n. 13.

¹¹⁵ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 257.

¹¹⁶ *Ibid.*: no. 286.

¹¹⁷ *Ibid.*: no. 287.

¹¹⁸ Cfr. TRIFONE, 1992b: 187.

¹¹⁹ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 152.

¹²⁰ Cfr. LEA, 1934, vol. 1: 54 e segg.

¹²¹ VIANELLO, 2005: 91.

subire l'influsso di parlate geograficamente stratificate (1), ma è del tutto probabile che alcuni termini dalla forma foneticamente marcata in senso regionale non facessero parte semplicemente di apporti dialettali dovuti allo stretto rapporto tra l'attività dei professionisti del teatro e il continuo bisogno di spostarsi alla ricerca di nuovi pubblici e committenti: una parte di questi termini sono probabilmente entrati nel gergo dei comici per poi mantenersi una cittadinanza al di là delle vicende biografiche dei membri di questa o quella compagnia di teatro. Un esempio in tal senso è rappresentato dalla parola *vessiga*, cioè *vescica* (1.X), che trova posto non soltanto nei canovacci corsiniani e nella storia del romanesco,¹²² ma ad esempio pure nella drammaturgia del padovano Angelo Beolco, come attesta un passo della sua *Moscheta* (del 1528 o del 1529),¹²³ testimoniando una presenza del vocabolo in ambito teatrale piuttosto dilatata in senso sia cronologico che geografico. Un altro caso potrebbe essere rappresentato dal *zenno* incontrato poco fa nel constatare la presenza negli *Scenari più scelti d'istrioni* di un'altra forma linguistica non del tutto caratteristica per l'area romana. Più consona alle parlate laziali è invece il termine *robbe*, che non è testimoniato dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1612, dove invece per il "nome generalissimo, che comprende beni mobili, immobili, e merci, grasce, viveri, e simili" si usa la variante *roba*,¹²⁴ ma che all'epoca godeva di discreto successo sovraregionale:¹²⁵ nell'ambito dei canovacci del teatro all'improvviso lo si trova attestato a nord della penisola italiana, per esempio nella raccolta conservata nella biblioteca del Museo Correr di Venezia,¹²⁶ come a sud, stando tra le altre alla testimonianza dello zibaldone assemblato dal conte di Casamarciano Annibale Sersale,¹²⁷ per cui si può senza dubbio ritenere in maniera scontata che esso fosse entrato nel vocabolario tecnico dei comici dell'arte. Sembra insomma che una parte dei dialettismi rintracciabili in materiali testuali più o meno direttamente legati alla prassi degli spettacoli all'improvviso del Seicento possa essere ricondotta a un bagaglio lessicale professionale, sia per quanto riguarda oggetti concreti spesso utilizzati sul palco come la *vessiga*, che in relazione a espressioni mimiche come *zenni* la cui efficacia doveva essere necessaria alla comprensibilità e alla riuscita dello spettacolo, che nel designare concetti più generici come l'insieme delle *robbe* necessarie alla rappresentazione delle *pièces*. E sicuramente allungando la lista dei termini si potrebbe parallelamente ampliare la sfera d'irradiazione d'un fenomeno nato, presumibilmente, quale conseguenza dell'influenza linguistica del luogo dove un determinato contributo tecnico all'arte drammatica è apparso una prima volta, si è sviluppato o ha conosciuto un certo successo.

¹²² Cfr. ROHLFS, 1966: no. 209.

¹²³ Ruzante, *Moscheta*, V, 2.

¹²⁴ AA.VV., 1612: s.v.

¹²⁵ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 215.

¹²⁶ Vedi ANONIMO, 1996.

¹²⁷ Vedi ANONIMO, 2001.

Se come abbiamo constatato lo studio fonetico dei canovacci corsiniani porta decisamente a presumere una correlazione tra i due estensori e un'origine romana, più difficile è leggere in senso sociale le differenze riscontrabili nelle pagine di diversa attribuzione dei manoscritti. Volendo far propria una prospettiva sociolinguistica in senso interpretativo, ovvero cercando di muoversi dai fatti linguistici in direzione di quelli sociali (1.), si avrebbe il desiderio di poter chiarire con qualche precisione il significato delle summenzionate divergenze, spingendo magari l'analisi magari verso la determinazione del livello d'istruzione delle personalità coinvolte, della loro provenienza professionale, della loro collocazione gerarchica all'interno della collettività e così via. Già si è osservato che la quantità di regionalismi linguistici è di solito inversamente proporzionale al grado di cultura dello scrivente, ma che può essere pure dovuta allo scarso interesse per le forme grammaticali in testi d'uso strettamente pratico.¹²⁸ La difficoltà principale nello schierarsi a favore della prima ipotesi sta nel fatto che, potendo questa tranquillamente convivere con la seconda, come dovrebbe essere il caso se si rivelasse applicabile ai redattori degli *Scenari più scelti d'istrioni* (considerando segnatamente la loro indubbia attiguità alla prassi teatrale e la loro simmetrica lontananza da un ambito di raffinata letterarietà), risulta impossibile stabilire in quale forma linguistica i nostri canovacci sarebbero stati vergati nel caso per esempio di un interesse editoriale. Appare chiaro come di sicuro gli scenari corsiniani non siano da far risalire alla mano di semicolti come l'anonimo autore di un cartello diffamatorio, affisso all'entrata del negozio di un barbiere nel 1666, dove si esordiva con queste parole: "MARTINO BeCO SACo de / CORNe LASSEME STÀ".¹²⁹ Tuttavia, cosa si potrebbe aggiungere? Pure le differenze caratterizzanti le pagine dei due estensori dei canovacci non possono illuminarci più di quel tanto: basti pensare a come persone diverse possano assumere atteggiamenti molto diversi di fronte alla stesura di appunti privati o pratici, trovandosi alcune in netta difficoltà quando si tratti d'ignorare le norme sintattiche e ortografiche, mentre altre sono dispostissime a trascurare le medesime regole in favore per esempio di una maggiore rapidità redazionale. Allo stesso modo gli estensori degli *Scenari più scelti d'istrioni* potevano benissimo provenire dai medesimi ambienti sociali e culturali, ma avere un comportamento differente davanti a un compito uguale. Se poi teniamo presente l'impossibilità di discernere quanto linguisticamente nella raccolta di canovacci sia opera degli autori e quanto invece dei trascrittori, la situazione si complica ulteriormente. L'ipotesi proposta precedentemente circa gli influssi d'una differente estrazione socioculturale sull'attività degli scriventi (1 e 1.1) può essere allora suggestiva e forse anche esatta, ma allo stato attuale delle nostre conoscenze essa risulta non ulteriormente approfondibile e – soprattutto – rimane indimostrabile. Prendendo spunto dalla lettera d'una celebre massima di Ludwig Wittgenstein – "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss

¹²⁸ Cfr. BERRUTO, 2006: 42.

¹²⁹ TRIFONE, 1992b: 176-177.

man schweigen” –¹³⁰ conviene allora rassegnarsi a mantenere valido un generico attestato di romanità quale nota dominante dei testi tramandati dai due volumi degli *Scenari più scelti d'istrioni*, evitando ardite prese di posizione su questioni più circostanziate.

1.4. Lessico

Oltre all’“eccene chiù” menzionato in apertura del capitolo dedicato alla fonetica (1.3), un’ulteriore espressione piuttosto singolare (questa volta in senso lessicale) rispetto al comportamento linguistico generale dei canovacci corsiniani è reperibile nella commedia *Il Zanni astuto* (II/86), dove nel corso del secondo atto Trappolino, per non farsi intendere da Lelio, dice che “il Canavaro rinfonde il vino al Grimo” (2.X.6 e 2.X.86). Sebbene i vocaboli in questione non siano tutti presenti negli elenchi legati al gergo furbesco pubblicati da Piero Camporesi nel suo *Libro dei vagabondi*,¹³¹ almeno due di questi vi trovano riscontro, fornendoci una conferma alla supposizione che il linguaggio utilizzato nel passo citato sia da far rimontare proprio a quel tipo di terminologia criminale. La parola *grimo* – alla lettera “vecchio, padre” –¹³² dovrebbe così corrispondere a “marito”,¹³³ anche se poi per esempio nel furbesco di Luigi Pulci *grima* ha in effetti l’accezione di “vecchia”,¹³⁴ mentre *vino* potrebbe essere stato adoperato – se si può attingere nel caso presente al patrimonio del parlare malavitoso d’area milanese – al posto di “furto”.¹³⁵ Ci troviamo qui di fronte all’unico passo degli *Scenari più scelti d'istrioni* in cui quanto normalmente vi è definito *cifra* (I/25 e I/47), *gergo* (I/4, I/6 e II/86) o *zifra* (I/47) viene esplicitato con un minimo d’estensione, fornendoci un esempio di un modo d’esprimersi parecchio frequentato dal teatro dei secoli XVI e XVII, come testimoniano tra le molte altre le opere drammaturgiche portate in scena in occasione dei banchetti veneziani voluti dal doge Marino Grimani.¹³⁶ Di nuovo però – trattandosi, come accennato, per così dire d’un *hapax* all’interno dei canovacci corsiniani – per toccare elementi più rappresentativi dei materiali presi in esame bisogna spostare l’attenzione su dati meno eclatanti.

Una prima direzione da esplorare è vicina a quella già seguita nel corso del capitolo precedente: si tratta di dare una rapida valutazione di quella parte del lessico degli *Scenari più scelti d'istrioni* che risulta caratterizzato in senso regionale. Avendo già appurato come la situazione fonetica dei canovacci in questione sia riconducibile alla parlata dell’Urbe cinque-secentesca, pure in questa sede ci si può senza dubbio muovere partendo dal medesimo spazio geografico, tenendo tuttavia presente uno degli aspetti evidenziati da Luca Serianni in *Norma dei puristi e lingua d’uso*

¹³⁰ WITTGENSTEIN, 2006: 85.

¹³¹ AA.VV., 2007b.

¹³² Cfr. BATTAGLIA, 1961-2004: s.v. Vedi anche I.X.

¹³³ Cfr. AA.VV., 2007b: 243.

¹³⁴ *Ibid.*: 349.

¹³⁵ *Ibid.*: 435. Cfr. anche CHERUBINI, 1839-1856: s.v.

¹³⁶ Cfr. SHIFF, 1989.

nell'Ottocento (che, sebbene sia riferito a un'epoca successiva, appare valido pure per l'arco cronologico considerato qui) secondo il quale il lessico peculiarmente romanesco o romanesco-laziale risulta essere piuttosto esiguo.¹³⁷ Uno strumento di grande utilità per discriminare ulteriormente gli apporti della fiorentinità da quelli invece specifici della città dei papi è il glossarietto pubblicato da Ignazio Baldelli¹³⁸ e già chiamato in causa nell'occuparci dell'intervento o meno di certi dittonghi (1.3). Scorrendo le due liste di vocaboli ivi messe a confronto da un anonimo presumibilmente toscano verso la fine del Seicento, dedicate rispettivamente a termini utilizzati a Firenze e a Roma, si può notare con facilità come nella maggior parte dei casi nei canovacci corsiniani si sia preferita la variante romanesca: al di là di divergenze formali riconducibili piuttosto all'evoluzione fonetica (per esempio in *cortello*, *cori*, *lenzola* e *scuffia*, cui si opponevano all'ombra della cattedrale di Santa Maria del Fiore *coltello*, *cuori*, *lenzuola* e *cuffia*),¹³⁹ in essi si potranno allora trovare termini come *chiavaro*, *cussino*, *fazzoletto*,¹⁴⁰ *mulinaro*, *pignatta*, *porta*,¹⁴¹ *saccoccia* o *scarpinello* (1.X), dove il fiorentino avrebbe avuto per contro *magnano*, *guanciale*, *pezzuola*, *mugnaio*, *pentola*, *uscio*, *tasca* o *ciabattino*.¹⁴² In un caso come *orologio*, che sappiamo presente tra le *robbe* richieste per la messa in scena de *L'amorosi incanti* (I/12), il glossarietto avrebbe collegato il vocabolo (al di là della mancata dittongazione che ha impedito uno sviluppo in *oriuolo*)¹⁴³ con l'uso fiorentino, contrapponendolo all'alternativa *orologio*;¹⁴⁴ ma nella sezione sulla fonetica ci sono state varie occasioni di fare riferimento alla patria delle tre corone trecentesche della letteratura italiana (1.3), e comunque ci sono anche altri casi di lessico piuttosto toscano: nell'*Introduzione* per esempio si è già citato il *di sieme* che fa mostra di sé nel secondo atto de *Li dui simili di Plauto* (I/11).¹⁴⁵ Come si è ripetuto più volte, le tracce di romanesco negli *Scenari più scelti d'istrioni* prevalgono, ma non raggiungono il monopolio: le conclusioni cui si era giunti attraverso l'analisi fonetica mantengono insomma la propria validità anche dal punto di vista lessicale. Ciononostante, un ultimo termine interessante che ad ogni modo merita ancora un accenno in ambito geolinguistico (e che di nuovo ci porta nell'Urbe secentesca) è *caratello* – termine figurante, per la precisione, in un passaggio de *Li tre satiri* (I/9) che suona “[Franceschina]

¹³⁷ Cfr. SERIANNI, 1981: 86-90.

¹³⁸ BALDELLI, 1988.

¹³⁹ *Ibid.*: 170-173.

¹⁴⁰ I/14 e II/61.

¹⁴¹ I/2-I/4, I/6-I/8, I/14-I/15, I/22-I/23, I/28-I/29, I/32, I/34-I/35, I/42, I/48, II/52, II/56, II/58, II/61-II/62, II/68, II/70, II/72, II/75-II/76, II/78-II/79, II/83, II/88, II/90-II/92 e II/100.

¹⁴² Cfr. BALDELLI, 1988: 170-173.

¹⁴³ Cfr. MIGLIORINI, 2004: 423.

¹⁴⁴ Cfr. BALDELLI, 1988: 173.

¹⁴⁵ Cfr. TOMMASEO/BELLINI, 1861-1879: alla voce *insieme*.

vede il Caratello, o botte di Gratiano” (atto II). A proposito della medesima parola, scritta però *carratello*, Alessandro Tassoni osservava in una lettera:¹⁴⁶

Questa è una voce che non l'hanno i Fiorentini perché, come sono poveri di cose, sono anche poveri di voci, non ricevendo essi le forestiere e non usando se non quelle delle cose che hanno.

La stessa situazione non vale invece, secondo il medesimo autore, per Roma, dove è possibile sfruttare “i nomi proprî di tutte le cose per poter favellar distinto”.¹⁴⁷ È curioso osservare qui come il redattore o l'autore del canovaccio corsiniano si sia sentito in dovere di porre una sorta di precisazione lessicale (unica nel complesso degli *Scenari più scelti d'istrioni*) proprio a proposito di un vocabolo scelto dal poeta della *Secchia rapita* (1630) per illustrare la propria posizione riguardo alla questione della lingua. Naturalmente da un dettaglio del genere è lecito trarre un piccolo contributo al rafforzamento della collocazione romana dei nostri manoscritti, ma non un'indicazione sulla loro provenienza precisa o sulla loro datazione; tuttavia è seducente ricordare come Alessandro Tassoni nel 1606 sia stato principe dell'Accademia degli Umoristi,¹⁴⁸ di quell'istituzione cioè che dal 1931 sappiamo in qualche modo collegata con la preparazione della raccolta corsiniana di canovacci.¹⁴⁹

Un'altra possibilità di analisi lessicale degli *Scenari più scelti d'istrioni* riguarda invece l'utilizzo di termini legati a determinati ambiti specialistici, in una prospettiva utile a rivelare quanto i canovacci possono dire sull'attività dei protagonisti del teatro all'improvviso dell'epoca. In tal senso, come è del resto ovvio, i vocaboli ad apparire con maggior frequenza sono quelli già abitualmente legati alla tradizione della commedia dell'arte. Tra questi, su tutti spicca ovviamente il celeberrimo termine *lazzo*, presente non in tutti gli scenari corsiniani ma quasi (I.X), che però senza ulteriori specificazioni semanticamente si rivela poco precipuo: sebbene in realtà non vi si tenga esattamente fede all'onnicomprendività del titolo, basta sfogliare *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte* pubblicato da Nicoletta Capozza¹⁵⁰ per rendersi conto di come la voce in questione possa designare un gran numero di tipologie di trovate comiche, comprendenti situazioni basate sulla parola o sul gesto, sullo scatologico o sulla parodia religiosa, sulle bastonate o sulla sessualità, e così via. Riguardo a *lazzo/lazzi* è ad ogni modo da notare, in alcuni casi (in verità pochi), la curiosa correzione – mediante l'aggiunta di un apostrofo – in *l'azzi*,¹⁵¹ quasi in un postumo tentativo di adeguarne la forma alle scelte che nella raccolta di Basilio Locatelli, come si può constatare già solo

¹⁴⁶ PULIATTI, 1985: 21.

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ Cfr. TAMBURINI, 2009: 102.

¹⁴⁹ Cfr. BELTRAME, 1931: 32-33.

¹⁵⁰ CAPOZZA, 2006.

¹⁵¹ I/6, II/51 e II/66. Cfr. I.X.

consultando i soggetti proposti nell'antologia curata da Anna Maria Testaverde,¹⁵² ottengono l'esclusività e che possono trovare corso pure nell'ambito della commedia ridicolosa, come illustra per esempio un'indicazione in didascalia collocata alla fine del secondo atto de *L'ostaria di Velletri* di Giovanni Briccio.¹⁵³

Anche la parola *burla* compare parecchie volte negli *Scenari più scelti d'istrioni* (1.X). Essa secondo Ludovico Zorzi doveva designare una specie di lazzo più complesso, il quale originava “azioni multiple, vuoi di tipo ludico, vuoi di tipo verbale o pantomimico”.¹⁵⁴ A questa vanno probabilmente accostati altri termini come *inventione* e *furbaria* (meno utilizzati di quanto accada con la voce summenzionata, ma comunque decisamente consueti; 1.X), che ci portano a una delle novità del teatro erudito italiano del Cinquecento rispetto all'antico, la quale poi si sarebbe evoluta in azioni sicuramente più mimiche nell'ambito della commedia all'improvviso: lo sfruttamento di beffe ispirate in gran parte alla tradizione post decameroniana. A detta di Cesare Molinari, in effetti, rispetto alle drammaturgie latina e umanistica in quella rinascimentale¹⁵⁵

la tematica subisce un sia pur lieve spostamento: alla tipica storia del giovane che con l'aiuto del servo conquista la sua bella superando una serie di ostacoli (il padre, il ruffiano, il rapimento), si affianca o si sostituisce sempre più spesso la beffa, generalmente ai danni di qualche marito geloso, che trova i suoi precedenti più illustri nella novellistica toscana dal Boccaccio agli stessi autori cinquecenteschi.

Se paragonate ai lazzi (che però non per forza rivelano un'indipendenza – comunque variabile – dall'intreccio illustrato sul palco), quindi, *burle*, *inventioni* e *furbarie* si distingueranno per un rapporto più stretto con la trama della *pièce*, rispetto alle vicende primarie o secondarie della quale assumono un ruolo di maggior funzionalità. Grazie al loro rapporto con la tradizione letteraria, poi, esse hanno anche un certo valore nel contribuire a mostrare come meccanismi spesso legati piuttosto alla sfera narrativa che a quella del movimento possano avere avuto sviluppi anche in direzione mimica e gestuale, e come in ogni caso – già lo si è accennato nell'*Introduzione* –¹⁵⁶ non si debba mai sovrastimare lo stacco tra il teatro erudito delle accademie e il lavoro dei professionisti dell'improvvisa, facendone una sorta di dicotomia.

Un altro termine tecnico decisamente abituale negli *Scenari più scelti d'istrioni*, che si può trovare diciannove volte e che però non si lega esclusivamente al lavoro degli attori della commedia degli Zanni, è *scena*.¹⁵⁷ Questa parola non va confusa con la sua omofona (ma dalla stessa origine etimologica, derivando dal latino *scaena*, la quale a sua volta è dal greco *skēnē*), che in origine

¹⁵² Cfr. AA.VV., 2007a: 177-424.

¹⁵³ Cfr. MARITI, 1978: 85 e 329.

¹⁵⁴ AA.VV., 1980: 118.

¹⁵⁵ MOLINARI, 2004: 87.

¹⁵⁶ Cfr. anche TAVIANI/SCHINO, 2007: 311-332.

¹⁵⁷ I/3, I/6, I/11, I/22, I/26, I/31, I/39, II/57, II/59, II/71, II/73, II/74, II/83, II/92, II/99.

significava “tenda”)¹⁵⁸ reperibile in sei ulteriori occorrenze, situate solitamente nella lista degli oggetti necessari agli spettacoli.¹⁵⁹ Nel primo caso viene indicato un nuovo tipo di episodio dell'azione caratterizzato da una sua relativa autosufficienza, anche se il vocabolo risulta essere agli occhi dei redattori dei canovacci corsiniani più vago e generico di quanto non lo sia per esempio la parola *lazzo*: per quanto riguarda *scena*, infatti, vi è sempre l'accostamento con un'ulteriore specificazione (per cui si parla di volta in volta di “scena della Metafora”, “scena del Testimonio”, “scena amorosa”, “scena contraria” e via discorrendo). Nel secondo caso, invece, il riferimento è alla scena considerata come luogo fisico, in alcuni testi con un significato più delimitato (cioè nel senso di “fondale prospettico”) e in altri pensando al palco nel suo complesso. Tra le ricorrenze del primo tipo, interessante per i ricercatori è in particolare l'indicazione del requisito *scena* tra le *robbe* per *La commedia in commedia* (I/34): trattandosi di una *pièce* metateatrale, ci pone di fronte all'inserimento di materiale allestitivo per così dire mimetico all'interno della scenografia per una rappresentazione reale, e idealmente – soprattutto con l'ausilio di un'analisi dell'acquarello che accompagna il testo – può dare un'idea di come le compagnie di attori facessero riferimento al proprio lavoro nell'ambito della loro produzione finzionale. Più in generale invece la presenza di un vocabolario di questo tipo porta a riflettere sull'utilità di un'analisi lessicale pure nel quadro della ricostruzione dei materiali scenici sfruttati dai comici dell'improvvisa, su una linea in parte già battuta da Carmelo Alberti nel suo studio sugli scenari veneziani della raccolta Correr (2.X.24 e 2.X.94).¹⁶⁰

Molto meno frequenti sono altri termini tipici dei testi legati alla commedia dell'arte. *Trionfo*, per esempio, ricorre soltanto sette volte (1.X).¹⁶¹ Riguardo a tale vocabolo, Ludovico Zorzi affermava che dovesse designare¹⁶²

una specie di pantomima che risale probabilmente ai cortei stradali, del tipo delle “momarie”: alcuni personaggi portano per esempio sulle spalle l'Arlecchino trionfatore. Nello scenario che Mastropasqua ha illustrato,^[163] può darsi che a un certo punto ci fosse una determinata azione di successo di uno dei vari Zanni ed ecco che improvvisamente un finale d'atto era dedicato al “trionfo”, portavano lo Zanni sulle spalle ecc. Oppure il vecchio che ritorna come trionfatore (o creduto tale) da una impresa amorosa, ecco che ironicamente veniva portato in trionfo.

Alla lettura dei passi degli *Scenari più scelti d'istrioni* dove si ha occasione di reperire il termine in questione, tuttavia, non si ha modo di capire se il parere di Zorzi possa essere ritenuto valido: in diversi casi sembrerebbe di poter immaginare una semplice scena di esultanza, magari analoga in

¹⁵⁸ Cfr. BATTISTI/ALESSIO, 1975: s.v.

¹⁵⁹ I/5, I/13, I/34, II/57, II/62, II/94.

¹⁶⁰ Cfr. ANONIMO, 1996: 19.

¹⁶¹ I/5, I/36, II/83 e II/99.

¹⁶² AA.VV., 1980: 118.

¹⁶³ *Ibid.*: 97-103.

qualche modo alle bravure da capitano smargiasso, mentre un'imitazione parodica d'un carro trionfale risulta apparentemente meno attendibile. In un paio di occasioni, tra l'altro, si leggono addirittura espressioni come "Pantalone intende da Trappolino il trionfo" (I/36) o "Zanni li dice il trionfo" (II/83), per cui verrebbe da pensare a qualcosa di verbale. Le situazioni in cui i trionfi vengono "fatti" essendo più numerose¹⁶⁴ e considerando, inoltre, come non ci siano negli *Scenari più scelti d'istrioni* controprove decisive alla posizione dello studioso veneziano (la cui conoscenza dei canovacci della commedia dell'arte oltre tutto era indubbiamente assai vasta), si può comunque continuare a considerare possibile la correttezza dell'ipotesi (1.X).

Un termine che di nuovo non è collegato soltanto al lavoro dei professionisti dell'improvvisa, ma che in tale ambito poteva forse implicare un significato più preciso, è *dialogo*.¹⁶⁵ La sensazione che questa parola non designi semplicemente uno scambio di frasi tra due o più persone, ma possa avere nei canovacci corsiniani un significato più circostanziato, nasce dalla constatazione di come una *pièce* sia ad ogni modo composta da una serie di dialoghi, per cui un'indicazione del genere in uno scenario si veste di una certa rilevanza, lasciando supporre che nasconda un qualche tipo di *gag*. Come messo in evidenza da Pietro Spezzani nel suo studio su Andrea Perrucci e sulla lingua della commedia dell'arte, comunque, se l'accento a dialoghi in un testo forniva agli attori qualche informazione sulle componenti degli schemi evolutivi da seguire per costruire i propri scambi di battute, ciò ci mostra oggi come il lavoro d'improvvisazione si fondasse su motivi sviluppati secondo convenzioni piuttosto semplici.¹⁶⁶ Considerando l'esempio proposto da Spezzani si può immaginare che una specificazione come "fanno il dialogo" negli *Scenari più scelti d'istrioni* invitasse i comici ad assemblare un discorso a due (o anche a tre) basato su metafore o altre figure retoriche legate per esempio ai lacci e nodi stretti da Amore, o agli innamorati visti come contagiati dalle più varie malattie, o ancora a ulteriori immagini della stessa famiglia. Ne dovevano così nascere dialoghi dalla scarsa profondità di contenuti, ben lontani dalla pregnanza delle riflessioni filosofiche e scientifiche degli scritti di un Platone o di un Galileo Galilei, ma che grazie alla semplicità dei meccanismi sui quali si sviluppavano potevano decollare in evoluzioni di notevole complessità formale.

A proposito di battute più o meno strutturalmente standardizzate dei personaggi della commedia dell'arte, nei canovacci corsiniani si possono trovare con relativa facilità termini come per esempio *bravure* e *spropositi* (1.X): essi designano modi d'espressione specifici di determinati personaggi, nella fattispecie delle figure rispettivamente del Capitano e del Dottore. Si possono trovare campioni di materiali di tal genere nel volume su *La professione del teatro* di Ferruccio Marotti e

¹⁶⁴ Vedi I/12, II/83 e II/99.

¹⁶⁵ I/9, I/29 e I/45.

¹⁶⁶ Cfr. SPEZZANI, 1997: 186.

Giovanna Romei,¹⁶⁷ grazie al quale è possibile avere un'idea di quali composizioni testuali potessero venire portate sul palco dagli attori del teatro all'improvviso. Naturalmente, se si tengono presenti i procedimenti di autolegittimazione culturale e le strategie di difesa del proprio mestiere adottati dai comici,¹⁶⁸ è facile pensare che i libri che questi davano alle stampe fossero più curati e retorici dei dialoghi e dei monologhi che venivano invece recitati sul palcoscenico, perché in questo modo la gente di spettacolo poteva mostrare il proprio valore culturale e la propria consonanza con il mondo delle accademie e del teatro erudito attraverso esercizi di virtuosismo scrittoria. Pietro Spezzani però, nel suo studio già menzionato più volte, osserva:¹⁶⁹

La lingua degli scenari nella sua arida struttura schematica, abbastanza articolata, salvo eccezioni, nella organizzazione grammaticale, ma priva di qualsiasi elaborazione formale in senso letterario degna di questo nome, fornisce [...] una precisa enucleazione "tecnica" dei temi linguistici, di "situazione" e generali, delle composizioni da repertorio per le maschere, tanto dei monologhi quanto dei dialoghi.

Questa situazione, combinata con quella già chiamata in causa citando lo stesso Spezzani sullo stretto rapporto tra canovacci e composizioni da repertorio (1.2), ricorda come comunque sia i testi con maggiori ambizioni letterarie che quelli utilizzati per il lavoro sul palco fossero connessi con la realtà di una prassi teatrale. Per tale motivo si può concludere che le immagini iperboliche che Francesco Andreini mette in bocca al personaggio eponimo nelle sue pagine consacrate al Capitano Spavento¹⁷⁰ non fossero troppo diverse da quelle sottintese dal termine *bravure* negli *Scenari più scelti d'istrioni*, allo stesso modo di come gli spropositi di un Gratiano che lavorasse sugli stessi canovacci dovevano avere caratteristiche analoghe alle verità lapalissiane elencate da Giulio Cesare Croce nelle sue *Conclusiones Quinquaginta Tres. Sustintà in Franculin dal Macilent Signor Grazian Godga, Dotor in zò ch'a' vli vù*.¹⁷¹

Oltre alle risorse testuali legate in modo particolare al teatro degli Zanni, i canovacci corsiniani chiamano a volte in causa pure generi poetici di origine più o meno popolare: esempi in tal senso si possono reperire nella menzione di *barzellette*, *ottave* e *stanze*, o ancora di *serenate*¹⁷² e *matinate* (1.X). Se si richiama alla mente come la barzelletta fosse una tipo di "canzonetta con accompagnamento musicale (liuto e viola)",¹⁷³ come stanze e ottave fossero una forma di strofa molto frequentata dai cantastorie,¹⁷⁴ o come la serenata fosse il celeberrimo canto di omaggio alla

¹⁶⁷ MAROTTI/ROMEI, 1994.

¹⁶⁸ Cfr. per esempio TAVIANI/SCHINO, 2007: 205-214.

¹⁶⁹ SPEZZANI, 1997: 184.

¹⁷⁰ Cfr. ANDREINI, 1607 e 1618.

¹⁷¹ CROCE, s.a.

¹⁷² I/39, I/42 e II/62.

¹⁷³ AA.VV., 2004: 117.

¹⁷⁴ *Ibid.*: 560 e 728.

donna amata,¹⁷⁵ l'utilizzo di questi vocaboli, oltre a riportarci sulla ricerca da parte dei comici dell'improvvisa di spunti in bacini culturali estesi e variegati, conduce a riflettere sul rapporto di questi attori e dei loro spettacoli con l'esecuzione di pezzi musicali. Daniele Vianello, occupandosi di musica nella sua analisi dei *Dialoghi* di Massimo Troiano (1569), afferma:¹⁷⁶

La funzione formale [degli] intermezzi musicali richiedeva che il loro linguaggio si distinguesse nettamente da quello degli atti tra i quali venivano intercalati: negli atti dominava la recitazione parlata in chiave essenzialmente realistica; per contrasto, in questo tipo d'intermezzi prevalevano la musica, il gesto ritmato e i vari metodi di versificazione, mentre l'uso della parola parlata era ridotto al minimo.

Se negli spettacoli dei comici dell'improvvisa le parti musicali erano in generale piuttosto separate dalle sezioni dove invece si sviluppava la trama delle *pièces*, salvo quando questa richiedesse per esempio l'esecuzione di una serenata o di qualche altra canzone, ci si può legittimamente chiedere se anche analizzando gli *Scenari più scelti d'istrioni* si possa trovare un'attestazione di tale stato di cose. Del resto in alcuni canovacci si possono trovare tracce di come determinate scene potessero avere presumibilmente funzione di intermezzi (2.X.21), secondo un'idea già fatta emergere da Mario Apollonio nella sua *Storia della commedia dell'arte*.¹⁷⁷ Osservando però la collocazione dei vocaboli che interessano qui, che in generale non sono affatto in prossimità dei finali d'atto, la situazione spiegata da Daniele Vianello non esce convalidata dai contenuti dei due volumi del nostro manoscritto: e ciò potrebbe significare che nei casi contemplati dagli scenari corsiniani la musica avesse una precisa funzione in relazione allo svolgersi della storia, oppure che non tutte le compagnie mantenessero la medesima netta separazione tra momenti parlati e momenti cantati o suonati.

Altre volte il lessico degli *Scenari più scelti d'istrioni* è utile per illustrare la presenza di spunti provenienti da realtà più concrete di quelle semplicemente collegate a determinate forme poetiche. Un esempio, che però non si discosta troppo dall'ambito già sottinteso dall'accento a *stanze* e *ottave*, riguarda termini come *abbattimento*, *barriera*, *cartello* (1.X), *duello*¹⁷⁸ e *torneo*,¹⁷⁹ che ci portano agli apporti forniti alla commedia dell'arte dai divertimenti di corte legati alla tradizione cavalleresca. Oppure i riferimenti possono essere a oggetti utilizzati nel quadro di attività quotidiane e casalinghe come la filatura: un caso interessante si trova nella parola *conocchia* (1.X e 2.X.99), che oltre a designare un utensile fondamentale per la tessitura ci ricorda una tecnica sfruttata dagli attori a fini di comicità. La *conocchia* nei canovacci è spesso utilizzata a guisa d'arma: considerando come essa fosse in generale una sorta di simbolo del lavoro femminile, si può

¹⁷⁵ BATTAGLIA, 1961-2004: s.v.

¹⁷⁶ VIANELLO, 2005: 139-140.

¹⁷⁷ Cfr. APOLLONIO, 1982: 163-164.

¹⁷⁸ I/49.

¹⁷⁹ I/42.

supporre che il fatto di servirsene come di una specie di lancia – e di conseguenza come mezzo per un esercizio guerresco e storicamente reputato maschile – potesse facilmente provocare il riso degli spettatori. La tecnica comica in questione consisteva insomma in un mutamento per così dire semantico: uno strumento veniva adoperato con scopi o metodi diversi da quelli consueti. Ulteriori oggetti che si rifanno alla vita di tutti i giorni e ai mestieri dell'epoca – al di là di casi come quello di *servitiale*,¹⁸⁰ che in ambito teatrale ha una sua grande tradizione d'occorrenze che nel 1673 sfocerà trionfalmente nel *Malade imaginaire* di Molière –¹⁸¹ sono tra gli altri il *caratello*, il *confetto*, il *mastello*, lo *scabello da scarpinello*,¹⁸² la *stora*, la *sporta*, il *tamigio* e la *tiella* (1.X). Questi da un lato ci ricordano che se gli spettacoli dei comici del teatro all'improvviso, come già accadeva in quello antico,¹⁸³ non si caratterizzavano per forza di naturalismo o di realismo (2.X.16), non evitavano per tal motivo ogni contatto con gli strumenti professionali e casalinghi e con le abitudini che all'epoca accompagnavano l'esistenza quotidiana di uomini e donne; dall'altro portano a riflettere più concretamente sui dosaggi della mescolanza, nella commedia dell'arte, di capacità tecniche più specificamente legate a virtuosismi o a modalità astratte del movimento, come potevano essere le parti danzate o quelle acrobatiche, e di procedure attoriali di natura più schiettamente imitativa. Per quanto riguarda la presenza di danze e di esecuzioni acrobatiche, negli *Scenari più scelti d'istrioni* si trovano alcune tracce di quanto avvenisse in questo senso nel teatro degli Zanni, per esempio con gli accenni a *cascate*, *giri* e *moresche* (1.X), ma il loro numero è troppo esiguo per trarne conclusioni significative dal punto di vista statistico, anche se la loro presenza attesta comunque negli attori professionisti un certo bagaglio di competenze. A livello di interpretazione realistica, invece, si può spingere l'analisi in due direzioni: da una parte ci sono appunto gli spunti provenienti dalla quotidianità, che oltre all'oggettistica menzionata sopra frequentava – tra gli altri – il mondo della burocrazia (con i riferimenti a *capitoli*, *disgabellare*, *mandatari*, *minute*, ecc.; 1.X) e quello di mestieri non sempre caratteristici nella tradizione teatrale (accanto agli scontati *cochi*, *mastri* (1.X) e *medici*,¹⁸⁴ sono reperibili per esempio *acconcia serve*, *fiscali*, *mulinari*, *saponari*, *sportaroli* e così via; 1.X); dall'altra invece si trovano – accanto alle figure degli Zanni, dei Pantalone, dei Graziano, ecc. – personaggi privi di maschera, che per il motivo stesso di mostrare il proprio volto in scena immettevano negli spettacoli un complemento di aderenza al mondo reale. In tale contesto assumono particolare rilevanza le figure delle giovani innamorate, che a differenza di quanto accadeva nei teatri latini e rinascimentali erano interpretate da attrici e guadagnavano una certa rilevanza rispetto allo sviluppo delle trame portate in scena, e

¹⁸⁰ Cfr. I.X.

¹⁸¹ Vedi MOLIÈRE, 1964-1979, vol. 4: 379-460.

¹⁸² I/6.

¹⁸³ Cfr. VON ALBRECHT, 2003, vol. I: 158-162.

¹⁸⁴ I/11, I/16, I/20, I/31, I/34, I/36, I/39, II/53, II/82, II/89 e II/99.

che appunto recitavano senza maschera. A proposito di questa novità della commedia dell'arte, riflettendo sulle sue conseguenze in ambito sia sociale che artistico, Claudio Bernardi giunge alle seguenti conclusioni:¹⁸⁵

L'attrice non è più come la maschera di Pulcinella o di Arlecchino portatrice del desiderio dell'altro, ma è incarnazione ed espressione del desiderio; il suo corpo non appartiene alla scena immaginaria né a quella simbolica, ma è viva realtà. Per questo l'apparizione delle attrici sulla scena contribuì a smascherare le ragioni dell'esclusione pubblica delle donne, ad avviare una pratica discorsiva di conquista della pari dignità con i maschi, a far riconoscere i valori di autorealizzazione e di sociabilità delle donne, a svelare alternative politiche e culturali, come il rifiuto della violenza o il primato del corpo e delle emozioni. E in teatro l'abbandono della maschera per il volto.

Ricollegandosi all'utilizzo delle conocchie nei canovacci corsiniani, si può invece ricordare il rapporto parodico con le realtà artistiche e quotidiane dell'epoca che viene instaurato nel lavoro dei comici dell'arte. Nel teatro all'improvviso italiano dei secoli XVI e XVII, gli inserti caricaturali potevano proporsi sia in senso metatematico (riferendosi a elementi interni alla *pièce*, per esempio quando i servi scimmiettavano le scene amorose dei loro padroni), che andando a toccare aspetti o personaggi del mondo circostante (in situazioni analoghe a quelle illustrate dai classici pedanti da commedia – negli *Scenari più scelti d'istrioni* impersonati dai vari dottor Gratiano – ispirati alle caratteristiche di istitutori dogmatici e falsamente eruditi). Un caso particolare di tali procedimenti emerge dall'analisi lessicale dei canovacci, grazie alla presenza nel loro vocabolario di termini che già nella loro stessa forma mostrano un intento parodico. Per esempio si può citare il riferimento alla *boccolica* (1.X), dove la satira letteraria combinava probabilmente spunti di argomento poetico e pastorale con la tematica dell'eterna fame degli Zanni. Un altro esempio è dato invece dall'*organo culabrio* suonato da un asino de *Il gran Mago* (I/5; cfr. 1.X) secondo un modalità d'utilizzo del foro anale già sfruttata da un diavolo nell'*Inferno* di Dante Alighieri¹⁸⁶ e utile, tra l'altro, a ricordarci come certa comicità dozzinale abbia cavalcato con successo i secoli della storia umana.

Un ultimo gruppo di vocaboli che si vuole toccare in questo capitolo concerne un altro tipo di collegamento con la realtà esterna al mondo presentato negli spettacoli dei comici dell'arte: quello che avviene attraverso l'utilizzo di nomi propri. A livello di toponomastica non ci sono grandi sorprese da segnalare, anche se di per sé in testi come i canovacci le indicazioni di luogo non dovrebbero rappresentare un dato fondamentale: per tracciare sommariamente trame stereotipate, che a partire dalla Grecia di Menandro (a cavallo tra il IV e il III secolo a.C.) hanno animato quasi tutta la storia del teatro, non sembrerebbe fondamentale conoscere se i giovani stiano lottando per i loro amori contro l'ostilità dei propri padri ad Atene, a Vienna o a Firenze. Bisogna però ricordare –

¹⁸⁵ BERNARDI, 2000b: 1179-1180.

¹⁸⁶ XXI, 139.

onde spiegare la presenza di indicazioni del genere – l'importanza che nella commedia dell'arte assume la provenienza dei personaggi per caratterizzarne comportamenti, aspetto e soprattutto parlata. Negli *Scenari più scelti d'istrioni* in ogni caso la città più citata è, come c'era da aspettarsi, *Roma*, menzionata venti volte,¹⁸⁷ alla quale si affiancano *Bergamo*,¹⁸⁸ *Bologna*,¹⁸⁹ *Cartagine*,¹⁹⁰ *Corone*,¹⁹¹ *Genova*,¹⁹² *Granata*,¹⁹³ *Modone*,¹⁹⁴ *Napoli*,¹⁹⁵ *Nettuno* (nella forma di *Nottuno*),¹⁹⁶ *Nicosia*,¹⁹⁷ *Parigi*,¹⁹⁸ *Pisa*,¹⁹⁹ *Reggio di Calabria*,²⁰⁰ *Siena*,²⁰¹ *Udine*²⁰² e *Venezia* (nella forma di *Venetia*).²⁰³ Come si vede facilmente, si tratta per la maggior parte di località italiane, con le eccezioni di *Parigi* (legata all'ambientazione dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e alla sede di Carlomagno), di *Granata* (scelta come memoria esotica in una pastorale) e dei quattro centri che fanno riferimento all'antichità classica e che, accanto alle selve di *Arcadia*,²⁰⁴ ci ricordano un enorme tesoro di materiali confluiti da quella cultura nel lavoro dei comici professionisti. Da sottolineare è la menzione di *Bergamo*, *Bologna*, *Napoli* e *Venezia*: da queste città provengono infatti personaggi fondamentali per la commedia dell'arte e per gli *Scenari più scelti d'istrioni* come, rispettivamente, Zanni, Gratiano, Pasquarello (o Pasquariello) e Pantalone. E bisogna poi aggiungere il riferimento a determinate località – inventante o meno – per ragioni di comicità: un esempio è reperibile in *La schiavetta* (II/98) con *Castracucco*, segnalato come luogo d'origine di Coviello, creato forse deformando il nome di una frazione di Maratea (in provincia di Potenza; cfr. 2.X.98) e quasi certamente pensando alla ridicolezza della parola; mentre un altro caso interessante è il *monte Menebuio* de *Il Pantaloncino di .v. atti* (II/69), la cui scelta si presta a diverse interpretazioni (2.X.69), ma che di nuovo potrebbe semplicemente essere frutto di un certo gusto per la trasgressione verbale (in questo caso peraltro non troppo spinta).²⁰⁵

La menzione di *Zanni*, *Gratiano*, *Pasquarello* e *Pantalone* ci porta invece a un altro gruppo di nomi propri: quello legato ai personaggi. Chiaramente i canovacci corsiniani sono popolati

¹⁸⁷ I/3-I/4, I/6-I/7, I/48, II/62, II/74 e II/91.

¹⁸⁸ II/79.

¹⁸⁹ I/3, I/6, I/27, I/39, II/74 e II/91.

¹⁹⁰ I/18.

¹⁹¹ II/53.

¹⁹² I/15 e II/98.

¹⁹³ I/17.

¹⁹⁴ II/53.

¹⁹⁵ I/4, I/19, I/35, I/48, II/62 e II/98.

¹⁹⁶ I/7.

¹⁹⁷ I/2.

¹⁹⁸ I/1.

¹⁹⁹ I/7.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ II/52.

²⁰² I/35.

²⁰³ I/2, I/4-I/5, I/14, I/27-I/28, I/49, II/53, II/79, II/84 e II/86.

²⁰⁴ I/5, I/9, I/13, I/17, I/33 e I/45.

²⁰⁵ Cfr. Camporesi, 1993: 165-194.

soprattutto dalle figure tipiche del teatro professionistico italiano dell'epoca, e in alcuni casi si può azzardare che il riferimento eccezionale ad alcune maschere celeberrime ma piuttosto latitanti nei nostri manoscritti, come per esempio *Frittellino* (2.X.84)²⁰⁶ e *Arlecchino* (2.X.90),²⁰⁷ facessero diretto riferimento agli attori che allora le portarono al successo, nel caso specifico Pier Maria Cecchini e Tristano Martinelli, noti tra l'altro pure per i loro difficili rapporti reciproci.²⁰⁸ L'inserimento di divi della commedia dell'arte in una raccolta come gli *Scenari più scelti d'istrioni* si sposa bene con l'idea di “*best of*” che questa lascia intravedere sin dal titolo. A una politica di vendita dei materiali dei comici facendo leva su nomi celebri poteva poi rispondere l'attribuzione di nomi come *Falsirone* (2.X.20)²⁰⁹ o di *Edipo* (2.X.65)²¹⁰ a personaggi che, in realtà, nulla hanno da spartire con il padre di Ferraù (e fratello di Marsilio) dei romanzi cavallereschi o con l'eroe delle tragedie di Eschilo, Sofocle e Seneca. Si tratta di un metodo sfruttato a volte anche a livello di titoli dei singoli canovacci: sia chiamando in causa direttamente la loro fonte letteraria antica o rinascimentale, come nei casi de *Li dui simili di Plauto* (I/11) e di *L'amor costante* (con riferimento a una *pièce* del 1536 di Alessandro Piccolomini; II/60), sia in casi dove il legame con testi precedenti in sostanza è limitato al titolo, come per *Li dui fratelli rivali* (che è anche il nome di una commedia pubblicata in data incerta da Giovanni Battista Della Porta; I/15). Accanto ai personaggi tradizionali della commedia dell'arte, a quelli legati al filone delle favole pastorali (*Amarilli, Clori, Fausto, Filli*, ecc.) e ad altri invece derivati direttamente da una fonte teatrale o letteraria (si pensi all'*Emilia* de *La schiava*, che mantiene il nome della figura eponima dell'opera di Luigi Groto cui il canovaccio si ispira), un'ultima tipologia designativa riguarda i nomi parlanti: se da una parte ci sono personaggi già celebri nella storia teatrale come *Tartaglia*;²¹¹ in altri casi, come per esempio *Archimandrita* (1.X), *Bizzarra*,²¹² *Fedele* (o *Fidele*)²¹³ o *Testone*,²¹⁴ gli appellativi rispecchiano una caratteristica dei personaggi che li portano, ovvero giocano ironicamente con il contrasto tra l'atteggiamento ridicolo del personaggio e l'altisonanza del suo nome (2.X.99).

1.5. Varie

L'analisi linguistica degli *Scenari più scelti d'istrioni* non ha potuto portarci a identificare precisamente gli autori e i redattori dei due manoscritti, ma è stata comunque utile per approssimarci un po' di più alle loro caratteristiche sociali e culturali, oltre che per esplorare una

²⁰⁶ II/84.

²⁰⁷ II/90.

²⁰⁸ Cfr. Ferrone: 2006.

²⁰⁹ I/20.

²¹⁰ II/65.

²¹¹ I/17, I/28, II/58 e II/88.

²¹² II/99.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

breve carrellata di elementi del lavoro dei comici. L'indagine glottologica però non deve necessariamente fermarsi alla fonetica e al lessico, e può essere forse giovevole percorrere altri settori di sua competenza, alla ricerca di nuove rivelazioni sulle modalità di redazione dei canovacci corsiniani.

Leggendo i testi della raccolta, un dato che emerge già a un primo sguardo è il parsimonioso utilizzo della punteggiatura. La prima scena della commedia *Il tradito* (I/3), per esempio, è descritta come segue:

Pantalone domanda a Zanni la causa del continuo gridare
in casa con Silvio Zanni dice per la mala vita che li fà patir Silvio et che
vorria che lo mandasse via di casa perche lui farà tutti li servitij
che fà Silvio Pantalone inteso da Zanni tutte le burle che li vengono
fatte da Silvio si risolve per levarselo davanti d'imponerli una
imbasciata a lui. Zanni l'ascolta et fatti molti lazzi tra di loro
Zanni parte. Pantalone discorre del parentado fatto con Coviello, et dice
voler che Silvio gli dia la nova alla figliola e bussa a casa.

Si può facilmente constatare come nell'intero passaggio compaiano soltanto tre punti fermi e una virgola, concentrati nella parte finale del brano. La funzione dei punti è quella normale di "segno d'interpunzione che collega due segmenti di testo separati da una pausa forte";²¹⁵ mentre quella della virgola è di collegare "due segmenti di testo debolmente separati tra loro",²¹⁶ in una maniera che però a causa della posizione davanti alla congiunzione *et* sembrerebbe avere una funzione di sottolineatura di parte del testo.²¹⁷ In realtà tuttavia non pare possibile immaginare dietro l'interpunzione dei canovacci corsiniani un pensiero approfonditamente sviluppato, malgrado gli usi parzialmente diversi che ne caratterizzano i due estensori (2.X.60). Per questo motivo anche a proposito dei nostri manoscritti si può fare riferimento, tenendo comunque presenti le osservazioni già fatte in precedenza riguardo alle implicazioni redazionali di testi d'uso strettamente pratico (1.1), alle parole di Bice Mortara Garavelli:²¹⁸

L'analisi degli usi della punteggiatura è diventata pertinente alla considerazione linguistica (retorica e stilistica), critica e semiotica dei testi composti a partire dai periodi in cui il sistema interpuntivo della nostra come delle altre lingue ha acquistato una relativa stabilità (grosso modo dal Settecento in poi). Per quanto riguarda le scritture popolari (dei "semiletterati") la padronanza delle convenzioni interpuntorie è stata, ed è tuttora, specchio del grado di alfabetizzazione. Lo è comunque per la valutazione delle produzioni linguistiche di qualsiasi genere e provenienza, ai giorni nostri.

²¹⁵ SERIANNI, 2003: 581.

²¹⁶ *Ibid.*: 608.

²¹⁷ Cfr. MORTARA GARAVELLI, 2004: 88-90.

²¹⁸ *Ibid.*: 135.

Accanto alla punteggiatura si può porre l'uso delle maiuscole. In questo ambito, dove ad ogni modo come sempre gli estensori dei canovacci non sfoggiano una rigorosa scientificità, l'impiego è abbastanza vicino al nostro contemporaneo,²¹⁹ essendo limitato in sostanza agli inizi di frase e ai nomi propri (o comunque alla designazione di personaggi come per esempio il Ragazzo de *Li dubii*, II/67, o il Coco de *Il Gratiano innamorato*, II/90), salvo eccezioni riconducibili per la maggior parte a trascuratezza redazionale. Gli *Scenari più scelti d'istrioni* risalgono però a un'epoca in cui l'uso delle maiuscole "è in genere", come afferma Claudio Marazzini, "più largo di quello moderno".²²⁰ per tale motivo si può constatare qualche deroga alla prassi, soprattutto nel caso della parola *amore* che, in un gran numero delle sue numerosissime occorrenze,²²¹ che tra l'altro attestano quale sia il principale motore delle trame dei canovacci, appare scritto con l'iniziale maiuscola, solitamente senza l'implicazione d'essere un concetto o un sentimento personificato.

Quanto a grafia, gli *Scenari più scelti d'istrioni* non presentano caratteristiche eccezionali. Tra gli elementi che nella scrittura del nostro secolo non trovano più spazio c'è l'*h* etimologica di parole come *havere* o *homo*, che però tra Cinque e Seicento aveva ancora amplissima diffusione, non solo all'inizio ma anche all'interno dei vocaboli (nei nostri canovacci per esempio in *alhora* e in *gentilhomo*). Si può però osservare che letterati come Lionardo Salviati (al quale si deve l'*Orazione nella quale si dimostra la Fiorentina favella, & i fiorentini auttori essere superiori* del 1564) e Benedetto Varchi (autore de *L'Hercolano. Dialogo nel qual si ragiona generalmente delle lingue & in particolare della toscana e della fiorentina*, pubblicato nel 1570) avevano già notato l'inutilità di questo segno, anche se a volte continuavano a usarlo, e in Toscana, rispetto alle altre regioni d'Italia, c'era una certa disponibilità alla sua abolizione, motivo per cui è lecito considerare questo dato un'altra prova della provenienza extra fiorentina dei canovacci corsiniani.²²² A tale argomento si può aggiungere un'ulteriore eredità latineggiante che mena il discorso nella medesima direzione: l'esclusività di forme come *amicitia*, *Gratiano*, *ringratiare* o *Venetia* al posto di *amicizia*, *Graziano*, *ringraziare* o *Venezia*. A questo proposito Claudio Marazzini, nella sua introduzione alla storia dell'italiano tra XVI e XVII secolo, osserva che "-ti- per -zi- si conserva per tutto il Cinquecento e per buona parte del Seicento, tranne che in Toscana, dove, al solito, si manifestano le tendenze più innovative".²²³

Un altro elemento osservabile di tanto in tanto negli *Scenari più scelti d'istrioni* consiste nella presenza di alcuni casi di iperbato o di anastrofe. La prima figura di parola è attestata per esempio nelle commedie *L'amor costante* (II/60; cfr. 2.X.60) e *Il ragazzo delle lettere* (II/87; cfr. 2.X.87),

²¹⁹ Cfr. SERIANNI, 2003: 45-47.

²²⁰ MARAZZINI, 2003: 209.

²²¹ 107 su 267.

²²² Cfr. MARAZZINI, 2003: 206.

²²³ *Ibid.*: 207.

rispettivamente con le frasi “gli vuol Isabella dare per moglie” e “Gli dice Zanni il tutto”; mentre un caso della seconda è reperibile nell’indicazione “Da Franceschina vestito” (II/50) dello scenario dal titolo *La cieca* (cfr. 2.X.50). Secondo le indicazioni fornite da Bice Mortara Garavelli nel suo *Manuale di retorica*, l’iperbato “si produce quando un segmento di un enunciato viene interposto a due costituenti di un sintagma, oppure a sintagmi uno dei quali sia subordinato all’altro”.²²⁴ L’anastrofe, invece, “viene generalmente definita come un’inversione dell’ordine, secondo alcuni ‘abituale’, secondo altri ‘normale’, di due o più parole o sintagmi successivi”.²²⁵ In entrambi i casi è evidente come il loro sfruttamento porti a uno trasferimento dell’“enfasi sugli elementi ‘spostati’”.²²⁶ Nel caso di testi come i canovacci corsiniani, però, è difficile ipotizzare intenti espressivi come quelli illustrati nel libro di Mortara Garavelli: questi cozzerebbero contro gli aspetti della lingua degli *Scenari più scelti d'istrioni* derivanti dai loro intenti pratici menzionati poco fa. Lo spostamento di parti di frase in posizioni non del tutto comuni sembrerebbe invece derivare da errori commessi dagli estensori dei nostri manoscritti nel trascrivere le proprie fonti, ma se si considera la qualità dei volumi corsiniani, che addirittura sono decorati da numerosi acquarelli, si può pure supporre gli errori non essere legati soltanto a uno scrivere trascurato, ma anche a interventi creativi che avrebbero complicato il mestiere del copista rendendolo più incline allo sbaglio (2.X.87). Supposizione questa che tra l’altro permetterebbe magari di capire come mai le differenze tra i gli *Scenari più scelti d'istrioni* e i canovacci di Locatelli possano conoscere gradazioni tanto varie.²²⁷ se entrambe le raccolte derivano dagli stessi testi precedenti, sui quali si sono esercitate le fantasie di diverse persone, è normale che le deviazioni rispetto ai modelli abbiano preso direzioni diverse. In ogni caso lo studio dei fenomeni linguistici al di fuori degli ambiti fonetico e lessicale pare spingere, in generale, alla conclusione che i casi più evidenti di trasgressioni a uno scrivere piano e sintetico non siano tanto segno d’ambizioni letterarie, quanto piuttosto conseguenza di un combinarsi di ragioni pratiche e di intenti creativi poco toccati da ragioni retoriche e formali. La possibilità di approfondire e confermare tale ipotesi, però, per il momento è ahinoi ora inficiata dall’impossibilità di distinguere chiaramente i ruoli di autori ed estensori degli *Scenari più scelti d'istrioni*: ragione per cui, se è valsa la pena abbozzare qui un avvio di percorso analitico, non pare fruttuoso allo stato attuale delle nostre conoscenze spingere troppo oltre la discussione.

²²⁴ MORTARA GARAVELLI, 1998: 228.

²²⁵ *Ibid.*: 227.

²²⁶ *Ibid.*: 228.

²²⁷ Cfr. LEA, 1934: 139-144.

1.X. Glossario

Nelle pagine seguenti sono presentati in ordine alfabetico termini che potrebbero creare qualche difficoltà al lettore degli *Scenari più scelti d'Istrioni*. Salvo situazioni in cui le varianti grafiche possano lasciare spazio a dubbi per l'esistenza di omonimie (per esempio quando si ha *ecco* per *eco*) o dove c'è qualche particolare motivo d'interesse, sono state tralasciate le forme riconducibili ai seguenti fenomeni: l'oscillare tra *e* e *i* (*prencipel/principe*, *devorare/divorare*, ecc.);²²⁸ l'indecisione tra l'uso o meno di consonanti doppie (*vechiol/vecchio*, *comedia/commedia*, ecc.);²²⁹ la trasformazione di alcune *e* protoniche in *a* (ad esempio in *maraviglia*);²³⁰ la mancata dittongazione della *o* breve latina accentuata in sillaba libera (vedi *core*, *lenzolo*, ecc.);²³¹ la presenza del suffisso -*aria*, corrispondente al fiorentino -*eria* (*hostaria*, *argentaria*, ecc.);²³² la conservazione della *h* etimologica (come in *homo*, *alhora*, ecc.);²³³ o di *t* latineggianti in luogo di *z* (*disperatione*, *disgratia*, ecc.);²³⁴ l'esitazione tra *m* e *n* (*conpunto/compunto*, *inmascherato/immascherato*, ecc.); l'alternanza tra *c* e *g* (*affaticarsi/affatigarsi*, ecc.);²³⁵ l'avvicendamento, di rilevanza puramente grafica, tra *gle* e *glie*, tra *ce* e *cie*, e simili (*mogle/moglie*, *celol/cielo*, ecc.). Alcune possibili lacune nell'elenco sono dovute alle fluttuazioni nei costumi redazionali degli estensori dei canovacci, che domandano al fruitore una certa flessibilità d'approccio.

Per quanto concerne i rimandi proposti, all'interno delle parentesi tonde si trovano i rinvii agli scenari dove compaiono i termini inventariati nel glossario. Nelle parentesi quadre, invece, si segnalano le opere utilizzate per le verifiche lessicali. Salvo indicazioni più precise, per trovare le pagine alle quali ho attinto basterà, una volta individuato il volume di riferimento, consultarne la voce inquisita. Queste sono le fonti del presente glossario: *Enciclopedia dello spettacolo* [ES], 1954-1968; *I canovacci della commedia dell'arte* [Testaverde], 2007: 813-817; *La Commedia dell'Arte. Alle origini del teatro moderno* [Mariti 1], 1980; *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali* [Bruni], 1992; *Vocabolario degli Accademici della Crusca* [Crusca], 1612; ARIOSTO, 1903; BALDELLI, 1988; BATTAGLIA [GDLI], 1961-2004; BATTISTI/ALESSIO [DEI], 1975; BECCARIA, 2006; CAPOZZA, 2006; CHIAPPINI, 1967; DEVOTO/GIACOMELLI, 2002; LA STELLA, 2005; MALIZIA, 2005; MARAZZINI, 2003; MARITI [Mariti 2], 1978: 325-366; MAROTTI/ROMEI, 1994: 747-775; OJEDA CALVO, 2007; OVIDIO, 1999; PERRUCCI, 1961; ROHLFS, 1966-1969;

²²⁸ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 46 e no. 130).

²²⁹ Cfr. MARAZZINI, 2003: 209.

²³⁰ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 130 e no. 140.

²³¹ Cfr. MIGLIORINI, 2004: 423.

²³² Cfr. BATTISTI/ALESSIO, 1975, vol. I: 287; e MIGLIORINI, 2004: 423.

²³³ Cfr. MARAZZINI, 2003: 206-207.

²³⁴ *Ibid.*: 207.

²³⁵ Cfr. ROHLFS, 1966: no. 194.

TAVIANI, 1991: 561-580; TOMMASEO/BELLINI, 1861-1879; TRIFONE, 1992b; VACCARO, 1969; VERUCCI, 1619.

A

- abasso, a basso*: giù, in basso [DEI] (I/8, I/14, II/71-II/73, II/84, II/91)
- abbattimento*: scontro, combattimento, duello [GDLI] (I/49)
- abbracciamento*: abbraccio ripetuto [GDLI] (I/5)
- aboccare, abboccare*: incontrare, congiungere [GDLI] (I/6, II/62-II/63, II/70, II/74, II/77, II/86)
- abrugiare*: bruciare [DEI] (II/92)
- accarezzare*: far carezze, lusingare [GDLI] (I/6, I/11-I/13, I/35, II/52, II/56, II/68)
- accidò*: affinché [GDLI] (I/2-I/4, I/6-I/7, I/9-I/10, I/12, I/15-I/16, I/22-I/23, I/26, I/31, I/34, I/40-I/41, I/44, I/46, II/61-II/62, II/64, II/73-II/74, II/78-II/81, II/87, II/91, II/100)
- accoglienza*: dimostrazione d'affetto con cui si accolgono persone grate [Crusca] (I/15)
- accommodare, accomodare*: sistemare, adattare [GDLI] (I/6, I/11-I/12, I/28, II/62, II/95)
- acconcia serve*: chi prepara le serve e ne dispone [cfr. GDLI: *acconciare*] (II/100)
- acconcio*: cucinato [GDLI] (II/73); a proposito [Taviani] (II/97)
- acqua*: miscuglio acquoso per servire a usi particolari [GDLI] (I/16, I/43, II/82, II/87)
- acquisto*: conquista di una donna [GDLI] (I/17)
- adimandare*: chiedere [DEI] (II/68-II/69, II/86)
- adormire*: addormentare [GDLI, Vaccaro] (I/9, I/13, I/17, I/21)
- adottorarsi*: laurearsi, ottenere il titolo di dottore [GDLI] (I/7)
- affermare*: sostenere, confermare [GDLI] (I/2, I/4, I/6, I/8, I/39, II/93)
- aggiungere*: raggiungere [GDLI] (I/14)
- aiutare*: aiutare [GDLI] (I/3-I/4, I/6-I/8, I/12-I/13, I/19, I/28, I/38, I/40, I/42, I/48, II/50, II/53, II/57, II/62, II/66-II/67, II/71-II/72, II/74-II/75, II/78, II/88, II/91-II/92)
- aiuto*: aiuto [GDLI] (I/3-I/6, I/8-I/11, I/13-I/14, I/16-I/17, I/19, I/21-I/22, I/25-I/27, I/31, I/36, I/40-I/43, I/45, I/47-I/48, II/57-II/58, II/62, II/70, II/74, II/79, II/81-II/82, II/91, II/93, II/98)
- agrupparsi*: radunarsi, ammassarsi [GDLI] (I/4)
- albergare*: dimorare, intrattenersi [GDLI] (I/5)
- alhora alhora*: in quel preciso istante, subito [GDLI] (I/11)
- ambiguo, in ambiguo*: in un modo che può essere interpretato in maniere diverse [GDLI] (I/7, I/23, I/26-I/27, I/48, II/94)
- ammantarsi*: coprirsi, vestirsi, avvolgersi [GDLI] (I/8)
- ammollire*: intenerire [Crusca] (I/13)
- anco*: anche [DEI] (I/4-I/8, I/12, I/21, I/28, I/30, I/35, II/73, II/98)

andito: locale lungo e stretto che unisce stanze scollegate [Crusca] (I/8)

antivedere: prevedere [DEI] (I/9, I/43)

apparentare: imparentarsi, stringere parentado [GDLI] (I/7)

appassionato: pieno di struggente dolore [GDLI] (I/7, II/56)

appiccare, apiccare: impiccare [GDLI] (I/2, I/7, I/9, I/36, II/74, II/85, II/91); attaccare, appendere un oggetto a qualcosa [Crusca] (II/91)

apporre: imputare [GDLI] (II/78)

appostare: osservare cautamente dove si trova qualcosa o qualcuno [Crusca] (I/6)

apprendere: attaccare, appendere [cfr. GDLI: incrocio tra *appendere* e *apprendere* (appiccare; appigliarsi, aggrapparsi, attaccarsi)] (I/1)

approposito: adatto, opportuno [GDLI] (I/7)

appuntare: risolvere, fissare, stabilire di comune accordo [GDLI] (I/47)

arbore, arboro, albere, albore, albero: albero [GDLI] (I/1, I/5, I/9, I/12, I/17, II/53, II/57, II/65, II/69)

arca: sepolcro, deposito fatto per mettervi i morti [Crusca] (I/14)

arcabugiata: colpo d'archibugio [GDLI; cfr. Rohlfs, no. 130 e no. 140] (I/24)

arcabugio, arcabuso: archibugio [cfr. Rohlfs, no. 130 e no. 140; GDLI] (I/7, I/19, I/24, I/29, I/35, I/41)

Archimandrita: appellativo ironico per capo, fondatore di una scuola o di una setta [Marotti/Romei] (II/73)

archimia: alchimia [DEI] (II/93)

arma: insegna, stemma [GDLI] (I/23)

armatura: arma [GDLI] (I/8)

arrivare: raggiungere [Crusca] (I/7, II/50, II/91, II/98)

artificiato: costruito, trattato, elaborato secondo precisi dettami [GDLI] (II/97)

ascondere: nascondere [DEI] (I/16)

ascoso: nascosto [GDLI] (I/4)

assassinare: danneggiare gravemente [GDLI] (I/3-I/4, I/7, I/42, II/86, II/90)

assimigliare: assomigliare [DEI] (I/17)

assoluto: assolto [GDLI] (II/58)

asta: lancia [GDLI] (I/1)

astrico: cfr. *essere sul lastrico*: trovarsi o cadere in uno stato di estrema indigenza [GDLI] (I/36)

attaccare: attaccarsi a: afferrare qualcosa [GDLI] (I/1, II/65)

attendere: aspettare [DEI] (I/3); occuparsi [DEI] (I/7, I/19, II/60, II/74)

atteso che: dato che, poiché [GDLI] (I/6, I/27)
attossicare: uccidere col veleno [DEI] (I/4, I/31, II/60)
attratto: rattrappato, storpiato [Crusca] (I/27)
attristare: rendere triste [DEI] (I/36)
audientia: udienza [DEI] (I/35, II/61)
augurio: segno di prospera o avversa fortuna [GDLI] (I/35)
avandi: avanti [cfr. Devoto/Giacomelli, pp. 115-116] (I/4)
avanti: davanti [DEI] (I/5, I/8, I/24, I/28, I/34, I/39-I/40, II/71), prima, prima di, prima che [GDLI] (I/4, I/7)
avventare: scagliare [Marotti/Romei] (I/5)
avviso: messaggio, annuncio, informazione, notizia [GDLI] (I/35, I/37)
azzo: lazzo [Mariti 2] (I/6, II/51, II/66)

B

bacile: bacinella [GDLI] (I/24, II/97)
bagiare: baciare [DEI] (I/24)
bagio: bacio [DEI] (I/3)
baia: *dare la baia*: canzonare [Mariti 2], e il termine *baia* si lega anche all'ambito delle *burle* [cfr. Ojeda Calvo, p. 173] (I/20, II/51)
ballamento: ballo, danza [GDLI] (I/5)
ballarino: ballerino [cfr. Vaccaro, *ballarina*] (I/9)
bamboccio: fantoccio [GDLI] (I/1)
banchetta: panchetta, piccolo banco [GDLI] (I/32)
banco: tavola utilizzata dai mercanti per fare i propri conti [Crusca] (I/12); tavola sulla quale sedevano i cambiatori, commercianti di denaro, nelle pubbliche piazze [Testaverde, p. 387] (I/15, I/47, II/64, II/86, II/96, II/98). *in banche*: in via de' Banchi a Roma, dove si trovavano diversi mercati, negozianti, notai, ecc. [cfr. Mariti 2] (I/34)
banda: parte, lato [Mariti 2] (I/3, I/11, I/49, II/66, II/71, II/82, II/88)
barberia: bottega di barbiere [GDLI] (I/23)
barcarolo: colui che trasportava in barca persone o cose [La Stella] (II/56)
barettino: piccolo barretto, berrettino [GDLI, DEI] (I/32)
bargello, *barigello*, *baragillo*: capitano degli sbirri [Crusca, GDLI] (I/19, I/24, I/35, II/70, II/84, II/89)
barone: signore con giurisdizione [Crusca] (I/49)
barriera: tipo di torneo, di giostra [GDLI] (I/49)

- barzelletta*: canzone a ballo d'origine popolare affine alla frottola [GDLI] (I/13, II/57)
- basciare*: baciare [DEI] (II/74)
- bassà*: pascià [Marotti/Romei] (II/53)
- battagliola*: diminutivo di *battaglia*, piccola battaglia [GDLI; cfr. Rohlfs, no. 1086] (I/41)
- becco*: maschio della capra [GDLI] (I/5); uomo che porta le corna del tradimento coniugale [GDLI] (I/15, II/66, II/80, II/92)
- belligiorni*: divertimenti [cfr. GDLI: *bello e giorno*, in analogia con *buontempo*] (I/18)
- berlina*: luogo dove veniva inflitta una pena infamante per cui il colpevole era esposto al ludibrio pubblico [GDLI] (I/28)
- bertone*: drudo, magnaccia [Marotti/Romei] (II/28)
- bevere*: bere [DEI] (II/52)
- biastemare*: bestemmiare [Taviani] (I/34)
- bifolco*: chi lavora la terra con i buoi [Crusca] (I/5, I/9, I/33, II/57, II/73)
- boccolica*: variante antica e scherzosa per *bucolica* [GDLI] (I/8)
- bono*: *far bono*: riconoscere come valido, accettabile [GDLI] (II/71)
- botta*: botte [DEI] (I/9)
- bottone*: motto pungente, frecciata [GDLI] (I/27)
- braghiere*: brachiere, fascia di cuoio per contenere l'ernia intestinale o inguinale [Marotti/Romei] (I/28)
- brancoloni*: a tentoni, brancolando [GDLI] (I/5)
- bravare*: minacciare, comportarsi da bravo [Mariti 2] (I/36, II/50, II/52, II/54, II/60, II/75, II/77-II/78, II/81-II/82, II/90); rimproverare con durezza [GDLI] (I/2-I/11-I/12, I/14, I/19-I/22, I/24, I/26-I/30, I/32, I/35-I/36, I/39, I/42, I/46, I/48, II/51-II/52, II/55-II/56, II/58-II/60, II/62-II/64, II/66-II/68, II/71, II/74, II/77-II/79, II/83-II/86, II/88, II/90, II/92-II/93, II/100)
- bravata*: rimprovero aspro, fatto in maniera dura ed arrogante [GDLI] (II/59). *bravata a credenza*: minaccia fatta senza che se ne possa mantenere il contenuto [GDLI] (I/8)
- bravo*: sgherro, soldato arrogante e spavaldo [Mariti 2] (II/63, II/82, II/89). *bravaccio*: sgherro, peggiorativo di *bravo* [GDLI] (I/5-I/6)
- bravura*: spacconata [GDLI] (I/3, I/6-I/7, I/10, I/19, I/27-I/28, I/31, I/48, II/74, II/77, II/89); azione audace [Mariti 2] (I/7)
- brugiare*: bruciare [GDLI] (I/7, I/9)
- brutto*: sporco, lordo, imbrattato [Crusca] (I/8, I/43, II/76)
- bucata*: bucato [DEI] (II/90, II/92)
- buffettone*: colpo dato con la mano, schiaffo [GDLI] (I/43, II/55)

buffone: istrione, giullare [GDLI]; negli *Scenari* si riferisce alle maschere tipiche della commedia dell'arte (I/1, I/9, I/43, II/73)

bugata: bucato [GDLI] (II/84)

bulletino, bulettino: bollettino, cartello [Testaverde, p. 510] (I/6, II/83, II/88)

bullire: bollire [DEI] (II/92)

burla: beffa, cattivo scherzo fatto in modo che chi ne è vittima non s'accorga di nulla [Crusca]; anche tipo di lazzo complesso che dà luogo ad azioni multiple di tipo ludico, verbale o pantomimico [Mariti 1, p. 118] (I/1-I/10, I/13-I/14, I/16-I/17, I/20-I/21, I/23, I/30-I/31, I/37-I/38, I/40, I/43-I/45, I/47-I/48, II/50, II/57, II/59, II/61-II/63, II/66-II/69, II/71-II/75, II/77-II/78, II/81-II/83, II/87, II/90-II/92, II/95, II/98, II/100)

buscare: prendere [Mariti 2] (I/6, II/62)

bussolo: bossolo, piccolo vaso per contenere unguenti [Marotti/Romei] (I/20)

C

cacciare: scacciare, mandar via [Crusca] (I/1-I/5, I/18-I/19, I/23, I/27-I/28, I/31, I/39, I/44, I/46, II/51, II/54, II/56, II/62-II/63, II/72-II/74, II/81, II/85, II/88-II/89, II/98); introdurre, ficcare [Vaccaro] (I/5, II/91); tirare fuori [GDLI] (I/17, I/29, I/33). *cacciar mano (a qualcosa)*: afferrare (qualcosa) [GDLI] (I/3, I/9-I/11, I/15, I/17-I/18, I/20, I/23, I/31, I/34, I/39-I/40, II/72, II/74, II/76, II/79, II/87-II/88, II/90, II/96)

caduceo: simbolo di Mercurio, verga con alla sommità due serpi intrecciate e due ali aperte [GDLI] (I/9)

cagionare: causare [DEI] (I/9)

cagione: ragione [Crusca] (I/1, I/4-I/5, I/17, I/23, I/37, II/79)

cagnola: cagnetta [Chiappini] (I/7)

calamaro: calamaio [DEI] (I/18, II/93-II/94)

caldara: caldaia [DEI] (II/92)

caldarostaro: venditore ambulante di castagne arrostiti [La Stella] (I/48)

caldo: del caldo e freddo: relativo a situazione in cui si dà un'informazione prima in un modo, poi in un altro opposto al primo [cfr. Capozza, p. 85] (I/6-I/7, I/16, II/74)

calza: indumento che anticamente sostituiva i pantaloni rivestendo completamente le gambe [GDLI] (II/77)

cammera: stanza, camera [Vaccaro] (I/3, I/6-I/8, I/11, I/15, I/18, I/23, I/27, I/46, II/67, II/71, II/74, II/78-II/79). *cammera locanda*: stanza data a pigione; affittacamere [GDLI] (I/7-I/8, I/27, I/40)

cammerante: chi prende in affitto una stanza [cfr. Vaccaro: *cammera*; e Rohlf, no. 1104] (I/7)

camiscia, camisa: camicia [Trifone, pp. 22 e 26] (I/3, I/8, I/19, I/32, II/72-II/74)

camisciotto: camiciotto (camicia o breve tunica) [cfr. GDLI e Trifone, pp. 22 e 26] (II/85, II/91)

campare: scampare, salvarsi [GDLI] (I/5)

canavaro: canovaio, cantiniere, bettoliere [Marotti/Romei] (II/86)

candeliero: candeliera, candelabro, strumento dove si mettono le candele per tenerle accese [GDLI, Crusca] (I/36)

canestra: variante per *canestro* [DEI] (I/31, I/48)

canestrello: piccolo recipiente di vimini intessuti [DEI] (I/16)

canestro: sorta di paniero [Crusca] (I/5, I/48, II/58). *canestrino*: piccolo canestro [GDLI] (I/32)

cangiare: cambiare [DEI] (I/9, I/45)

cannella boscaina: piccola canna di bosco svuotata per farne un tubo e usata per soffiare qualcosa contro qualcuno, strumento analogo alla cerbottana [cfr. GDLI: *canna*; e Rohlfs, no. 1094] (I/31, II/62)

cannello: piccolo pezzo di canna sottile tagliato tra due nodi [Crusca] (II/65)

cantone: angolo [Crusca] (I/3, I/6, I/8, I/26, I/31, I/34, II/63)

capello: *fare a capelli*: accapigliarsi [GDLI] (I/48)

capestro: fune con cui si legano per la testa cavalli, muli, buoi e simili, oppure corda utilizzata per impiccare [GDLI] (I/2)

capitare: andare a finire [GDLI] (I/46)

capitolare: fare un accordo [Crusca] (II/77)

capitolo: clausola di un accordo [GDLI] (I/34, I/39)

carafella, caraffella: piccola *caraffa* [cfr. Rohlfs, no. 1082] (II/61, II/77)

caratello: botticella più lunga che larga [DEI; Marazzini, p. 184] (I/9)

carbonaro: chi produce il carbone [La Stella] (II/67)

carciaro: carcerario [cfr. Rohlfs, no. 1072 e no. 1111] (II/73)

carezza: *fare carezze*: fare moine, lusingare [GDLI] (I/5, I/14-I/15, I/17, I/27, I/30, I/33, I/39, II/51-II/52, II/62, II/73, II/80, II/90, II/92, II/94)

carico: incarico, incombenza [GDLI] (I/15, II/74)

cartello: cartello di sfida, biglietto col quale si sfida qualcuno a duello [GDLI] (I/10)

cartoccio: involucri formato da un foglio di carta avvolto in forma di cono [GDLI] (II/89)

casa matta: casamatta, locale della fortezza protetto con spesse murature e volte, e adibito a batterie di cannoni, a deposito di munizioni, a ricovero per uomini [GDLI] (II/95)

cascare: cadere [Crusca] (I/1, I/4, I/33-I/34, I/39, I/41, II/62)

cascata: caduta, capitombolo [Marotti/Romei] (I/4, I/13, I/16, I/21, I/23, I/29, I/42, II/62, II/72)

casino: piccola casa di campagna [DEI] (I/16, II/74)

castellano: capitano di fortezza [Crusca] (II/82)
castrone: agnello castrato [GDLI] (I/5)
cavallo: *dare un cavallo* o *dare il cavallo*: castigo inflitto agli scolari battendo sulle natiche di un ragazzo fatto spogliare e messo a cavallo di un altro ragazzo [Mariti 2] (I/5, I/31, II/66, II/73, II/99)
cavare: far uscire, tirare fuori [GDLI] (I/2-I/4, I-6-I/7, I/11-I/12, I/14, I/24, I/29, I/42, I/46, II/52, II/71-II/72, II/80, II/93, II/98); *levare* [Mariti 2] (I/23, I/28, II/62, II/68, II/79); *trarre*, *ricavare* [Mariti 2] (I/40); *scavare* [DEI] (I/45, II/93). *cavarsi*: togliersi di dosso, sfilarsi [GDLI] (I/1)
cecato: accecato [DEI] (I/13)
celata: cappelletto di ferro senza cresta portato dal soldato a piedi [Crusca] (II/64)
cera, *ciera*: aspetto, volto [Mariti 2] (I/4, II/84). *fare bona cera*: far buon viso [Mariti 2] (I/34).
mostrare bona cera: mostrare buon viso [cfr. GDLI] (II/56)
cerusico: chirurgo [Marotti/Romei] (I/10)
cervello: *stare in cervello*: agire con senno [GDLI] (I/7-I/8)
che: *che si sia*: qualsivoglia persona, chicchessia [GDLI] (I/4)
chiavaro: chi lavorava chiavi di ferro, toppe, serrature o chiavature [La Stella] (I/48, II/79)
chimera: animale mostruoso e fantastico [GDLI] (II/65)
chiù: più [Devoto/Giacomelli, p. 115] (I/28)
ciarla: chiacchiera inutile [GDLI] (I/2)
ciarlottesco: alla maniera del ciurlotto [cfr. Vaccaro: *ciarlotto* (ciurlotto, uccello); e Rohlf, no. 1121] (I/5)
ciascheduno: ciascuno [DEI] (II/57)
ciavatta: ciabatta [Chiappini] (I/9)
cifra: *parlare in cifra*, *in zifra*: parlare in gergo, in modo oscuro [GDLI] (I/25, I/47)
cimarra: zimarra, soprabito con bavero e maniche larghe portato in genere da persone di riguardo [Mariti 2] (I/12)
cinta, *centa*: cintura [DEI] (I/45)
citare: chiamare ad un tribunale [DEI] (I/6)
citatione: chiamata in giudizio [DEI] (I/6, II/78)
cittade: città [DEI] (I/24)
clientolo: cliente (con sfumatura spregiativa) [GDLI] (I/8)
coco: cuoco [GDLI] (II/90)
colcare: coricare [DEI] (II/66)
collare: colletto [GDLI] (I/2)

colonna: cippo al quale venivano legate le persone condannate alla gogna o alla flagellazione [GDLI] (I/46)

colpo: fare un bel colpo: ottenere un successo completo e rapido [GDLI] (I/4)

comito: il primo tra i sottoufficiali di una galea [GDLI] (I/5)

commandamento: ordine, comando [GDLI] (I/7)

commare: donna del vicinato; donna con cui si ha una vecchia e salda amicizia [GDLI] (I/14, I/34, II/65, II/83)

commettere, comettere: comandare, imporre [Crusca] (I/5, I/24, II/53, II/68, II/84, II/89, II/93, II/97)

commissione: ordine, comando [GDLI] (II/52, II/54, II/61, II/68, II/77)

commodare: provvedere [DEI] (I/14)

commoversi: provare turbamento [GDLI] (I/5)

comparatione: confronto, paragone [GDLI] (I/11)

compasso: strumento geometrico che forma il cerchio [Crusca] (II/71)

compimento: adempimento; appagamento [GDLI] (I/35, II/63)

comporre: porre e mescolare varie cose per farne una [Crusca] (I/16)

compra: acquisto [GDLI] (II/61, II/90)

compro: participio passato di *comprare* [DEI] (I/18, I/23, I/26, II/88, II/94)

concia serva: vedi *acconcia serve* (II/100)

concio: participio passato di *conciare*, allestire, confezionare [DEI, Mariti 2] (I/41, II/65)

concorrere: convenire, affluire in un luogo [GDLI] (I/4, II/70)

condenare: condannare [DEI] (II/61)

condolersi: partecipare del dolore altrui [GDLI] (I/10)

condutto: condotto [GDLI] (I/1, I/43, I/48)

conferire: comunicare ad altri i propri pensieri e segreti, rendendone partecipante [Crusca] (I/46, II/62)

confettione: confettura, composto di frutta, fiori, erbe o simili con zucchero per migliorare il gusto e la conservabilità dei primi [Crusca] (II/95)

confetto: preparato di sostanze medicinali [GDLI] (I/12, I/28, II/67, II/86, II/90)

confidare: sperare, presumere [GDLI] (II/95)

conforme: in modo conforme [GDLI] (I/5-I/6)

conocchia, conochia: rocca [Chiappini] (I/48, II/99)

conochiata: colpo di conocchia [cfr. Rohlfs, no. 1129] (I/48)

consulta: riunione, adunanza organizzata per discutere e decidere di questioni molto importanti [GDLI] (I/37)

contare: raccontare [Taviani] (I/13, II/52, II/58, II/62, II/82, II/87)

contentare: rendere contento qualcuno soddisfacendo un suo bisogno o esauendo un suo desiderio [GDLI] (I/9, I/13, I/17, I/23, I/34, I/44, I/46, II/57, II/59, II/66, II/75, II/80, II/87, II/90-II/91, II/94, II/100). *contentarsi*: essere d'accordo [GDLI] (I/2-I/7, I/9, I/11, I/14, I/16-I/18, I/20-I/29, I/31-I/32, I/34, I/36, I/38-I/40, I/42-I/43, I/45, I/47, II/52-II/55, II/58-II/60, II/62, II/66-II/68, II/70, II/74-II/77, II/79-II/82, II/85-II/88, II/90-II/91, II/94, II/97-II/98, II/100)

contento: soddisfatto, pago, d'accordo [DEI, GDLI] (I/3, I/5-I/7, I/10, I/14, I/17, I/21, I/24, I/27, I/29-I/30, I/39, I/40-I/45, I/48, II/50-II/52, II/54, II/59-II/62, II/65-II/69, II/72-II/74, II/76-II/77, II/80, II/83, II/87, II/90-II/92, II/95); *soddisfazione* [DEI] (I/14, II/51, II/80, II/84)

conto: *dare conto*: informare, dare ragguaglio [GDLI] (I/10)

contra: contro [DEI] (I/36, II/74)

contradote: controdote, donazione fatta in previsione delle nozze alla moglie dal marito [GDLI] (I/44)

contrafare: falsificare, imitare, fingere [Crusca] (II/55, II/90)

contrastare: contendere, litigare [Crusca] (I/4, I/7, I/12, I/15, I/17, I/20, I/23, I/31, I/39, I/42, I/44, I/47-I/48, II/55-II/56, II/58, II/68, II/72, II/74, II/76, II/78-II/79, II/82, II/84, II/86-II/88, II/90, II/93, II/98-II/99)

contrasto: diverbio, alterco, disputa [GDLI] (I/3, I/5, I/47, II/56, II/74, II/88)

converso: convertito, trasformato [DEI] (I/33)

corda: *tirare la corda*: aprire la porta [GDLI] (I/10)

cornetta: piccola tromba usata un tempo dai corrieri per dare segnali [GDLI] (I/35)

corona: *corona civica*: corona di quercia destinata, nell'antica Roma, a chi aveva salvato la vita di un cittadino [GDLI] (I/41)

corpo: *muovere il corpo*: produrre l'evacuazione degli escrementi [GDLI] (II/14). *andare del corpo*: defecare [GDLI] (I/44)

correre: percorrere [DEI] (I/41)

corriero: corriere, colui che aveva l'incarico di trasportare principalmente la corrispondenza [GDLI, La Stella] (I/21, I/35, II/85)

corsaletto: corazza leggera con spallacci e fianchi, che proteggeva soprattutto il petto e il ventre [Marotti/Romei] (II/77)

corsaro: chi correva i mari predando, catturando le navi e saccheggiando le coste [GDLI] (I/1-I/2, I/7, I/23, II/53)

corte: il tribunale, oppure i gendarmi, gli sbirri [Mariti 2] (I/3-I/4, I/18-I/19, I/24, I/27, I/29-I/30, I/32, I/35, I/38, I/40, I/42, I/46-I/47, II/52, II/58, II/70, II/74, II/78, II/82, II/87, II/89, II/91, II/94-II/95, II/97); luogo dove risiede il sovrano o la famiglia e il seguito del medesimo personaggio [GDLI] (I/24, I/43, I/49, II/74, II/84-II/85, II/97)

cortegiana: prostituta, mondana [GDLI] (I/2, I/6, I/11, I/15, I/42, II/56, II/62-II/63, II/78, II/94)

cortello: coltello [Baldelli] (I/24, II/78)

corto, curto: vestire alla *corta* o *curta*: vestire abiti corti [GDLI] (I/15, II/63)

costa d'Orillo: costola [GDLI: *costa*] di Orrilo, ladrone impossibile da uccidere perché si riattacca le membra tagliate [Ariosto (XV, 66): Papini] (I/1)

costanza, costantia: fedeltà [GDLI] (I/5, II/84-II/85)

costione: lite, questione [Marotti/Romei] (I/6, I/7, I/15, I/20-I/21, I/26, I/28-I/29, I/45-I/46, I/48, II/51, II/62, II/67, II/74, II/78, II/83)

cotica: pelle degli animali [GDLI] (I/4)

cranchio: granchio [cfr. Rohlfs, no. 185] (II/79)

creanza: maniera, usanza nobile [Crusca] (II/60)

crepare: schiattare, scoppiare [GDLI] (I/9, II/57)

crescere: aumentare [DEI] (I/5)

crollare: scuotere con forza [DEI] (I/5)

cuciniere: cuoco [Crusca] (I/5)

cugnato: cognato [Rohlfs, no. 131] (II/72, II/76)

culabrio: del culo [cfr. GDLI (*culo*: deretano, sedere; ma anche fortuna sfacciata) e Chiappini (*culabria*: fortuna, propriamente del gioco)] (I/5)

cuperto: coperto, dissimulato, nascosto [GDLI; cfr. Rohlfs, no. 131; DEI, cfr. francese *couvrir*] (I/15, I/41)

curere: correre [cfr. Rohlfs, no. 71] (II/92)

cussino: cuscino [cfr. Rohlfs, no. 225] (II/53, II/56)

cutta: pappagallo [GDLI] (I/5, II/74)

D

dais: forma corrotta di *rais*, capitano di nave musulmano [cfr. GDLI] (II/61)

damasco: tessuto di seta, caratterizzato dal contrasto tra il disegno di bella lucentezza e il fondo opaco [GDLI] (II/67)

dapocagine, dapocaggine: essere dapoco, buono a nulla [Mariti 2] (I/5, I/8)

dardo: freccia [GDLI] (I/5, I/8)

dato: dado [cfr. Rohlfs, no. 199] (II/78)

deflorare: togliere la verginità [GDLI] (II/58)
deità: essenza, natura divina [GDLI] (I/33)
Derce: Dirce, fonte della Beozia [cfr. Ovidio, p. 671] (I/37)
destramente: abilmente [DEI] (I/6)
deto: dito [DEI] (I/6, II/98)
detto: affermazione [GDLI] (I/4)
diceria: discorso disteso [Crusca] (I/5)
differenza: controversia, lite [DEI] (I/5, I/7-I/8, I/28, II/58, II/87)
dilazione: tergiversazione, indugio a fare qualche cosa [GDLI] (II/88)
dimandare: domandare, chiedere [Crusca] (I/6-I/7, I/9, I/27, I/30, I/44, II/60, II/68-II/69, II/73);
chiamare [GDLI] (I/30)
discacciare: scacciare [DEI] (I/3, I/5, I/9, I/17, I/20, I/27, I/31-I/33, I/39, II/51, II/58-II/59, II/70,
II/77-II/78, II/81, II/83, II/95-II/96)
discoprire: scoprire [DEI] (I/6, I/14)
discordato: dissonante [GDLI] (I/41)
discorrere: trattare un determinato argomento [GDLI] (I/1, I/5-I/11, I/14, I/17, I/21, I/24, I/26-I/27,
I/30-I/31, I/33, I/35, I/37, I/47, I/49-II/50, II/52-II/55, II/59-II/60, II/62, II/66, II/70, II/82, II/87-
II/89, II/93, II/96-II/97)
discortese: scortese [GDLI] (II/56)
disfida: sfida [DEI] (I/49)
disfidare: sfidare [DEI] (I/5, II/76, II/78)
disgabellare: sgabellare, sdoganare una merce tramite il pagamento dei dazi previsti [GDLI] (I/3)
disgratia: fare *disgratie*: comportarsi in maniera priva di grazia [GDLI] (II/52)
disgusto: dispiacere, amarezza, malumore [GDLI] (I/11, I/19)
disingannare: togliere d'inganno [GDLI] (I/3, I/21, I/46)
disparere: opinione diversa, disaccordo [GDLI] (I/7)
dissuadere: convincere o cercare di convincere qualcuno a non compiere una determinata azione
[GDLI] (I/4, I/10-I/11)
distorre: distogliere [DEI] (II/71)
disturbare: intralciare [GDLI] (I/10, I/43)
disviare: sviare [DEI] (II/51)
doglioso: dolorante, accacciato [GDLI] (I/4)
donnesco: femminile, di donna [DEI] (I/7)
donzella: femmina vergine in età da marito [Crusca] (I/1, II/61)

doppo: dopo [DEI] (I/2-I/13, I/18, I/22, I/24, I/26-I/27, I/31, I/33, I/35, I/45, I/49, II/54, II/58-II/59, II/62, II/66, II/72, II/74, II/77, II/83-II/84, II/87, II/92-II/93, II/96, II/99)

dota: dote [Crusca] (I/6)

dotare: dare la dote [Crusca] (II/93, II/98)

doventare: diventare [Taviani] (I/9)

dovero: *da dovero*: veramente, sul serio [DEI] (II/66, II/75)

drappo: tela di seta, velluto, raso o simili [Crusca] (I/23)

drento: dentro [DEI] (I/19, I/38, I/49, II/62, II/91)

dua, dui, doi: varianti antiche per *due* [GDLI] (I/2, I/4-I/7, I/11-I/12, I/14-I/15, I/18-I/19, I/24, I/26-I/28, I/30-I/32, I/42-I/43, II/50-II/51, II/53, II/56, II/59, II/62, II/74, II/78-II/81, II/83, II/91, II/93)

ducato: moneta coniata sotto la giurisdizione di un duca [GDLI] (II/95)

dugento: duecento [DEI] (II/71)

Durindana: celebre spada di Orlando [Marotti/Romei] (I/1)

duro: *star duro*: rimanere fermo in un proposito, opporre tenace resistenza [GDLI] (I/5, II/63)

E

eccene: ce n'è [cfr. Rohlfs, no. 469-476] (I/28)

ecco: eco [Taviani] (I/9, I/13, II/65)

effettuare: adempiere, menare ad effetto, compiere [Crusca] (II/52)

entrovi: con dentro [Rohlfs, no. 845 e no. 900] (I/23, I/41)

ermafroditto: essere umano dai caratteri fisici dei due sessi [GDLI] (I/10)

esercitio: occupazione o attività abituale [GDLI] (I/7)

esibirsi: offrirsi [GDLI] (I/46)

essere: *esser suo*: sua identità [GDLI] (I/2, I/8-I/10, I/12, I/39, II/57, II/69)

est locanda: cartello dove è indicato che un'abitazione è da affittare [Beccaria, p. 24] (I/27, II/56)

F

fabbrica, fabrica: edificio in corso di costruzione [GDLI] (II/70)

faceta: faccetta, aspetto, caratteristica [GDLI] (I/49)

fallare: errare, sbagliare [Crusca, DEI] (I/23)

fante: fantesca [Taviani] (II/82)

fantasca: donna di servizio, serva [GDLI] (II/50)

farsi: affacciarsi, sporgersi [GDLI] (I/4)

fastidioso: molesto, importuno [GDLI] (I/14); litigioso, indocile [GDLI] (II/92)

- fatto*: *andare per il fatto suo*: andare per i fatti propri, ad occuparsi delle proprie faccende; allontanarsi [GDLI] (I/7)
- fattore*: chi si occupa di villa e poderi [Crusca] (II/63, II/88)
- favella*: facoltà e atto del parlare [DEI, Crusca] (I/5, I/37)
- fede*: promessa, impegno, giuramento [GDLI] (I/7, I/21, I/25, II/88). *dare la fede*: obbligarsi con solenne promessa [GDLI] (I/3, I/6, I/14, I/18, I/21, I/23, I/25-I/26, I/38-I/39, I/42-I/43, II/52, II/59-II/60, II/74-II/75, II/77, II/81, II/83, II/85, II/93-II/94). *far fede*: testimoniare, attestare [GDLI] (I/40)
- feltro*: cappello di feltro, tessuto fatto di lana o peli agglutinati e compressi [Testaverde, p. 526] (I/45, II/91, II/93)
- feraiolo*, *ferraiolo*: mantello [Devoto/Giacomelli, p. 92] (I/21, I/30, I/40, II/58, II/75, II/79-II/80, II/87, II/95)
- ferrata*: inferriata, grata [GDLI] (I/19, I/24)
- ferro*: *a ferro e fuoco*: sterminio e devastazione per mezzo di armi e incendi [GDLI] (I/41)
- fiera*: mercato libero [Crusca] (I/18)
- fine*: *per fine che*: perfine che, fino a quando [GDLI] (I/14)
- fiscale*: magistrato, pubblico ufficiale [GDLI] (II/78)
- fischiaia*: *fare le fischiare*: fischiare qualcuno in segno di derisione [GDLI] (I/19)
- fitto*: affitto [DEI] (I/40, II/91)
- folletto*: anima dannata [Crusca] (II/93)
- fonte*: luogo dal quale scaturisce acqua [Crusca] (I/1, I/5, I/8-I/9, I/12-I/13, I/17, I/33, II/57, II/69, II/77)
- fora*, *fori*: fuori [GDLI] (I/3, I/29, I/38, I/44, I/49, II/59, II/61-II/62, II/66, II/72, II/76, II/90, II/92, II/95, II/98)
- forfantaria*: azione disonesta, imbroglio [GDLI] (I/3)
- forfante*: furfante [GDLI] (II/92)
- forma*: *in forma di*: riproducendo le sembianze di [GDLI] (I/1, I/5)
- formento*: frumento, grano [Marotti/Romei] (II/63, II/88)
- fornaro*: fornaio, chi di mestiere preparava, cuoceva e vendeva il pane [La Stella] (I/12)
- fornire*: finire [Mariti 2] (II/60, II/68)
- fortuna*: fortunale, burrasca [Marotti/Romei] (I/1, I/17, I/33, II/52, II/67, II/69); sorte [GDLI] (I/3, I/5, I/7-I/8, I/28, I/37, II/95); sorte favorevole [GDLI] (I/3-I/4, II/56)
- francolone*: francone, che si riferisce, che è proprio della Franconia o dei Franchi [GDLI, cfr. Rohlf, no. 1094 e no. 1096] (II/56)

freddo: del caldo e freddo: vedi *caldo* (I/6-I/7, I/16, II/74)

frezza: freccia [DEI] (I/41, II/61)

fugare: mettere in fuga, far fuggire, scappare [Crusca] (I/34)

fuggita: fuga [Crusca] (II/84)

fulgore: folgore, fulmine, lampo, baleno [GDLI] (I/33)

fuora: fuori [Crusca] (I/2, I/7, I/14, I/17, I/22, I/26-I/27, I/32, I/34, I/42, I/44, I/48, II/52, II/72, II/74, II/78-II/79, II/95, II/97)

furbaria: azione disonesta; burla, beffa [GDLI] (I/3, I/6, I/30, I/43, I/47, II/54, II/62, II/64, II/72, II/74, II/79, II/82-II/83)

furbo: ladro, malfattore, imbrogliatore [GDLI] (I/2-I/3, I/7-I/8, I/10, I/15, I/18-I/19, I/21, I/28, I/31, I/39-I/40, II/61, II/67, II/74, II/79, II/82-II/83)

furca: forca, patibolo [GDLI] (I/24)

furfantaria: azione disonesta, atto criminoso, imbroglio, bricconata [GDLI] (II/86)

G

gabbare, gabare: ingannare [Crusca] (I/2, I/30, II/50, II/82, II/90)

galeotta: bastimento militare, agile e veloce, più piccolo della galea [GDLI] (I/2, II/61)

galera: vascello sul quale si scontava la pena del remo [GDLI] (I/3, I/5, I/23-I/24, I/32, I/37, II/61, II/94)

gazetta: moneta veneziana [Taviani] (II/99)

genochioni: ginocchioni, in ginocchio [GDLI] (I/2, I/7, I/10)

gergo: enigma, modo di parlare oscuro e per mezzo di metafore [Crusca] (I/4, I/6, II/86)

giacco: maglia d'acciaio che protegge il busto e le braccia [Marotti/Romei] (II/99)

giornata: battaglia [GDLI] (I/49)

giostra: combattimento tra cavalieri che anticamente si svolgeva con armi cortesi o smussate per dimostrare la propria abilità [GDLI] (I/43, II/66)

giorstrare: battersi, combattere in una giostra [DEI] (I/43)

giottone: malfattore, furfante, ribaldo [GDLI] (II/82)

giro: danza [GDLI] (I/13)

giucare: giocare [GDLI] (II/83)

giucatori: giocatori [GDLI] (II/83)

giungere: raggiungere [Crusca] (I/14)

giurare: promettere, sotto giuramento, fedeltà, obbedienza, sudditanza, amore [GDLI] (I/37, I/49)

gli (pronome): li, loro; a lui, a lei, a loro [GDLI] (I/1-I/19, I/21-I/28, I/30-I/38, I/40-I/44, I/47-II/50, II/52-II/53, II/55, II/57-II/64, II/67-II/69, II/71-II/80, II/82, II/84-II/89, II/91-II/98, II/100)

godere: avere rapporti amorosi con una persona [GDLI] (I/1, I/4-I/7, I/10, I/12, I/18, I/21-I/22, I/24-I/25, I/27, I/30-I/35, I/47, II/50, II/58-II/59, II/61-II/62, II/64, II/66, II/71, II/73, II/75, II/79, II/81, II/85, II/87, II/94, II/97, II/100); trarre piacere da quanto si possiede [Crusca] (I/5, I/38)

godimento: possesso carnale [GDLI] (II/68)

gola: *mentire per la gola*: dire bugie madornali, falsità spudorate [GDLI] (I/44)

gotta: catarro che si deposita nelle giunture delle persone impedendone il moto [Crusca] (II/61)

governo: cura, assistenza protezione prestata a una persona o alla sua salute, alla sua educazione [GDLI] (II/88)

granaro: granaio [GDLI] (II/63)

grande: *stare sul grande*: comportarsi con molta alterigia [GDLI] (II/71)

grimaldello: ferro ritorto a un'estremità che serve ad aprire una serratura in mancanza della chiave [GDLI] (II/79)

grimo: vecchio, padre [GDLI]; in gergo furbesco può significare *marito* [Camporesi, p. 243] (II/86)

guadagnare: vincere [GDLI] (II/67)

guardare: difendere, assicurare [Crusca] (I/9)

guasto: participio passato di *guastare* [DEI] (II/50)

H

hauto: avuto [Vaccaro] (I/2-I/3, I/6-I/8, I/11, I/15-I/18, I/23, I/26-I/27, I/32, I/34, I/44, I/47, II/52, II/60-II/62, II/65, II/71, II/73-II/74, II/76, II/78, II/82, II/85-II/86, II/88, II/91, II/93-II/95, II/98, II/100)

hippogriffo: ippogrifo, animale favoloso dalla forma di cavallo con la testa d'uccello [GDLI] (I/1)

hortolano: vedere *ortolano* (I/27)

humiliare: rendere umile, rintuzzare l'orgoglio [Crusca] (I/31)

humiliarsi: fare atto di devozione o di riverenza nei confronti di qualcuno [GDLI] (I/24)

I

imbasciata: forma antica per *ambasciata* (messaggio trasmesso per mezzo d'una persona espressamente incaricata) [DEI] (I/3, I/37, I/49-II/50, II/55, II/58, II/74, II/81)

imbriacare: ubriacare [DEI] (I/29, I/41)

imbriaco, *inbriaco*: ubriaco [GDLI] (I/32, I/39, II/50, II/52, II/74)

immascherato, *inmascherato*: mascherato [DEI] (I/4)

impantalonare: travestire da Pantalone [cfr. Rohlf, no. 1015] (I/31, II/99)

imparare: insegnare [GDLI] (I/8, II/81)

impedire: fare in modo che qualcuno non possa conseguire ciò che deve o vuole [GDLI] (I/6, I/9, I/22, I/30, II/93)

imperio: potere [DEI] (I/5)

importunità: l'essere importuno, fastidioso, noioso [DEI] (II/57, II/71)

impresa: lasciare l'impresa, levare dall'impresa: rinunciare a un proposito [GDLI] (I/4, II/55)

imprestare: prestare, dare in prestito [DEI] (I/34, II/74)

inbauttare: vestire con la bautta (mantellina di seta nera con cappuccio per mascherarsi) [GDLI; Testaverde, p. 506] (II/80)

incamisciata: incamiciata, sortita notturna d'un drappello di soldati [GDLI] (II/55)

incanto: opera di magia [GDLI] (I/5, I/9, I/38, I/43, I/45, II/57, II/68-II/69, II/90, II/93-II/94); asta, vendita pubblica [DEI] (I/16, I/27)

inchiodare: costringere all'immobilità [GDLI] (I/41)

indovinare: prevedere il futuro, divinare, vaticinare [GDLI] (I/31, II/62)

infasciato: fasciato [DEI] (I/10, I/28, I/49)

infingardo: bugiardo, subdolo (II/75)

infortunio: colpo di avversa fortuna, avversità; naufragio [DEI] (I/9, II/83)

ingiottonirsi: inghiottonirsi, invaghirsi, innamorarsi [GDLI] (I/5)

inimico: nemico [Crusca] (I/6, I/27, I/35)

iniquità: ingiustizia, malvagità [Crusca] (II/55)

innudo: nudo [DEI] (I/44)

insegnare: indicare, mostrare con la mano [GDLI] (I/5, I/7, I/10, I/13, I/18-I/19, I/21, I/40, II/61, II/68-II/69); fare apprendere, spiegare una questione [GDLI] (I/24, I/31, II/58, II/62, II/65, II/72, II/80, II/86)

insensato: caduto in deliquio, privo di sensi, esanime [GDLI] (I/7)

instantia: istanza, richiesta, sollecitazione [GDLI] (I/4, I/19, II/78)

intelligenza: accortezza [GDLI] (I/8)

intento: scopo che si vuole raggiungere [GDLI] (I/2, I/13-I/14, I/23, I/42, II/51, II/56, II/78, II/87, II/92, II/98)

intercedere: essere mediatore per ottenere grazie per qualcun altro [Crusca] (I/10)

intermettere: intromettere [GDLI] (II/93)

intravenire: accadere, intervenire [DEI] (I/34, II/73, II/87)

intrigare: coinvolgere, implicare, compromettere [GDLI] (I/30, II/75); impigliare, ingarbugliare, intrappolare [GDLI] (I/39)

intrigato: turbato [GDLI] (I/4, I/8, II/58); incuriosito, interessato, attratto [GDLI] (I/32)

intronato: balordo, stupido, chi non sa quello che fa [Crusca] (II/64)

inventione: stratagemma [GDLI] (I/3, I/11, I/15, I/18, I/21, I/23, I/26-I/29, I/31, I/33, I/36, I/47, II/56, II/60, II/62, II/71, II/74, II/78, II/83, II/86-II/87, II/89, II/94)

ire: andare [DEI] (I/23, I/44)

L

labarda: alabarda [Mariti 2] (I/3)

lacciare: allacciare [DEI] (II/77)

lancia: *lancia spezzata*: cavaliere o soldato che prestava servizio come guardia del corpo del sovrano [GDLI] (I/6)

lassare: lasciare [DEI] (I/8, I/16, I/18, I/24, I/27, I/30, I/32, I/44, II/55, II/61, II/65, II/68, II/92, II/98)

lattuga: guarnizione bianca di tela, pizzo, seta, a più strati, increspata o pieghettata, che ornava lo sparato della camicia o i polsi dell'abito maschile [GDLI] (II/54)

laudare: lodare, dare lode [Crusca] (II/92)

lavandara: lavandaia, donna che faceva il mestiere di lavare i panni [GDLI, La Stella] (I/48)

lazzo, *l'azzo*, *lazo*: in origine frammento mimico a commento o sottolineatura dell'azione principale dello scenario; mentre in seguito, con un passaggio alla verbalità, può fondarsi sull'equivoco o sul doppio senso, per poi concludersi con una battuta [ES] (I/1-I/13, I/15-I/36, I/38-II/51, II/53-II/60, II/62-II/68, II/70-II/72, II/74-II/79, II/81, II/83-II/85, II/87-II/100)

legame: ciò che ha per fine o effetto di creare o mantenere un rapporto di interdipendenza [GDLI] (I/5)

legato: lascito, quanto è stato lasciato ad altri per testamento [Crusca] (I/35); ambasciatore, messaggero, rappresentante [GDLI] (I/37)

legiero: leggero, che pesa poco [DEI] (I/36)

li (articolo): i, gli [GDLI] (I/1-I/19, I/22-I/24, I/26-I/28, I/31-II/54, II/57-II/69, II/71-II/85, II/87-II/95, II/97-II/98, II/100)

li (pronome): gli, loro; a lui, a lei, a loro [GDLI] (I/1-II/100)

libraria: luogo o mobile destinato ai libri [GDLI] (I/13)

libraro: libraio, venditore di libri [La Stella] (I/15)

ligare: legare [DEI] (I/12, II/73)

limosina: elemosina [DEI] (I/7, I/19)

liquore: sostanza liquida [cfr. Crusca] (II/93)

loco, *logo*: luogo [GDLI] (I/1, I/5, I/7, I/9, I/25, I/35-I/36, I/43, I/45, II/53, II/60, II/65, II/67, II/69, II/74, II/78, II/82, II/84, II/89, II/91, II/94, II/97). *in loco di*: al posto di [GDLI] (I/32)

locotenente: luogotenente, delegato, vicario [GDLI] (I/6, I/24)

M

maccaroni, maccheroni: gnocchi [GDLI] (I/5, I/9, I/13, I/43, II/57, II/73, II/80)

madrigna, madregna: matrigna [DEI] (I/19, II/72, II/78)

magica: arte magica, magia [GDLI] (II/93)

maiordomo: maggiordomo [GDLI] (II/86)

maladittione: maledizione [GDLI] (I/7)

malandrino: brigante, bandito [GDLI, cfr. Crusca] (I/1)

male: andare a male: andare disperso [cfr. GDLI] (II/62, II/78)

manco: nemmeno [Mariti 2] (I/6, I/14)

mandataro: funzionario di una pubblica autorità incaricato di mansioni puramente esecutive [cfr. *mandatario, mandataio* in GDLI; cfr. Rohlf, no. 1072] (II/78)

mangiamento: il mangiare [GDLI] (II/80)

mangiativo: da mangiare [GDLI] (I/5, II/74)

mano: sotto mano: sottomano, di nascosto, clandestinamente [GDLI] (I/16). *metter mano*: disporsi a combattere, a lottare, a duellare [cfr. GDLI: *mettere mano ai ferri*] (I/17, I/42, I/49, II/91). *toccare o toccare la mano*: riconoscere o prendere come propria promessa sposa o promesso sposo (un'antica usanza voleva che i promessi sposi al loro primo incontro si scambiassero una stretta di mano in segno di promessa solenne) [GDLI] (I/3, I/10, I/14, I/32, I/34, I/36, I/38, I/40, I/43-I/44, II/56, II/64, II/66, II/71, II/74-II/77, II/79, II/84, II/86, II/88, II/97). *toccar con mano*: accertare, appurare, verificare [GDLI] (I/46). *bona mano*: buonamano, mancia, ricompensa per un favore [GDLI] (II/60)

Marforio: statua parlante di Roma [Malizia] (I/18)

marinaro: marinaio [DEI] (I/33)

mariolo: chi compie furti, ladro [GDLI] (II/98)

martello: gelosia [Mariti 2] (II/60, II/74). *dar martello*: far ingelosire [Mariti 2] (I/3, I/22)

maschera: maschera [DEI] (I/7, I/31, I/44, II/73)

massaritia: masserizia, ciascun oggetto, suppellettile, mobile, utensile impiegato nella vita domestica quotidiana o come arredo e ornamento di una casa [GDLI] (II/91)

mastello: recipiente di legno usato per contenere, trasportare, travasare derrate liquide e solide o per la lavatura dei panni [GDLI] (II/92)

mastro: maestro [Mariti 2] (I/31-I/32, II/64); padrone o titolare di un'azienda artigiana [GDLI] (II/55). *mastro di casa*: maggiordomo [GDLI] (I/35, I/47, II/62, II/93)

- matinata*: omaggio cantato reso all'amata al mattino oppure composizione lirica, composta per lo più da un numero imprecisato di rispetti, eseguita in tale circostanza con un accompagnamento musicale [GDLI] (II/77)
- menata*: il picchiare [GDLI] (I/3)
- meno*: *venir meno*: sentirsi mancare, perdere le forze [GDLI] (II/64, II/81, II/89)
- mentita*: smentita [Marotti/Romei] (I/39, II/83)
- mercantia*: commercio, professione di mercante, mercatura [Taviani] (I/2, II/61-II/62)
- merciaro*: merciaio, commerciante [GDLI] (II/95)
- mescola*: mestolo [DEI] (I/5)
- mesticare*: mescolare, mischiare [GDLI] (I/5)
- mezzano*: mediatore [DEI] (I/7, I/10, II/87)
- mezzo*: chi interviene in una questione come intermediario [GDLI] (I/10). *in questo mezzo*: intanto, frattanto, nel contempo [GDLI] (I/14). *a mezzo*: in collaborazione, in società, in comune [GDLI] (II/71)
- mille*: *parere mille anni*: attendere con grande desiderio e aspettativa che qualcosa accada [GDLI] (I/14, II/71, II/81)
- ministra*: ancella, serva [GDLI] (I/27)
- minuta*: elenco dettagliato redatto a fini pratici [GDLI] (I/20)
- mitigare*: recare sollievo e conforto a un tormento interiore [GDLI] (I/10)
- mitra*: ornamento portato in testa da vescovi e altri prelati in occasione di funzioni solenni [Crusca] (I/6)
- moccolo*: piccola candela sottile già parzialmente consumata [Crusca] (I/6)
- modo*: *con bel modo*: bellamente, piacevolmente, acconciamente [Crusca] (I/2, I/6-I/7, I/11, I/21, I/24, I/30, I/45, II/59, II/62, II/78, II/81)
- moglia*: moglie [DEI] (I/39)
- montare*: salire [Crusca] (I/1, I/6, I/20, I/41)
- moresca*: danza di origine araba, introdotta in Spagna dai Mori e diffusa in Europa dal secolo XV al XVI, caratterizzata da movimenti che imitano la lotta tra cristiani e saraceni [GDLI] (I/33, I/37)
- moretto*: piccolo moro, arabo o saraceno [DEI] (I/7)
- moroso*: amante, innamorato [DEI] (I/15, I/40, I/42, II/59, II/76, II/80)
- mortella*: mirto [GDLI] (I/45)
- mostaccio*: faccia [Marotti/Romei] (I/5, I/31, II/74)
- mostaccione*: ceffone, schiaffone [GDLI] (I/3)
- mostra*: esposizione [Taviani] (I/16, II/63, II/80, II/88, II/90)

mugiare: muggire [Testaverde, p. 440] (I/9)

mulinaro: mugnaio, l'uomo – padrone o garzone – che manda avanti il mulino [GDLI, La Stella] (I/27, II/67)

munile: monile, collana; per estensione, gioiello [GDLI] (I/1)

mutatione: sostituzione fraudolenta [GDLI] (I/7)

muto, mutto: *alla muta, mutta*: per mezzo del linguaggio gestuale, caratteristico di chi è privo della parola [GDLI] (I/4, I/30)

N

naccara, nachera: nacchera, strumento che si suona a cavallo e simile al tamburo per suono ma non per forma [Crusca] (II/53)

naranzo, naranzzo: arancia [DEI, GDLI] (I/30)

nascoso: nascosto [DEI] (I/6)

necessità: situazione di urgente e grave bisogno [GDLI] (I/5)

negotio: affare, faccenda [Mariti 2] (I/2-I/3, I/6-I/7, I/11, I/30, II/59, II/62, II/78, II/84, II/87)

nettare: render netto, pulito [DEI] (II/87)

niette: forse forma errata per *niente* [ma cfr. Rohlfs, no. 257] (I/4)

ninfa: divinità femminile minore [GDLI] (I/5, I/9, I/17, I/45, II/57, II/65, II/69, II/73)

noiare: procurare noia, fastidio [DEI] (II/57)

nolo: pagamento del porto della mercanzia e di altre cose trasportate dalle navi [Crusca] (II/56)

nora: nuora [GDLI] (II/54)

notaro: pubblico ufficiale che riceve ed autentica atti pubblici [DEI] (I/38, II/72, II/82-II/83)

nova: notizia [Mariti 2] (I/2-I/4, I/6-I/10, I/12, I/14, I/21-I/23, I/26-I/27, I/30, I/34-I/37, I/39, I/41, I/43, I/46-I/49, II/52, II/54-II/55, II/58, II/60-II/62, II/65, II/74, II/78-II/79, II/82, II/84, II/86, II/88, II/90-II/91, II/93-II/94, II/96, II/99)

novo: nuovo [Vaccaro] (I/5-I/8, I/10, I/21, I/26-I/27, I/32, I/36-I/37, I/46, I/49, II/52, II/54, II/58, II/60, II/62, II/70, II/73-II/75, II/78, II/81, II/92, II/96, II/99)

nudrice: nutrice, balia [GDLI, DEI] (I/7, I/35, I/41, I/49)

nuntio: messaggero, ambasciatore [DEI] (I/37)

O

offitio: servizio, compito, occupazione [Mariti 2] (I/4, I/24, I/32, II/93). *male offitio*: azione contraria agli interessi di qualcuno, messa in atto per nuocergli [GDLI] (I/3, II/74)

orca: gigantesco mostro marino [GDLI] (I/1)

ordegno: nome generico di strumento fabbricato per operazioni diverse [Crusca] (II/69, II/93)

ordinare: preparare, apprestare [Crusca] (I/4, I/27, I/34)

ordinario: corriere incaricato di portare, trasmettere, recapitare da un luogo all'altro, con viaggi periodici e scadenze regolari, lettere, pacchi, dispacci, notizie, ecc. [GDLI] (I/7)

ordine: *dare ordine*: ordinare, preparare, apprestare [Crusca] (I/4-I/5, I/29, I/35, I/40-I/41, I/48, II/52, II/59-II/60, II/63, II/71, II/74, II/80, II/84, II/92). *darsi ordine di o l'ordine a*: mettersi d'accordo, accordarsi di [GDLI] (I/17, II/95). *mettere all'ordine o al ordine, mettere in ordine*: preparare [GDLI] (I/7, I/26, I/44, I/47, II/51, II/58, II/63-II/64, II/76, II/80-II/81, II/87-II/88, II/90). *pigliare ordine, mettere l'ordine*: stabilire con mutuo consenso, prendere accordi [GDLI] (I/14, I/32). *essere al ordine, in ordine*: essere pronto [GDLI] (I/43, I/48)

orina: urina [Crusca] (I/31, II/99)

orinale: recipiente nel quale si orina [GDLI] (I/48, II/77)

orologio: orologio [DEI, cfr. Baldelli] (I/12)

ortolano: chi coltiva il terreno a ortaggi, o chi li vende [DEI] (I/17, I/27)

ottava: strofe di otto endecasillabi dei quali sei a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata [GDLI] (II/73, II/81)

P

paesano: compaesano [DEI] (I/35, I/46, I/48)

paggio: giovane servitore [Crusca] (I/38, II/64, II/73, II/80, II/87, II/97)

pagliuca: fuscello di paglia, pagliuzza [GDLI] (II/59)

Pane: Pan, divinità della mitologia greca [GDLI] (I/17)

panza: pancia [DEI] (II/53, II/65)

para: femminile di *paro* nel senso di *pari* [DEI] (II/71)

paraguanto: mancia [GDLI] (I/2-I/3)

parentado, parentato: trattativa per stipulare un matrimonio [GDLI] (I/3-I/5, I/8, I/10, I/15-I/16, I/24-I/26, I/28-I/29, I/40, I/47, II/52, II/56, II/59, II/64, II/70, II/74, II/81, II/83, II/87, II/99); stirpe, lignaggio [Crusca] (II/98)

paro: paio [DEI] (I/26, II/78)

parola: *dar parola*: addurre pretesti allo scopo di rinviare un'azione sgradita [GDLI] (I/5). *belle parole*: discorsi cerimoniosi e cortesi [GDLI] (I/6, I/39, I/47, II/52, II/55, II/81); discorso di congedo alla fine della commedia [cfr. Verucci, p. 81] (I/8, I/34). *fare parole*: parlare [GDLI] (I/47, II/81, II/100)

particolare: persona singola [GDLI] (II/93)

partita: partenza [Taviani] (I/1-I/2, I/4, I/8, I/24, I/27, I/49, II/61, II/80, II/84, II/91, II/93)

partito: soluzione [GDLI] (I/12, II/98); occasione di matrimonio [GDLI] (I/25)

parturire: partorire [DEI] (I/2, I/26)

Pasquino: statua parlante di Roma [Malizia] (I/18)

passare: trasportare qualcosa o qualcuno da una sponda all'altra d'un corso d'acqua [GDLI] (I/1);
procedere, avvenire [GDLI] (I/2, I/4-I/5, I/7, I/33, I/46, II/51, II/71, II/98); trafiggere [DEI]
(II/53)

passeggiare: andare più volte da un capo all'altro d'uno spazio determinato [Crusca] (I/28, I/39,
I/43, II/81)

pastura: cibo, nutrimento [GDLI] (I/8)

patre: padre [DEI] (II/80)

patrone: padrone [GDLI] (I/4, I/45, II/64)

pece greca: pecegreca, resina che residua nella distillazione della trementina per ricavarne l'essenza
[GDLI] (I/9, II/65, II/89, II/99)

pedante: pedagogo, colui che insegna ai bambini [Crusca] (I/34)

pegno: dato in pegno [Testaverde, p. 444] (I/15)

pegnorare: pignorare, far espropriare forzatamente su richiesta di un creditore [GDLI] (I/30)

pelo: pelo umano o animale; capello [Crusca] (I/5)

pelosetta: diminutivo di *pelosa* (nel senso di organo genitale femminile) [GDLI] (I/22)

per: per mezzo, mediante [Crusca] (I/2-I/3, I/5, I/7, I/9, I/14-I/15, I/17, I/20, I/23, I/26, II/56, II/59,
II/88, II/90, II/93, II/97)

perditore: che perde [Crusca] (II/69)

perdonanza: perdono [GDLI] (I/29, I/31, I/34, II/83)

però: perciò [GDLI] (I/2-I/4, I/7-I/8, I/10, I/28, I/40, II/50, II/62, II/71, II/75)

persuasione: *a persuasione di*: in seguito all'opera di persuasione di, dietro consiglio di, per
suggerimento di [GDLI] (I/37)

pezza: parte, pezzo [Crusca] (II/54); tela intera di qualunque materiale [Crusca] (II/67)

pezzo: bocca da fuoco (cannone, mortaio, ecc.), pezzo d'artiglieria [GDLI] (I/35)

piantare: abbandonare [GDLI] (I/3-I/4)

picciolo: piccolo [Crusca] (I/2, I/7, I/11, I/23, I/38, II/74)

pignatta: pentola [Baldelli] (I/13, I/25, II/64, II/72, II/78)

pignorare: procedere nella riscossione forzata di un credito [GDLI] (I/42)

pistello: pestello [DEI] (I/9)

pistolese: coltello con lama larga a doppio taglio che generalmente è l'arma di Pantalone [Mariti 2]
(I/9, II/88)

poggiolo: rialzo del terreno [GDLI] (I/12)

polirsi: pulirsi, lavarsi [DEI] (I/8)

poliza: scritto breve su una piccola carta [Crusca] (I/7, I/16, I/24, I/30, II/73, II/83)

pollaco: polacco [GDLI] (I/35)

poltroneria: l'esser poltrone, cioè dappoco, pauroso, d'animo vile e dimesso, infingardo [cfr. Crusca; Rohlf, no. 1115] (II/52)

pomarancio: melarancia [GDLI] (I/13)

pomo: frutto [Crusca] (I/12-I/13, II/65, II/69)

porcastro: maialetto, in particolare ancora lattonzolo [GDLI] (I/5)

portamento: modo di agire o di procedere [Crusca] (I/31)

portarsi: comportarsi in un determinato modo [GDLI] (II/65-II/66)

portatura: il portare [Crusca] (I/6)

posta: incontro fissato tra due persone in un luogo e in un'ora stabiliti [GDLI] (II/62, II/100); agguato [Crusca] (II/81). *montare per le poste* o *partire su le poste*: partire col servizio di cavalli e carrozze [GDLI] (I/6). *alla posta*: in agguato [Crusca] (I/20, II/63)

posticcio: artificiale, fabbricato imitando la natura, falso [GDLI] (II/54, II/85, II/94)

possanza: potere, forza [Crusca] (I/5)

postura: posizione [GDLI] (II/66, II/75)

pratica: condotta, consuetudine [GDLI] (I/6)

praticare: visitare, frequentare (un luogo, un ambiente) [GDLI] (I/5, II/61)

pregione, prigionie: prigioniero [GDLI] (I/1, I/3-I/4, I/6, I/18-I/19, I/24, I/27, I/30, I/35, I/38, I/40-I/41, I/43, II/52, II/70, II/82, II/85, II/89, II/91, II/94-II/95, II/97)

prego: preghiera [Taviani] (I/17, II/56, II/63, II/65, II/76, II/80, II/100)

presa: cattura di una persona [GDLI] (II/53); cattura di una nave avversaria in battaglia [GDLI] (II/61)

presentare: fare un regalo [GDLI] (I/2, I/5, I/35, I/48, II/97); consegnare [DEI] (I/43)

presente: la cosa che si presenta, regalo, dono [Crusca] (I/45, II/58-II/59, II/67, II/74, II/76, II/97)

presentire: avere sentore o notizia di una cosa prima che essa accada [Crusca] (II/57)

presto: sollecito, rapido [Crusca] (I/4, II/50). *più presto*: piuttosto [Mariti 2] (I/10, I/46, II/63, II/65, II/81). *in presto*: in prestito [DEI] (II/78, II/80)

primiera: gioco che consiste nel saltare, a gambe divaricate, un compagno che sta con la schiena piegata in avanti [GDLI] (II/77)

primiero: che precede nel tempo [GDLI] (I/5)

primo: prima, in precedenza [GDLI] (II/76)

principale: autore, responsabile [Crusca, GDLI] (I/30)

principiare: aver principio, cominciare [DEI] (I/43)
pro: buon pro ti faccia: formula di congratulazione e di augurio [GDLI] (II/51)
procacciare: procurare, provvedere [DEI] (I/31)
procurare: cercare di ottenere qualcosa [GDLI] (I/2, I/6)
proferire, profferire: offrire [Crusca] (I/6, I/30, II/66, II/80, II/87)
proferta: offerta [GDLI] (I/3, I/6)
promissione: promessa [DEI] (I/43)
pronto: in fretta [GDLI] (II/79). *in pronto*: a disposizione [GDLI] (II/98)
proposito: assennato [GDLI] (I/11)
proprio: quello stesso [GDLI] (I/38)
provvedere: trovare quanto è necessario [Crusca] (I/2, I/5, I/7, I/28, II/90)
provisione: acquisto [DEI] (I/8)
publicare: palesare al pubblico [GDLI] (I/43); dichiarare, proclamare [GDLI] (I/49)
putta: fanciulla [DEI] (I/16, I/32, I/42, II/80, II/90)
putto: fanciullo, bambino [GDLI] (I/24)

Q

quale: il quale, la quale [GDLI] (I/1, I/4-I/6, I/10, I/12, I/15, I/19, I/28, I/34-I/35, I/37, I/40, I/44-I/47, I/49-II/50, II/56, II/58-II/61, II/65-II/69, II/71, II/73-II/75, II/77-II/78, II/84-II/95, II/97-II/99)
qualmente: come, che [GDLI] (I/7)
qualsivoglia: qualsiasi [DEI] (I/9, II/65)
quartarola: recipiente che ha la capacità dell'omonima unità di misura, che può variare a seconda delle regioni [GDLI] (II/92)
questo: in questo: nel frattempo [GDLI]; un personaggio al partire di altri resta in scena [Perrucci, p. 263] (I/1-II/100)
queto: quieto [GDLI] (II/98)
quistione: questione [DEI; vedere *costione*] (II/80)
quivi: in quel luogo [DEI] (II/84)

R

raccordare: ricordare [Crusca] (I/2-I/3, I/8)
raccorre: raccogliere, accogliere [GDLI] (II/69)
radica: radice [DEI] (I/27, II/53)
ragione: per ragione: secondo le leggi, legalmente [GDLI] (I/12)

raiare: tagliare [cfr. Chiappini: *rajà*] (I/9)
raito: raglio [Testaverde, p. 438; cfr. GDLI: *raito*, *raitare* e *ragliare*; Chiappini: *rajo*] (I/9)
rampognare: riprendere, rimproverare [Crusca] (I/5)
raschiamento: pulitura, lo sfregare per togliere il superfluo [GDLI, Crusca] (I/27, II/83)
raschiare: tossicchiare per attirare l'attenzione [GDLI] (I/34)
rasoro: rasoio [GDLI] (I/3)
ravano: ravanello [GDLI] (I/16)
recapito: accoglienza, ospitalità [GDLI] (I/9, I/34); consegna di una lettera o di un oggetto al destinatario [GDLI] (II/80)
relassare: rilasciare [GDLI] (II/91)
remedio: cura atta a guarire una malattia [GDLI] (I/4)
renitente: che fa resistenza, restio [DEI] (I/48)
renuntiare: rinunciare, spogliarsi volontariamente di un bene posseduto, anche per lasciarne la fruizione ad altri [GDLI] (I/18)
repugnare: opporsi, non cedere alle richieste [GDLI] (I/5)
reputatione: *tenere qualcosa in reputatione*: farne gran conto [GDLI] (II/55)
rescotere, *riscotere*: riscuotere [GDLI], riscattare, recuperare [Crusca] (I/2, I/4, I/6)
retenersi: desistere [GDLI] (I/4)
retropico: ritropico, idropico, affetto da idropisia [GDLI] (I/27)
riamare: ricambiare un sentimento amoroso [GDLI] (I/9)
ricapitare: accogliere, ospitare [GDLI] (II/56)
riccho: ricco, fornito di mezzi [cfr. DEI] (I/30, I/44)
ricercare: interpellare; pregare per un aiuto o una collaborazione [GDLI] (I/7, I/10); istigare ad un comportamento colpevole, adescare, tentare [GDLI] (I/15, II/78)
ricettare: accogliere qualcuno presso di sé, ospitare, alloggiare [GDLI] (I/7)
ricetto: alloggio [Mariti 2] (I/17)
riceuta: ricevuta, dichiarazione scritta e firmata con cui si attesta di aver ricevuto qualcosa [GDLI; cfr. Rohlfs, no. 205-209] (I/15)
riceuto: ricevuto [cfr. Rohlfs, no. 205-209] (I/6-I/11, I/29, I/37, I/45, I/48-I/49, II/54, II/65-II/66, II/71, II/75)
riescire: riuscire [GDLI] (II/82)
ricogliere: raccogliere [Crusca] (II/98)
riconoscenza: il riconoscere, l'essere riconosciuto [GDLI] (I/5)
riguardare: guardare attentamente [Crusca] (I/9)

rimettere: affidare [GDLI] (I/8, I/18, I/40, II/58, II/62)
rimproverare: rinfacciare [Crusca] (I/1, I/9)
rincontrare: mettere a confronto, controllare, riscontrare [GDLI] (I/23)
rinfondere: versare un liquido in un recipiente aggiungendolo a quello che vi è contenuto o compensandone via via l'esaurimento [GDLI] (II/86)
ringiovenire: ringiovanire [GDLI] (II/62)
rinuntiare, renuntiare: spogliarsi volontariamente di qualcosa per lasciarne la fruizione ad altri [GDLI] (I/18, I/29, II/58-II/59, II/71)
rio: fiume [GDLI] (I/1)
risentimento: azione di rivalsa [GDLI] (I/8, I/10)
riserbare: riservare, procrastinare, rimandare [DEI] (I/35)
riserrare: tenere chiuso coattivamente qualcuno in un luogo [GDLI] (I/11, II/91)
risico: rischio [Vaccaro] (I/5)
risoluto: soddisfatto [GDLI] (I/15)
rispetto: *per ogni buon rispetto*: per ogni eventualità, a ogni buon conto [GDLI] (I/2)
ritenere: fermare o tentare di fermare [GDLI] (I/17)
ritogliere: portare via, togliere [GDLI] (I/4)
ritroso: riservato, schivo, timido [GDLI] (I/6-I/7)
riussire: riuscire [cfr. Rohlfs, no. 225] (I/6, II/79)
riverso: *alla riversa*: al contrario, alla rovescia [GDLI] (I/4)
rivoltare: indurre alla rivolta, far ribellare qualcuno [GDLI] (I/41)
rocca: strumento di canna tenuto alla cintola e utilizzato per filare la lana o il lino [Crusca] (I/31, II/99)
rochetta: rocca, fortilizio o mastio di piccole dimensioni o dotato di modeste opere difensive [GDLI] (I/41)
romito, rumito: eremita [GDLI] (I/1)
ronda: giro di perlustrazione [GDLI] (I/41)
rotella: scudo rotondo [Marotti/Romei] (I/29, II/53)
rotto: diroccato [GDLI] (I/36)
rubbare, rubare, robbare: rapire; rubare [GDLI] (I/2-I/5, I/7-I/9, I/12-I/13, I/15, I/18-I/19, I/21, I/28, I/35, I/38-I/39, I/48, II/63, II/74, II/79, II/83, II/85, II/91, II/97); derubare [GDLI] (II/98)
ruffiania: l'attività del ruffiano o della ruffiana [GDLI] (II/71)
ruffiano: lenone, mezzano che si occupa di altrui faccende amorose [Crusca] (I/7, I/10-I/11, I/14-I/15, I/17, I/32, I/39, II/51, II/59-II/60, II/71, II/73, II/80, II/87, II/90, II/99-II/100)

rumore, romore: lite [Mariti 2] (I/4, I/6, I/11, I/34, I/47-I/49, II/56, II/58, II/68-II/69, II/71-II/72, II/74, II/76, II/78-II/79, II/87, II/96); *rumore, strepito* [Mariti 2] (I/4, I/6-I/8, I/12, I/15, I/17, I/18-I/19, I/22, I/24, I/29-I/31, I/35-I/39, I/42, I/48-I/49, II/53-II/54, II/58, II/60, II/62, II/66, II/69, II/72, II/75, II/78-II/79, II/82-II/83, II/87, II/89, II/92-II/95, II/98)

S

saccoccia: tasca [Trifone, p. 72; Baldelli] (I/28, II/74)

sadisfare, soddisfare: soddisfare [DEI] (I/13, I/23, II/84)

saio: veste maschile piuttosto lunga [GDLI] (I/6)

saldo: fermo in un proposito [GDLI] (I/4)

salvo: in salvo: in serbo, da parte [GDLI] (I/40)

sanguinoso: imbrattato di sangue [Crusca] (II/61, II/89)

saponaro: fabbricante di sapone [La Stella] (I/6)

satiro: divinità minore che popolava la natura selvaggia, dotato di orecchie, corna e zampe di capro [GDLI] (I/9)

satisfazione: soddisfazione [DEI] (I/14)

sbattuto: indebolito, affaticato [GDLI] (I/4)

sborso: pagamento [GDLI] (I/16)

scabello: sgabello [GDLI] (I/6, I/37)

scagno: seggio, scanno [DEI] (II/76)

scambievole: reciproco, vicendevole [Crusca] (I/33)

scampare: salvare [DEI] (I/35)

scandalo, scandolo: offesa [Crusca] (I/6); discordia, divisione, lotta [GDLI] (I/24)

scapigliare: scompigliare i capelli [Crusca] (I/35, II/71)

scappare: schivare un pericolo [GDLI] (I/9). *scapparla bona*: scamparla bella [cfr. GDLI e Vaccaro] (I/6)

scarpellare: scalpellare, lavorare un materiale duro con lo scalpello [GDLI] (II/93)

scarpinello: calzolaio, ciabattino [Mariti 2; Trifone, p. 72; Baldelli] (I/6, I/7)

scartoccio: pacchetto di carta involta su se stessa in forma di cono [GDLI; cfr. Baldelli] (II/60).

scartoccetto: diminutivo di *scartoccio* [GDLI] (I/28)

schoppiare: scoppiare [DEI] (II/65)

schoppo: scoppio [DEI] (II/65, II/69)

sciorre: sciogliere [DEI] (I/46)

sciugatore, succatore: drappo o benda, per lo più di lino, usato anticamente come copricapo o portato sulle spalle [GDLI; cfr. Rohlf, no. 225] (I/44)

- scolare*: chi va ad imparare [Crusca] (I/29, I/32, II/56)
- scolpare*: discolpare, scusare [DEI] (I/3)
- scongiurare*: sottoporre qualcosa o qualcuno a esorcismi per liberarlo dagli spiriti maligni [GDLI] (I/6, I/12)
- scongiuro*: esorcismo per scacciare i demoni [DEI] (I/6, I/33)
- scontare*: diminuire o estinguere un debito compensandolo con qualcosa di uguale valore [Crusca] (I/11)
- scoppio*: mortaretto, petardo [GDLI] (I/39)
- scoprire, scuoprire, scuprire*: rivelare, rendere noto [GDLI] (I/1-I/8, I/10-I/11, I/13-I/18, I/20, I/22-I/23, I/26-I/35, I/37-I/40, I/42-I/44, I/46-II/53, II/55-II/56, II/58-II/65, II/68-II/70, II/72-II/91, II/93-II/95, II/97, II/99-II/100); togliere ciò che copre [DEI] (I/24); arrivare alla conoscenza di qualcosa che si ignorava [GDLI] (I/28, I/30, I/32-I/33, I/35, I/37, II/53, II/58, II/61-II/62, II/69, II/85, II/88, II/98)
- scorrucciare*: corrucciare [DEI] (I/4, I/22, I/32, I/42)
- scrima*: scherma [DEI] (II/58)
- scrittura*: cosa scritta [Crusca] (I/12, I/16, I/30, I/42, II/93)
- scroccare*: fare qualcosa a spese altrui [Crusca] (II/62)
- scrupolo*: dubbio che perturba la mente [Crusca] (II/75)
- scudo*: denominazione di varie monete d'oro e d'argento [GDLI] (I/2, I/6, I/15-I/16, I/18, I/23, I/25, I/32, I/34, I/36, I/40, I/43-I/46, I/48, II/58, II/60-II/61, II/68, II/71-II/72, II/78, II/82-II/84, II/88, II/90, II/93, II/98)
- scuffia*: cuffia [Baldelli] (I/4, I/11, I/19, I/28, I/44, II/72, II/77)
- scuro*: *allo scuro*: al buio [GDLI] (II/55)
- seco*: con sé, in sua compagnia, con loro [GDLI] (I/1, I/3-I/4, I/6-I/9, I/11, I/15, I/17, I/21-I/24, I/26, I/29, I/33, I/40, I/45, I/49, II/60-II/64, II/67-II/68, II/73-II/74, II/77-II/78, II/80-II/81, II/84, II/86, II/88, II/91, II/95, II/97, II/100)
- secondare*: assecondare [DEI] (I/4)
- sedaccio*: setaccio [GDLI] (I/44)
- seggia*: seggio, sedia portatile [DEI] (I/43)
- segnalato*: provvisto di un elemento distintivo [GDLI] (I/15)
- segnare*: sottoscrivere, firmare [DEI] (I/30)
- seguire*: inseguire [GDLI] (I/6, I/10, I/15, I/39, I/47, II/53, II/62, II/67, II/73, II/80); continuare, proseguire [DEI] (I/8, I/37, I/43)

seguito: attuato, compiuto, effettuato [GDLI] (I/37); accaduto, avvenuto [GDLI] (I/45-I/46, I/49, II/78, II/92-II/93)

semmola: semola [Vaccaro] (I/5)

sendo: essendo [DEI] (II/53, II/61, II/86)

senesa: femminile di *senese*, donna di Siena [GDLI; cfr. Rohlfs, no. 353] (II/52)

sentare: sedere [Mariti 2] (I/45, II/61)

sepultura, sepoltura: sepolcro, luogo di sepoltura [DEI] (I/14, II/53, II/62, II/65, II/69, II/97). *dar sepultura*: seppellire [GDLI] (II/62)

serbare: tenere, conservare una cosa per altri [Crusca] (I, 14, II/60)

serbo: custodia di una persona presso di sé [GDLI] (I/32, II/61)

serrare: chiudere [Crusca] (I/3, I/8, I/15, I/18, I/29, I/32, I/46, I/48, II/61, II/65, II/68, II/71-II/72, II/74, II/79, II/86, II/91, II/94)

serrata: riparo [GDLI] (II/71)

servitiale: clistere [GDLI] (I/34, I/36)

sfiondatura: sproposito [GDLI] (I/4, I/7, II/74, II/77)

sforzare: costringere [Mariti 2] (II/62, II/82, II/89); stuprare, violentare, possedere sessualmente con la forza; costringere con la forza [GDLI] (I/1, I/9, I/13, I/15, I/17, I/45, II/57, II/65, II/73, II/79-II/80, II/87); forzare, rompere con la forza [DEI] (I/4)

sforzo: impiego superiore a quello normale delle proprie energie [GDLI] (I/3, I/6); coercizione nei confronti di altri [GDLI] (I/4)

sfresciare: sfregiare [Mariti 2] (I/3, II/74)

sgannare: togliere dall'inganno, disingannare [DEI] (I/5, I/26, I/42, I/46, I/49)

sgrugnone: percossa violenta con la quale si colpisce violentemente l'avversario al volto con il pugno chiuso [GDLI] (I/3, I/7)

sicurtà: cauzione [Crusca] (I/18, II/91); assicurazione [cfr. Mariti 2] (I/30, I/42)

sieme: di *sieme*: contrario di *insieme* [cfr. Tommaseo/Bellini] (I/11)

signoria: dominio, autorità [GDLI] (I/5)

simile: che è analogo, ha la stessa natura o la stessa origine [GDLI] (I/2, I/11, I/21, I/36, I/39, I/47, II/61); lo stesso, la stessa cosa [GDLI] (I/2-I/3, I/5-I/6, I/9, I/11-I/14, I/17-I/18, I/32, I/34, I/42-I/43, I/47, II/50-II/51, II/65-II/67, II/69, II/71-II/74, II/76-II/83, II/88, II/92, II/95, II/97)

smarra: zappa [GDLI] (I/29)

smarrirsi: cadere in preda allo sgomento, allo sconforto (I/7); perdersi [GDLI] (I/7, I/9, I/33)

sobrio: parsimonioso [GDLI], qui piuttosto nel senso di insolvente (II/78)

sopra: a proposito di, circa [GDLI] (I/2-I/3, I/5, I/8-I/9, I/11-I/13, I/15, I/21-I/22, I/30, I/37-I/38, I/40, I/42, II/53-II/54, II/62, II/69, II/72, II/74, II/82-II/84, II/89, II/93, II/98-II/100)

sopradote: sopradotte, controdote, donazione fatta in previsione delle nozze alla moglie dal marito [GDLI] (II/52, II/58, II/88)

sorte: ventura, fortuna, destino [Crusca] (I/5-I/6, I/27, II/82, II/91); genere, specie [GDLI] (I/45, II/90). *fare alle sorte*: tirare a sorte, designare con un sorteggio [cfr. GDLI] (II/67)

sottocoppa: piattino su cui si appoggiano coppe, tazze e bicchieri [GDLI] (I/35, II/56)

Spalatro: Spalato, porto della Dalmazia [cfr. Rohlf, no. 333] (I/49)

spartire: separare due (o più) persone che si azzuffano [GDLI] (I/1, I/4, I/6, I/20-I/21, I/26, I/28, I/45, I/48-I/49, II/51, II/58, II/65-II/66, II/78, II/83); dividere [GDLI] (I/15, II/71)

spedire: concludere, sbrigare [Mariti 2; cfr. Taviani, *spedito*] (I/46)

spendere: fare la spesa per il vitto [GDLI] (I/7, I/16, I/22, II/50, II/62, II/78, II/99)

spengere: spingere [GDLI] (I/19)

spenta: spinta [GDLI] (I/4)

spetiale: droghiere o farmacista [La Stella] (I/16, I/36, I/42, II/60, II/97)

spetiararia: luogo dove si vendono le spezie, farmacia [Testaverde, p. 517] (I/20, II/72, II/90)

spezzare: sfondare [GDLI] (I/7)

spia: *spia doppia*: che serve contemporaneamente i due nemici, all'insaputa dell'uno e dell'altro [GDLI] (I/41)

spiedo: arma d'uso antico costituita da una punta di ferro infissa in una lunga asta di legno per l'impugnatura [GDLI] (I/8-I/9)

spirare: scadere [GDLI] (II/90)

spoglia: abito, veste [GDLI] (I/4, I/42)

sponga: spugna [DEI] (I/10)

sporta: contenitore tessuto di giunchi, con due manichi, per trasportare verdure, frutta e simili [Crusca] (I/6, I/8, I/28)

sportarolo: sportaiolo, cioè l'addetto al trasporto delle sporte con le provviste acquistate al mercato [GDLI] (II/74)

sportula: compenso corrisposto, oltre l'onorario ufficiale, ai giudici [GDLI] (II/58)

sposalitio: matrimonio [DEI] (II/56)

sprezzare: disprezzare [DEI] (I/5, I/33, II/78)

sproposito: gesto violento e inconsulto [GDLI] (I/4). *fare spropositi*: fare azioni sregolate e pronunciare parole insensate [Testaverde] (I/4, I/7-I/8, I/36, I/42, II/62, II/91). *allo sproposito*: con spropositi, esprimendosi senza alcun significato logico [cfr. GDLI] (I/3, I/8, I/10)

staffilare: frustare con violenza [GDLI] (I/4)
stanga: robusta sbarra usata per sprangare le porte [GDLI] (I/48, II/58)
stangare: sbarrare, sprangare [GDLI] (I/4)
stante: a dispetto di, nonostante [GDLI] (I/10)
stantia: alloggio per una residenza più o meno prolungata [GDLI] (I/28)
stanza: ottava [Crusca] (I/21)
stimolo: tentazione peccaminosa [GDLI] (I/13)
stimulare: corteggiare in modo insistente e fastidioso [GDLI] (I/10)
stoppa: materia ottenuta col pettinare il lino o la canapa [Crusca] (I/10, II/80, II/92)
stora: stuovia, che indica vari tipi di tessuti ottenuti con materiali intrecciati [GDLI] (I/6)
stracco: stanco [Vaccaro] (I/4-I/5, I/45)
straccia: straccio, cencio [GDLI] (II/56)
strachezza: stanchezza [GDLI] (I/26)
strascinare: trascinare [DEI] (I/4, I/35, I/45, I/48, II/62)
strazzare: stracciare, strappare [GDLI] (I/30)
stringere: costringere [DEI] (I/5); rendere più solido, più saldo [GDLI] (I/5); stabilire un legame [GDLI] (I/5)
stroppiato: storpiato [Vaccaro] (I/5, I/7, I/27, II/62)
struggere: distruggere [DEI] (II/65)
stucco: composto di varie materie adesive [Crusca] (II/76)
studiolo: mobiletto di legno provvisto di cassetti disposti attorno a una parte centrale chiusa da antine, usato per conservare o tenere esposti oggetti vari [GDLI] (II/78)
stufa: impianto termale pubblico [GDLI] (I/8)
stufarolo: inserviente addetto ai bagni termali [Vaccaro] (I/8)
sturbare: intralciare, ostacolare [GDLI] (I/12)
subiolo: da *subio*, fischietto [GDLI; cfr. Rohlfs, no. 1086] (I/7)
subiotto: zufolo, fischietto [GDLI] (I/38, I/40)
succatore: panno per asciugare, asciugamano [cfr. GDLI: *sciugatoio*, *sciugatoro*; cfr. Rohlfs, no. 165 e no. 194, e Marazzini, p. 209] (II/78)
succedere: avere un determinato esito o risultato [GDLI] (II/98)
successo: accaduto [GDLI] (I/4, I/7, I/12, I/49, II/85)
suffitientia: perizia, particolare abilità [GDLI] (II/53)
suffomigio: suffumigio, riduzione in fumo di sostanze a scopo medicamentoso, igienico o estetico [GDLI] (II/93)

soggetto: soggetto, argomento di discussione [GDLI] (I/49)
suo: loro [Rohlf, no. 427] (I/32, II/52, II/57). *su la sua*: non lasciando trasparire le proprie intenzioni [GDLI] (II/56)
supposito: scambio di persona [GDLI] (II/74)
suspettare: sospettare [GDLI] (I/4)
suspetto: sospetto [GDLI] (I/4, I/49)
svellersi: liberarsi [GDLI] (I/5)
sviare: condurre via [GDLI] (II/64, II/91)

T

tacito: zitto, che sta in silenzio [GDLI] (I/4)
tamburino: giovane soldato che batte il tamburo segnando e guidando i vari momenti della marcia, delle manovre, ecc. [GDLI] (II/81)
tamigio: tamiso, setaccio [GDLI] (I/44)
tardanza: ritardo [GDLI] (I/3, I/28, II/85, II/88)
tavoliere, tavoliero: tavolo da gioco [Mariti 2] (II/100)
tavolozza: variante per *tavoletta*, cioè riquadro, supporto rigido predisposto per il disegno o la scrittura o sul quale si fissano fogli [cfr. GDLI: *tavoletta*; Rohlf, no. 1040] (I/32)
tazzetta: diminutivo di *tazza* [DEI] (I/35)
tembo: variante regionale per *tempo* [Bruni] (I/2)
terza: la terza parte di un tutto [GDLI] (II/99)
terzo: *in terzo*: in tre [Marotti/Romei] (I/3-I/4, I/6, I/9, I/29, I/43, I/48, II/50, II/57, II/62, II/66-II/67, II/74)
testificare: fare testimonianza [Crusca] (I/46)
testimonio: testimone [GDLI] (I/3, I/11, I/15, I/23, II/74, II/90, II/93)
tevola: tegola, elemento usato per costruire il manto di copertura dei tetti [GDLI; cfr. Rohlf, no. 217] (I/48)
tiella: teglia [Vaccaro] (I/8)
tirata: discorso lungo e ininterrotto d'un personaggio sulla scena [ES], negli *Scenari* è termine riferito ai monologhi di Gratiano (I/3-I/4, II/62)
toccare: *toccare le sue*: toccarne o toccarle, cioè ricevere botte, percosse, ecc. [GDLI] (I/5)
todesco: tedesco [DEI] (I/27, I/38, II/50)
togliere: rubare, rapire [GDLI] (I/2-I/4, I/16, I/41, I/47, I/49, II/67, II/69, II/73, II/81-II/82, II/97-II/98); ricevere [GDLI] (I/7, I/16); pigliare, prendere [DEI] (I/29-I/30, I/37, II/60, II/67, II/80, II/86)

tornare: restituire qualcosa al legittimo proprietario [GDLI] (II/52)
torre: togliere, prendere, pigliare [DEI] (I/44, II/52-II/53, II/76, II/80)
torto: torvo, minaccioso, bieco [GDLI] (I/39)
tosare: radere [GDLI] (I/34)
trabisonda: proveniente dalla città di Trebisonda (nome italianizzato della turca Trabzon) [cfr. Rohlf, no. 630] (I/2)
trabocco, trabucco: trabocchetto, tratto di terreno predisposto perché chi vi passa precipiti in uno spazio sottostante [GDLI] (I/28)
traccia: mettersi alla traccia: mettersi sulle tracce, porsi all'inseguimento [GDLI] (I/5)
tracciare: inseguire una persona [GDLI] (I/5)
traficare: maneggiare [GDLI] (I/2)
trasmutare: tramutare, trasformare, cambiare [DEI] (I/9, II/69, II/89)
tratanto: trattanto, frattanto, nel frattempo [GDLI] (II/74)
trattare: fare, compiere [GDLI] (I/9)
trattato: macchinazione, trama [Crusca] (I/28)
trattenimento: l'intrattenere, divertimento, sollazzo, svago [GDLI] (I/7, II/90); indugio, dilazione [GDLI] (I/8)
tribuno: comandante militare della fanteria o della cavalleria diretta agli ordini del capo della legione [GDLI] (I/37)
tric trac, tricke trache: tritrac, fuoco d'artificio che nell'esplodere produce scoppiettii brevi e secchi [GDLI] (I/33)
trinciera: trincea [Marotti/Romei] (I/41)
trionfo: sorta di pantomima, risalente con tutta probabilità ai cortei stradali, nella quale alcuni personaggi possono portare un trionfatore sulle spalle [Mariti 1, p. 118] (I/5, I/36, II/83, II/99)
turbare: disturbare, intralciare [GDLI] (I/15)
turchesco: alla turchesca: in modo rozzo e violento [Testaverde, p. 482] (II/53)
turchina: gioiello in cui è incastonata la gemma chiamata turchese [GDLI] (I/6)

U

urigine: origine [cfr. Rohlf, no. 131] (II/71)
urinale: orinale, recipiente nel quale si orina [GDLI] (I/45, II/77)
ussire: uscire [cfr. Rohlf, no. 225] (I/6)

V

valice, valige, valisce, valigie: valigia [cfr. Trifone, pp. 22 e 26] (I/3, I/6, I/10-I/11, II/93)

vassallo: suddito di repubblica, principe o signore [Crusca] (I/37)
ventura: predizione, pronostico del futuro [GDLI] (I/21)
verga: bacchetta magica o incantata [GDLI] (I/9, I/33)
veruno: nessuno, neanche uno [DEI] (I/5)
vessiga: vescica [GDLI; cfr. Rohlfs, no. 209] (I/9-I/10, I/17, I/36, II/57, II/65-II/66)
vestimento: abito [Crusca] (I/22)
vettovoglia: vettovaglia, quanto è necessario al nutrimento e alla sopravvivenza di una comunità di persone, in particolare di un esercito [GDLI; cfr. Rohlfs, no. 18] (I/49)
vezzo: modo di fare [Crusca]; atto, gesto o parola che manifesta affetto [GDLI] (I/5)
villa: podere con casa di campagna [DEI] (I/4, I/11-I/12, I/25, I/42, I/44, II/52, II/90)
vino: in gergo furbesco può significare *furto* [cfr. Camporesi, p. 435] (II/86)
vita: per vita di: sulla vita di [GDLI] (I/1)
vocatione: chiamata, convocazione [GDLI] (I/3)
volontieri: volentieri [DEI] (I/3-I/5, I/49)
volta: camminata, passeggio [GDLI, cfr. Crusca] (II/92). *dare una volta*: tornare indietro [cfr. GDLI] (II/96)
votare: vuotare [DEI] (I/18, I/36, II/77)
voto: vuoto [DEI] (I/12)
vù, vu: voce espressiva che indica sorpresa [cfr. GDLI: *uh*] (I/18)

Z

zaganella: nastro che si attaccava nella parte posteriore del corpo di qualcuno per beffarlo a sua insaputa [GDLI] (I/8, II/57)
zappatore: colui che zappa [Crusca] (I/18)
zecchino: ducato d'oro di Venezia [GDLI] (II/98)
zenno: cenno [Trifone, p. 187] (I/6)
zifra: vedere *cifra* [DEI] (I/47)
zimarra: veste di origine spagnola, con maniche e bavero molto ampi, usata in passato come soprabito elegante [GDLI] (I/19, I/24, II/100)
zuchetto: elmetto che copriva soltanto la sommità del capo [GDLI] (I/5)

2. L'analisi intertestuale degli scenari corsiniani

Come si è visto nell'affrontare l'analisi linguistica dei canovacci corsiniani, le preoccupazioni dei loro autori e redattori non sembrano avere particolari implicazioni stilistiche, nemmeno quando ci si trovi di fronte ad apparenti esempi di iperbato o di anastrofe (1.5). Considerando la funzione

degli scenari legati al teatro degli Zanni, il solo desiderio formale chiaramente rintracciabile è quello della brevità, ovvio corollario di testi la cui funzione è di delineare lo scheletro d'una rappresentazione scenica. Del resto, come già i canovacci pubblicati da Flaminio Scala nel 1611,²³⁶ anche gli *Scenari più scelti d'istrioni* si distinguono per precisione proprio in tal senso: grazie all'accuratezza con la quale riescono in poche parole a fornire agli attori le linee narrative e le tematiche sulle quali andrà poi fondato il lavoro d'improvvisazione.²³⁷ Il ricercatore viene così in qualche modo invitato a chinarsi soprattutto sui contenuti tratteggiati nei nostri due volumi manoscritti. Sebbene questi contenuti raramente vengano approfonditi, essi mantengono comunque un'indiscutibile centralità rispetto agli artifici della retorica e alle riflessioni d'ordine estetico. Cogliendo allora l'invito a un'analisi concettuale, si cercherà nelle prossime pagine di discernere almeno una parte dei criteri che guidavano le scelte drammaturgiche a monte degli *Scenari più scelti d'istrioni*, sperando di riuscire a mostrare non soltanto cosa potessero raccontare al loro pubblico i comici dell'arte, ma anche perché le loro preferenze si spingessero in determinate direzioni e venissero espresse secondo certe strutture teatrali.

Per far questo, uno strumento imprescindibile saranno le opere letterarie e drammatiche rispetto alle quali i canovacci corsiniani si situano in rapporto di filiazione o di fratellanza, come per esempio – da un lato – le fonti latine o rinascimentali e – dall'altro – gli scritti teatrali di autori coevi come Basilio Locatelli e Vergilio Verucci. Nel presente lavoro abbiamo già incontrato diverse volte questi due nomi nel corso della sezione dedicata alla lingua degli *Scenari più scelti d'istrioni* (1), ma vale la pena di spendere ora qualche parola sulle figure che li portano e sul motivo del loro comparire in questa sede. Sulla biografia di Basilio Locatelli, autore di canovacci e appassionato sostenitore della variante amatoriale del teatro all'improvviso,²³⁸ abbiamo scarse informazioni: si può comunque dire che vive tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo, si dedica appunto al teatro ed è forse membro dell'Accademia degli Uморisti o di quella degli Intricati.²³⁹ Come si vede bene alla lettura dello studio sull'*Italian Popular Comedy* di Kathleen Marguerite Lea, moltissimi sono i punti di contatto tra la raccolta di canovacci corsiniana e quella di Locatelli,²⁴⁰ e se aggiungiamo la sua possibile appartenenza agli Uморisti (1) non è difficile immaginare perché sia lecito parlarne anche per noi. Pure avvicinando Vergilio Verucci si tocca un autore secentesco del quale si sa poco: ad ogni modo egli è dottore in legge, fa parte dell'Accademia romana degli Uморisti²⁴¹ e di quella degli Intricati,²⁴² della quale è pure fondatore, e si diletta nello scrivere

²³⁶ SCALA, 1611.

²³⁷ Cfr. TRIFONE, 2000: 56; SPEZZANI, 1997: 184.

²³⁸ Cfr. MAROTTI/ROMEI, 1994: 704-707.

²³⁹ Cfr. MARITI, 1978: CXLII-CXLIV.

²⁴⁰ LEA, 1934, vol. 1: 139-144.

²⁴¹ MAYLENDER, 1976, vol. 5: 376.

commedie ridicolose e nell'allestirle interpretandovi la parte di Pantalone.²⁴³ Anche lui dunque è vicino all'ambiente d'origine degli *Scenari più scelti d'istrioni*, e inoltre è autore di commedie ridicolose la cui trama è molto vicina a quella di alcuni canovacci corsiniani: per esempio *Li diversi linguaggi* (1609; cfr. 2.X.3),²⁴⁴ *Li stroppiati* (1610; cfr. 2.X.27), *Il vecchio innamorato* (1613; cfr. 2.X.68), *La spada fatale* (1619; cfr. 2.X.73 e 2.X.95), *La moglie superba* (1621; cfr. 2.X.78 e 2.X.83)²⁴⁵ e *Le schiave* (1629; cfr. 2.X.2). Nel capitolo consacrato allo studio di fabula e intreccio di alcuni scenari esemplari (2.1) torneremo spesso a parlare di Locatelli e Verucci: lo studio degli scarti tra le loro scelte e quelle degli autori dei manoscritti corsiniani aiuteranno infatti a meglio capire cosa si cela dietro le strutture testuali di questi ultimi. Onde favorire lo studio delle relazioni intertestuali tra gli *Scenari più scelti d'istrioni* e alcuni testi di Locatelli e Verucci, si è deciso di aggiungere in appendice a questo lavoro la trascrizione di due commedie e di tre canovacci che non hanno trovato edizioni dopo il XVII secolo, cioè *Il vecchio innamorato*, *Le schiave*, *Le due schiave*, *La tramutatione* e *La battagliaiola* (vedi *Appendici*).

Nel secondo capitolo di questa sezione invece ci si occuperà dei temi e dei motivi proposti dai canovacci corsiniani, sempre prendendo spunto da un numero limitato di scenari scelti (2.2). Si tratterà insomma di affrontare quelle componenti narrative che non sono scomponibili ulteriormente e che, combinate in un certo modo, rappresentano i nuclei le cui relazioni reciproche costituiscono la struttura dei testi dei nostri due volumi manoscritti.²⁴⁶ Tale esercizio, che può connettersi con alcune osservazioni già fatte nel corso dell'analisi linguistica degli *Scenari più scelti d'istrioni*, per esempio quando si notava l'abbondanza di ricorrenze del termine *amore* (1.5), permetterà di chiarire meglio quali fossero gli argomenti che muovevano la fantasia dei comici dell'arte o, se si vuole dare peso soprattutto al carattere imprenditoriale e commerciale (che oltretutto spiega molte delle loro tecniche e delle loro scelte) del lavoro degli attori professionisti italiani del XVII secolo,²⁴⁷ quelli che potevano più facilmente sollecitare l'attenzione del pubblico. Naturalmente, come già accennato nell'introduzione generale a queste pagine, non si punta qui a un catalogo esaustivo dei temi toccati dai canovacci corsiniani (che peraltro rischierebbe di accompagnare un'insostenibile lunghezza a una certa sterilità), anche perché in direzione di una maggior puntualità vanno già i commenti che chiudono questa seconda sezione dello studio (2.X). Intenzione di chi scrive è piuttosto di fornire un certo numero di spunti utili alla riflessione e all'interpretazione degli *Scenari più scelti d'istrioni*.

²⁴² *Ibid.*, vol. 3: 347.

²⁴³ Cfr. MARITI, 1978: CLXX-CLXXIV; CRUCIANI, 2004.

²⁴⁴ Vedi MARITI, 1978: 107-206.

²⁴⁵ Vedi AA.VV., 1947: 594-650.

²⁴⁶ Cfr. TOMAŠEVSKIJ, 1978: 185; citato in SEGRE, 1999: 102.

²⁴⁷ Cfr. FERRONE, 1993.

2.1. Fabula e intreccio

Per rendersi conto di quanto sia semplice lo schema drammaturgico utilizzato praticamente nella totalità delle opere sceniche della tradizione occidentale, dalle antiche tragedie greche di Eschilo (525-456 a.C.) ai successi più commerciali della produzione hollywoodiana di inizio XXI secolo, basta aprire un qualsiasi manuale d'introduzione alle tecniche di scrittura teatrale. Se prendiamo per esempio *L'ABC della drammaturgia* di Yves Lavandier troviamo l'esplicitazione della formula base per riuscire a²⁴⁸

raccontare qualsiasi storia includendoci tutte le forme, ma soprattutto, tutti i “fondi” desiderati, nello stesso modo in cui un magazzino ben costruito può contenere sia del cotone che dei trattori. Questa forma si può riassumere con lo schema che segue:

personaggio-obiettivo-ostacoli

Costituisce il principio base della drammaturgia, di cui contiene tutti i meccanismi fondamentali e strutturali: caratterizzazione, costruzione, unità, preparazione. Nasce dall'essenza del dramma, il conflitto, che però, al tempo stesso, è essa stessa a generare.

Anche la drammaturgia dei comici dell'arte, costruita sulla base dei modelli del teatro greco-latino, solitamente filtrati attraverso la tradizione spettacolare rinascimentale, si fonda sul medesimo meccanismo. Nel modello antico abbiamo costantemente un giovane (protagonista), innamorato di una ragazza (obiettivo), che deve scontrarsi con l'ostilità o la concorrenza del padre, o ancora con la mancanza di denaro o l'apparente condizione sociale inferiore della propria bella (ostacoli).²⁴⁹ Nel teatro all'improvviso del Cinque e del Seicento i protagonisti perdono i nomi ispirati alla classicità greco-latina o alla novellistica italiana, per diventare i vari Oratio, Lelio, Silvio e compagnia che troviamo pure tra le pagine degli *Scenari più scelti d'istrioni*. Le ragazze dei loro desideri saranno invece Isabella, Doralice, Cintia, Flavia o simili, mentre il ruolo di padre e ostacolo sarà inevitabilmente interpretato dalle due maschere dei vecchi Pantalone e Gratiano, salvo qualche rara eccezione come il Zanobi de *Le due schiave* (I/16), il quale comunque si pone come intralcio più che altro a causa della propria assenza. Questa situazione tipo non esaurisce tutte le possibilità illustrate dai cento canovacci corsiniani, ma certamente è valevole per la netta maggioranza di esse, mentre nelle eccezioni si può comunque trovare confermata la tesi del passo di Yves Lavandier citato poco fa. I casi che non seguono troppo da vicino lo schema appena tratteggiato, dove attorno alla tematica amorosa si intrecciano conflitti tra generazioni e tra classi sociali diverse, sono solitamente quelli dove non ci si confronta con il genere più frequentato dagli *Scenari più scelti d'istrioni*: la commedia.²⁵⁰ Quando il canovaccio è indicato come una tragedia,²⁵¹ una

²⁴⁸ LAVANDIER, 2006, vol. 1: 30.

²⁴⁹ Cfr. MOLINARI, 2004: 87; FERRONE, 1996: 927-928.

²⁵⁰ Cfr. AASTED, 1991: 95; *id.*, 1992: 160.

tragicommedia,²⁵² una favola pastorale,²⁵³ un'opera turchesca²⁵⁴ o un'opera reale,²⁵⁵ in effetti, è più facile che la sua trama si discosti dai tipici intrecci di derivazione plautina o terenziana, sebbene comunque le commedie non siano esclusivamente una serie di pedissequa applicazioni di prescrizioni teoriche o di orientamenti classicistici, come dimostrano per esempio i canovacci dal titolo *Il pozzo* (I/25; cfr. 2.X.25), *Li dispetti* (che peraltro è indicato inizialmente come una commedia, ma termina con la dicitura “finisce la Tragicomedia”; II/85, cfr. 2.X.85) e *Il veleno* (II/89; cfr. 2.X.89).

Nel proprio *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Cesare Segre, appoggiandosi alla *Teoria della letteratura* di Boris Viktorovič Tomaševskij,²⁵⁶ spiega che²⁵⁷

“[...] la *fabula* è un insieme di motivi nel loro logico rapporto causale-temporale, mentre l'intreccio è l'insieme degli stessi motivi nella successione e nel rapporto in cui sono presentati nell'opera”. Nella *fabula*, dunque, si parafrasa il contenuto narrativo osservando quell'ordine causale-temporale che spesso nel testo è violato; l'intreccio, viceversa, parafrasa il contenuto mantenendo l'ordine delle unità presente nel testo.

Nel caso degli *Scenari più scelti d'istrioni* abbiamo a che fare con testi teatrali, per cui è facile immaginare che a grandi linee *fabula* e intreccio, almeno per quanto riguarda gli eventi mostrati in scena, coincidano. Anche in questo ambito tuttavia, in particolare grazie alle battute e ai monologhi dei personaggi rappresentati, possono entrare in conto deroghe rispetto all'ordine oggettivo degli eventi: se proiezioni verso l'avvenire (analoghe a quelle rese possibili da veggenti e oracoli nella tradizione tragica greco-latina) non trovano posto nei canovacci corsiniani, salvo in situazioni non del tutto pertinenti come la formulazione degli incantesimi del negromante de *Il gran Mago* (I/5) o – in senso parodico – nei tentativi dello Zanni de *Il falso indovino* (II/62) di prevedere il futuro, è facile reperirvi rievocazioni del passato, per esempio nei casi in cui una maschera si prende carico di riferire l'antefatto in una sorta di prologo (come alla prima entrata in scena di Pantalone nella commedia *La schiava*, I/2, analoga alle varianti proposte da Basilio Locatelli in *Le due schiave*, vedi *Appendice 3*, e, in forma dialogica, da Vergilio Verucci all'inizio del primo atto de *Le schiave*, vedi *Appendice 2*) o quando un personaggio racconta a voce eventi avventurosi connessi con la trama della *pièce* ma avvenuti fuori dall'area rappresentata sul palco (come nel caso del racconto dell'Astolfo de *La gran pazzia di Orlando*, I/1, ripreso con maggior dovizia di particolari nell'*Orlando furioso* di Locatelli).²⁵⁸ Il teatro dei secoli XVI e XVII ha conosciuto interessanti

²⁵¹ I/37.

²⁵² I/24, I/35, I/49, II/54, II/61, II/81, II/84, II/95, II/97 e II/99.

²⁵³ I/5, I/9, I/13, I/17, I/25, I/33, I/45, II/57, II/65, II/69, II/73 e II/77.

²⁵⁴ I/41 e II/53. Cfr. *Appendice 5*.

²⁵⁵ I/1.

²⁵⁶ TOMAŠEVSKIJ, 1978: 185.

²⁵⁷ SEGRE, 1999: 102.

²⁵⁸ Vedi AA.VV., 2007a: 347-348.

giochi d'anticipazione direttamente messa in scena senza l'intermediario dell'esposizione a parole, ad esempio con le *comedias de santos* spagnole, in una delle quali – su testo di Riccardo di Turia – al pubblico veniva mostrata una rivelazione celeste a San Vincenzo, nell'ambito della quale c'era uno spostamento nel tempo futuro che esibiva concretamente le virtù del venturo San Vincenzo Ferrer attraverso la presentazione d'un nuovo spazio inizialmente celato da una tenda;²⁵⁹ ma negli *Scenari più scelti d'istrioni* – salvo eventualmente in situazioni illustrate poco chiaramente nella sezione centrale del canovaccio *Terza del tempo* (II/99) – non mi pare di trovare segnali che lascino intuire soluzioni tecniche del genere. Per quanto riguarda il nucleo principale dei meccanismi costruiti con le trame dei canovacci, fabula e intreccio vengono in generale a coincidere, anche perché un fenomeno come la commedia dell'arte nella sua epoca d'oro si orientava – per quanto possibile – piuttosto verso la rappresentazione diretta degli eventi che verso la loro esposizione verbale, a eccezione di determinati casi – illustrati per esempio da una parte dell'opera di Locatelli (2.X.1) –²⁶⁰ spesso legati alle rielaborazioni dilettantesche del teatro degli Zanni.

A questa inclinazione mimetica della commedia dell'arte, facilmente intuibile anche alla lettura degli *Scenari più scelti d'istrioni*, è abbinata però sovente una certa tendenza a conformare le trame delle commedie alle strutture più comuni del genere. Accanto alla fedeltà alla fonte classica di testi come *Li dui simili di Plauto* (tratto dai *Menaechmi*; I/11) o *Li Adelfi di Terrentio* (II/88), dove i modelli latini sono esplicitati sin dal titolo, ma che soprattutto si pongono come ottimi campioni di una drammaturgia che, pur adattando letteratura più antica alle maschere del teatro all'improvviso, ne conserva l'ossatura narrativa, tra i canovacci corsiniani si possono in effetti reperire con agio esempi emblematici di standardizzazione, come quello costituito da *Li anfitrioni* (II/68; cfr. 2.X.68). Come sappiamo bene, i versi Tito Maccio Plauto – insieme alle pagine del teatro rinascimentale che da essi in generale traggono le proprie fondamenta – ha fornito parecchi spunti alla commedia dell'arte,²⁶¹ mentre l'*Amphitruo* in particolare ha avuto un'incredibile fortuna nelle letterature anche moderne.²⁶² Nel caso degli scenari della commedia dell'arte che hanno rielaborato questa tragicommedia latina (2.X.68), gli autori si sono presi molte libertà rispetto all'opera alla quale si sono ispirati, operando in qualche modo, come già Plauto e Terenzio nei confronti dei testi greci della commedia nuova, una sorta di trasposizione o adattamento che, per riprendere le parole usate da Guido Paduano a proposito dell'antico teatro latino, “realizza un'efficacissima comunicazione culturale”.²⁶³ Ma soprattutto, riconnettendosi al discorso sulla standardizzazione, ne hanno

²⁵⁹ Cfr. MOLINARI, 2004: 138.

²⁶⁰ Cfr. MAMCZARZ, 1983: 185.

²⁶¹ Cfr. TESSARI, 1981: 94.

²⁶² Cfr. PLAUTO, 2004, vol. 1: 51-52; PASETTI, 2007: 7-58.

²⁶³ PADUANO, 2005: 3.

rielaborato a fondo l'intreccio onde conformarlo alle proprie esigenze di drammaturgia, di ruoli attoriali e di tecniche d'improvvisazione.

Al fine di rendersene meglio conto, si può cercare di approfondire l'analisi intertestuale relativa a questo esempio. Se si paragona la struttura dello scenario corsinano *La schiava* (I/2; cfr. *Appendice 2* e *Appendice 3*) con quella della commedia erudita *La Emilia* di Luigi Groto,²⁶⁴ oppure con quella della fonte latina di quest'ultima, l'*Epidicus* plautino,²⁶⁵ si constata come tali testi siano decisamente vicini tra loro quanto a fabula e intreccio. Molto diverso il caso de *Li anfitrioni* corsiniani (II/68), de *Il vecchio innamorato* di Vergilio Verucci (*Appendice 1*), de *La tramutazione* di Basilio Locatelli (*Appendice 4*) e degli *Amphitrioni* di Plauto della raccolta Correr²⁶⁶ rispetto alla tragicommedia latina che li ha ispirati. Questa volta, al di là del nucleo fondamentale per cui due personaggi si trasformano in altri per fini amorosi, si ha piuttosto il recupero dall'originale di numerosi temi che però possono subire profonde modifiche e trovare posto in un luogo affatto differente in rapporto a quanto, approssimativamente, può essere considerato lo scheletro generale delle trame dei canovacci che ci interessano. Un esempio specifico in tal senso si ha con la gravidanza di Alcmene, del cui stato parla già Mercurio nel prologo dell'*Amphitruo*, rivelando come la donna sia incinta contemporaneamente del marito e di Giove.²⁶⁷ Nella commedia di Verucci e nei tre canovacci il problema perde la sua aura soprannaturale: le ragazze in stato interessante, che in linea con quanto accade per la maggior parte dei personaggi in questo tipo di letteratura (un'eccezione notevole è la conservazione del nome Emilia, che ne *La schiava* corsiniana mantiene traccia della figura eponima del testo del Cieco d'Adria, secondo una scelta rifiutata da Verucci e Locatelli; vedi I/2, *Appendice 2* e *Appendice 3*) nei vari testi prendono nomi diversi – stavolta Doralice (Corsini), Angelica (Verucci), Clarice (Locatelli) e Flaminia (Correr) –, si trovano a essere incinte soltanto del proprio innamorato e le complicazioni nasceranno qui da due nuovi ordini di fattori: l'ostilità dei vari Pantalone o Magnifico alle proposte di matrimonio dei giovani futuri generi e gli equivoci causati dalla famosa tramutazione. L'intento pare in situazioni analoghe quello di approfittare dei suggerimenti plautini modificandoli in una maniera che tende verso una normalizzazione della storia, a un risultato insomma vicino alle più comuni situazioni presentate nelle commedie rinascimentali, o per lo meno nei numerosi testi dove sia riproposta la “struttura tipologica” ben rappresentata ad esempio dalle opere teatrali di Ludovico Ariosto. A proposito di tale struttura, così si esprime Siro Ferrone:²⁶⁸

²⁶⁴ GROTO, 1579.

²⁶⁵ PLAUTO, 2004, vol. 2: 355-473.

²⁶⁶ ANONIMO, 1996: 223-227.

²⁶⁷ *Amphitruo*, Atto I, vv. 100-111.

²⁶⁸ Cfr. FERRONE, 1996: 927-928.

Forse anche più degli altri autori cinquecenteschi, Ariosto avvertì la necessità di delineare paradigmaticamente lo schema, la struttura tipologica del sistema drammaturgico costituito dai personaggi e dall'azione. Le due forze che muovono il meccanismo dello svolgimento (l'amore e il denaro) agiscono nel campo delle relazioni sociali (padrone-servo) e private (padri-figli, mogli-mariti) ribaltando temporaneamente gli equilibri e accendendo conflitti. Equivoci, travestimenti e riconoscimenti cadenzano l'azione e la indirizzano invariabilmente verso il finale felice, ossia verso la ricomposizione di un ordine sociale che viene presentato come naturale.

Se, come vedremo nella sezione consacrata a temi e motivi degli *Scenari più scelti d'istrioni* (2.2), in alcuni momenti sembra di trovare nelle versioni dell'*Amphitruo* prese in esame un arricchimento, volto in particolare a soddisfare certi criteri di spettacolarità, ma attento comunque a determinate peculiarità contenutistiche della fonte, d'altra parte vi si nota pure un appiattimento – legato presumibilmente alle esigenze di un'attività teatrale professionistica – della singolare tragicommedia plautina verso un intreccio più conforme al filone comico di maggior diffusione.

Le trame degli adattamenti per la commedia dell'arte dell'unica tragicommedia plautina si prestano pure a un'analisi che miri a chiarire i rapporti reciproci tra il nostro canovaccio e quello di Basilio Locatelli, ai quali di nuovo si possono accostare *Il vecchio innamorato* di Verucci ed eventualmente lo scenario della raccolta Correr (2.X.68). Come sappiamo, è lecito affermare con una certa sicurezza che gli scenari corsiniani siano stati copiati da un testo precedente: a prova di ciò si trovano nelle pagine del manoscritto consacrate a *Li anfitrioni* un “dell” e un “Trappolino chiama” cassati perché riprodotti troppo presto (c. 76r). Contrariamente a quanto hanno creduto a volte gli studiosi,²⁶⁹ e senza però mai dimenticare certe intelligenti annotazioni di Kathleen Marguerite Lea sulla difficoltà – provocata anche dalle caratteristiche del gran numero di trame che accomunano le due raccolte esaminate in questa sede –²⁷⁰ di un'analisi persuasiva della situazione,²⁷¹ mi pare più facile pensare che le variazioni di Locatelli e Verucci sul tema dell'*Amphitruo* derivino dalla versione corsiniana, o per meglio dire dal testo che questa sembra riprodurre con relativa fedeltà (2.X.87): nella *Tramutatione* e nel *Vecchio innamorato* si trovano infatti alcuni passi dove si intuisce il desiderio di chiarire o di eliminare quanto in *Li anfitrioni* è poco comprensibile. Quello che accade negli altri materiali rispetto ad alcuni punti della trama del nostro canovaccio mi sembra vada decisamente in una direzione favorevole a tale idea,²⁷² mentre un esempio è reperibile negli episodi della burla del venditore di sapone e delle sue conseguenze. Negli *Scenari più scelti d'istrioni* si indica come la servetta Franceschina debba dire al Magnifico (ossia Pantalone) per burlarlo “che si vesta da vendisapone, che lo metterà in casa” e poi, quando questi si ripresenta camuffato secondo l'ordine impartitogli, il canovaccio prescrive a Trappolino di

²⁶⁹ Cfr. per esempio VALERI, 1894: 11.

²⁷⁰ Cfr. PANDOLFI, 1959, vol. 5: 203-380; HECK, 1988: 332-356.

²⁷¹ Cfr. LEA, 1934, vol. 1: 140.

²⁷² Cfr. anche AASTED, 1991: 96-97; *id.*, 1992: 161.

bastonare il mercante veneziano rubandogli il sapone e facendolo fuggire (atto I). Non c'è alcuna indicazione esplicita circa gli scopi del Magnifico, che comunque sono facili da indovinare, giacché egli in precedenza aveva manifestato i propri sentimenti per la giovane Cintia, né sull'oscura motivazione del furto compiuto dal servo. Ciò porta a soluzioni distinte in Locatelli, in Verucci e negli scenari *Correr*: nel primo la beffa viene semplicemente soppressa; nel secondo la vicenda è spiegata con una certa ampiezza e il trattamento subito dal vecchio innamorato è motivato dalla necessità, per Flavio e il servitore Zan Persutto desiderosi di mutarsi nel capitano Draganteo e in Guazzetto, di fornire del sapone a un negromante per l'incantesimo (atto II, scene 1 e 3); e nei terzi, forse perché il travestimento di cui sopra pareva razionalmente poco atto a far entrare il Magnifico in casa dell'amata, si sostituisce il saponaio con uno spazzacamino e, successivamente, si motiva la bastonatura del veneziano con la scoperta, da parte del servo Zanni, delle sue intenzioni (atto I). Concentrando l'attenzione sui rapporti tra gli *Scenari più scelti d'istrioni* e i testi teatrali di Basilio Locatelli, secondo una prassi ampiamente giustificata a partire almeno dalle ricerche di Kathleen Marguerite Lea,²⁷³ situazioni simili si presentano anche in altri canovacci: se si considera per esempio *La gran pazzia di Orlando* corsiniana (I/1), vi si trova una misteriosa scena di Orlando "che fa pazzie con la costa d'Orillo e del bamboccio" (atto II) assente nell'*Orlando furioso* di Locatelli (II.1), il quale, pur facendo riferimento esplicito ai canti del poema ariostesco e spesso riproponendone lessico e sintagmi, nel proprio canovaccio rielabora gli stessi episodi contemplati dalla versione corsiniana.²⁷⁴ È possibile allora che Locatelli abbia ripreso la materia del modello degli *Scenari più scelti d'istrioni*, l'abbia integrata con il poema dell'Ariosto e abbia tralasciato quanto non gli risultava intelligibile.

La gran pazzia di Orlando corsiniana si presta anche ad altre considerazioni importanti riguardo alla struttura di fabula e intreccio nei lavori dei comici dell'arte. In generale, quando si pensa agli spettacoli in qualche modo sviluppati a partire dalla trattatistica e dalla drammaturgia rinascimentale, risulta evidente l'intenzione di adeguarsi alle tre unità pseudo-aristoteliche. Tale intenzione è individuabile a volte con chiarezza pure negli *Scenari più scelti d'istrioni*: al di là della più scontata ambientazione in un singolo luogo, connessa con le implicazioni referenziali di un solo fondale prospettico fisso per messinscena, un buon esempio in questo senso viene da *La commedia in commedia* (I/34), dove diverse indicazioni mostrano come l'unità di tempo fosse presumibilmente rispettata (2.X.34). Un dato più importante ai fini di una buona strutturazione delle *pièces* si lega però a una prescrizione alla quale Aristotele tiene realmente, come mostra in maniera chiara affermando nella sua *Poetica* (1451a) che²⁷⁵

²⁷³ Cfr. LEA, 1934, vol. 1: 139-144.

²⁷⁴ Vedi AA.VV., 2007a: 329-352.

²⁷⁵ ARISTOTELE, 2006: 606-607.

è necessario che, al modo in cui anche nelle altre <arti> imitative l'imitazione unitaria è di un unico <oggetto>, così pure il racconto, poiché è imitazione di un'azione, lo sia di una sola e di questa nella sua interezza, e che si compongano le parti dei fatti così che, se una certa parte viene spostata e soppressa, l'intero sia differente e sia sconvolto. Infatti, ciò che, aggiunto o non aggiunto, non produce nessuna evidenza, non costituisce alcuna parte dell'intero.

Con la loro pratica nelle tecniche per accattivarsi il pubblico, sviluppata per necessità in seguito al desiderio di fare del teatro il proprio mestiere, i comici dell'arte potevano di sicuro essere consapevoli dell'importanza di un'unità nell'azione scenica per fare in modo che l'attenzione degli spettatori non andasse alla deriva.²⁷⁶ D'altra parte, il lavoro degli attori professionisti dell'improvvisa dei secoli XVI e XVII traeva una buona fetta della sua attrattiva dalla spettacolarità e da quelle deviazioni dalla trama centrale che sono i lazzi (1.X).²⁷⁷ Nel caso dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, i comici dell'arte si trovavano di fronte a un'opera dove come è noto molti fili s'intrecciano in una trama dall'affascinante quanto straordinaria complessità, che nel XX secolo sarebbe stata sfidata da Luca Ronconi in un celebre evento teatrale,²⁷⁸ e dove soprattutto potevano attingere a piene mani un'enorme messe di spunti. Seguendo i dettami della drammaturgia classica, la soluzione più logica sarebbe stata di scegliere uno dei moltissimi fili del poema ariostesco e svilupparlo per la messinscena: tuttavia, anche se la follia del personaggio eponimo ha un'indubbia centralità, per *La gran pazzia di Orlando* (come per l'*Orlando furioso* di Basilio Locatelli) la decisione è stata di inoltrarsi nel labirinto ideato da Ludovico Ariosto e di seguirne in parte quello che Corrado Bologna ha definito "il movimento zigzagante dei cavalieri e dei cavalli, e della trama poggiata sulle loro gesta e sulle loro mosse",²⁷⁹ toccandone diversi episodi. Ovviamente non è stato possibile a chi ha ideato il canovaccio corsiniano proporre un percorso esaustivo attraverso tutti i sentieri segnati dal poema ariostesco. Oltretutto, onde concedere un po' di spazio alle maschere della commedia dell'arte, nella *Gran pazzia di Orlando* è stata inserita una piccola deviazione rispetto al materiale originale: al posto del pastore che accoglie Angelica e Medoro e più tardi racconta a Orlando dell'amore dei due,²⁸⁰ nello scenario fanno infatti la loro apparizione tre osti che, incarnati dalle figure di Pantalone, Gratiano e Trappolino, certamente dovevano concedere un certo spazio ai lazzi e alle buffonerie del teatro degli Zanni (2.X.1). Ma il canovaccio riesce comunque ad appropriarsi di un certo numero di vicende con protagonisti i personaggi del capolavoro rinascimentale, proponendo allo spettatore per esempio l'incontro tra Ferraù e il

²⁷⁶ Cfr. LAVANDIER, 2006, vol. 1: 182-191.

²⁷⁷ Cfr. GORDON, 1983; CAPOZZA, 2006.

²⁷⁸ Cfr. ALONGE, 2006: 138-139.

²⁷⁹ BOLOGNA, 2007: 217.

²⁸⁰ ARIOSTO, *Orlando furioso*, XIX, 23-40, e XXIII, 118-120.

fantasma di Argalia (atto I),²⁸¹ l'aiuto offerto a Gabrina da Marfisa e il seguente combattimento tra quest'ultima e Pinabello (atto I),²⁸² il tragico episodio d'Isabella e di Rodomonte (atto II),²⁸³ e così via. In questo caso, insomma, il lavoro drammaturgico a monte degli *Scenari più scelti d'istrioni* da un lato si lascia contagiare dal gusto per l'accumulazione di avventure (che però nei comici dell'arte si può supporre più simile a quello testimoniato dall'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo che alla geniale costruzione architettata da Ludovico Ariosto),²⁸⁴ mentre dall'altro sembra rispecchiare il gusto comune al barocchismo per la moltiplicazione. Tale caratteristica comunque non è riservata alla sola *Gran pazzia di Orlando*: se al di fuori del genere solitamente frequentato dai canovacci corsiniani lo vediamo sviluppato, seppur con minore intensità, nell'alternare, all'interno della tragedia *L'Adrasto* (II/37), una trama principale a inserti mitologici aggiunti in funzione d'intermezzi; in ambito comico è facile osservarlo nel raddoppiamento dell'intreccio de *L'amor costante*, una *pièce* parzialmente ispirata al testo omonimo di Alessandro Piccolomini (1536; II/60, cfr. 2.X.60).

Anche in altri momenti gli *Scenari più scelti d'istrioni* prendono spunto da testi che non appartengono alla tradizione teatrale. Tra i canovacci di questo tipo un gruppo sparuto ma assai interessante è composto da *La battaglia* (I/41), *Il figliol prodigo* (II/78) e *Li porci* (II/83). La tragicommedia e le due commedie in questione si caratterizzano in effetti per essere tratte da quello che agli occhi di molti è il più sacro tra i libri: la Bibbia (2.X.41, 2.X.78 e 2.X.83). Secondo Basilio Locatelli, che nella sua rielaborazione dell'*Orlando furioso* sostituisce il san Giovanni e il Dio cristiano del poema ariostesco²⁸⁵ con un più generico vecchio e con Giove (atto III),²⁸⁶ è assolutamente chiaro che “*Nolle miscere sacra profanis*”,²⁸⁷ ma non per questo comunque lo scrittore romano rinuncia a rielaborare la medesima narrazione dell'*Antico testamento* alla base del canovaccio corsiniano con la propria *Battaglia* (II/42; cfr. *Appendice 5*), o a toccare alcuni punti degli intrecci de *Il figliol prodigo* e *Li porci* nella sua commedia *Li porci ovvero specchio de' giovani*, dove affronta come gli altri due scenari – ma mantenendo più celata la fonte d'ispirazione – una nota parabola riferita dall'evangelista Luca²⁸⁸ (testo che conta pure tra gli antecedenti de *La moglie superba* pubblicata nel 1621 da Vergilio Verucci).²⁸⁹ Siccome questi vari testi sono rielaborazioni di vicende tramandate dalla letteratura religiosa, e considerando i rapporti tra

²⁸¹ *Ibid.*, I, 24-31.

²⁸² *Ibid.*, XX, 107-116.

²⁸³ *Ibid.*, XXIX, 3-31.

²⁸⁴ Cfr. BOLOGNA, 2007: 213-214.

²⁸⁵ Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXXIV, 54-67.

²⁸⁶ Vedi AA.VV., 2007a: 347.

²⁸⁷ MAROTTI/ROMEI, 1994: 697.

²⁸⁸ *Vangelo secondo Luca*, XV, 11-32.

²⁸⁹ Vedi AA.VV., 1947: 594-650.

istituzioni ecclesiastiche e comici dell'arte,²⁹⁰ viene da chiedersi come gli intrecci venissero trattati drammaturgicamente in situazioni del genere. Se prendiamo il caso de *La battaglia di Corbino* corsiniana, una rivisitazione del biblico *Libro di Giuditta*, rispetto alla quale la versione di Basilio Locatelli risulta piuttosto ampliata senza peraltro subire modifiche strutturali degne di nota,²⁹¹ possiamo prima di tutto notare un consistente cambiamento quanto all'ambientazione, sia in senso storico che geografico: la *pièce* si trasferisce in una più o meno astratta contemporaneità dotata d'una certa carica di esotismo che risulta, in particolare, dal situare gli eventi della messinscena in una Sagunto cristiana (che tuttavia diventa Bologna in Locatelli) assediata dall'esercito turco. Tale spostamento voleva probabilmente sfruttare quanto doveva costituire il fascino delle cosiddette opere turchesche agli occhi degli spettatori cinque e secenteschi, ma soprattutto permetteva di camuffare la nitidezza dei legami con le sacre scritture (che comunque già erano sfumati a causa delle molte altre possibili derivazioni della medesima trama biblica, che in effetti offre un motivo di grande diffusione nelle varie arti; 2.X.41) disattivando gli agganci più puntuali. Nella stessa direzione va pure l'onomastica, che riguardo ai nomi classicheggianti o orientaleggianti è la stessa di quella del canovaccio di Basilio Locatelli (mentre, per quanto riguarda le maschere della commedia dell'arte, in questa versione al fianco di Pantalone fanno la loro comparsa – sostituendo i corsiniani Pasquarello e Trappolino – Burattino e Zanni; *Appendice 5*): accanto a inserzioni facilmente riferibili alla classicità latina come i riferimenti alla dignità senatoriale o all'onoreficenza rappresentata dalla Corona Civica (atto III), l'inserimento di figure come Acrisio, Teagene, Leonido e Dionisio contribuisce ad allontanare l'aura biblica del testo teatrale, sfruttando tra l'altro lo stratagemma già utilizzato – come si è visto – da Locatelli nel suo *Orlando furioso* (II.1). Ma, soprattutto, riguardo a fabula e intreccio *La battaglia di Corbino* nelle versioni Corsini e Locatelli si risolve in una costruzione che – pur lasciando emergere nella protagonista Teosena caratteristiche che la vogliono, come Giuditta,²⁹² una giovane bella e virtuosa, mentre uno sfondo confessionale è sottinteso dall'implicito (esplicito però in Locatelli!; cfr. atti II, III e *Robbe*) ma centrale scontro tra cristiani e turchi – sacrifica le implicazioni legate alla fede religiosa (dispensatrice di coraggio) per sottolineare gli aspetti guerreschi e avventurosi della vicenda. Gli snodi della trama dei due canovacci, dove tra l'altro le deviazioni rispetto all'ordine logico e temporale degli eventi si legano di solito all'esposizione di manovre e di effetti del conflitto bellico (scaramucce, ambasciate, assedi, spionaggio, miseria, ecc.), sono infatti volti a edificare una struttura in cui a combinarsi sono in particolare le componenti dell'avventuroso, del cavalleresco e dell'esotico, le quali in ogni caso però non escludono che una rielaborazione dell'incontro tra la vedova Giuditta e Oloferne (sostituiti da una Teasena il cui marito

²⁹⁰ Cfr. TAVIANI, 1991. Vedi anche 2.X.41 e 2.X.78.

²⁹¹ Cfr. LEA, 1934, vol. 1: 140-141.

²⁹² Cfr. AA.VV., 1994: 428.

vive ancora e dal capitano dei turchi Alij) e delle sue conseguenze possa fungere da apogeo della storia. Come si è notato parlando de *Li anfitrióni* (II/68), il lavoro drammaturgico dei comici professionisti era attento alle necessità legate al loro mestiere: tra queste, decisivi dovevano essere i bisogni derivanti da un'attività collettiva. Il fatto di dover conformare un repertorio alle caratteristiche di una compagnia, insomma, aveva conseguenze sulla struttura dei pezzi teatrali, che nel gioco entro cui si muovevano i personaggi dovevano rispettare le qualità e le capacità degli artisti a disposizione. In un canovaccio come *La battagliaiola*, ciò è confermato pure dagli inserti buffoneschi, utili sia a soddisfare le aspettative del pubblico che ad approfittare del brio delle figure zannesche. Un esempio in tal senso è dato, nello scenario corsiniano, dall'episodio in cui Pasquarello "si muore di sonno" (atto II); mentre per il manoscritto di Basilio Locatelli – onde considerare un caso descritto con qualche precisione in più – si può citare il passo dove Zanni, travestito da turco, viene dapprima catturato e poi premiato per il proprio piano spionistico (atto II).

In una realtà dove accanto alle tecniche d'improvvisazione e all'ampiezza del repertorio si imponeva una limitazione del numero di possibili strutture narrative impiegabili, le necessità di compagnia spiegano anche la predominanza d'intrecci che rispettano le tipologie della commedia antica e rinascimentale. Tra i numerosissimi casi del genere contemplati dagli *Scenari più scelti d'istrioni*, si può chiamare in causa in questa sede l'esempio de *La schiava* (I/2) che, malgrado la maggior lunghezza rispetto alla media dei canovacci corsiniani, è degna d'interesse perché confrontabile con paralleli tratti dall'opera di Vergilio Verucci (*Appendice 2*) e Basilio Locatelli (*Appendice 3*). Tra lo scenario Corsini e *Le due schiave* di Basilio Locatelli, come già notava Kathleen Marguerite Lea (e l'osservazione può essere estesa anche a *Le schiave* di Verucci), ci sono parecchie differenze: i lazzi cambiano con relativa frequenza, i personaggi (che in gran parte differiscono anche riguardo ai nomi) sono sviluppati in maniera parzialmente diversa e le vicende non seguono rigorosamente lo stesso ordine.²⁹³ Facendo riferimento anche al caso de *Il tradito* (I/3), la ricercatrice inglese tra l'altro associava già determinate differenze di trama all'organizzazione delle *pièces* da parte di un capocomico in vista d'un adeguamento ai talenti di cui questi disponeva nella propria compagnia.²⁹⁴ Ma al di là delle differenze le tre rielaborazioni de *La Emilia* di Luigi Groto (1579) si comportano come quest'ultima rispetto alla sua fonte latina, l'*Epidicus* di Tito Maccio Plauto (III-II sec. a.C.). L'antica commedia dello scrittore di Sarsina presenta caratteristiche che si prestavano molto bene a essere trapiantate nella realtà rinascimentale prima e in quella della commedia dell'arte poi: per tale ragione, se anche un'analisi dettagliata delle differenze tra le tre varianti secentesche rivela molte discrepanze quanto a fabula, intreccio e interrelazioni tra i due, in verità le trame si costruiscono sulla medesima struttura profonda. Nei diversi testi leggiamo la

²⁹³ Cfr. LEA, 1934, vol. 1: 142-143.

²⁹⁴ *Ibid.*: 143.

traccia degli stessi conflitti sociali e familiari, della medesima funzione registica dei servitori, dell'analogo ruolo di amore e denaro assurti a motore e ostacolo principale delle vicende (2.2): attorno a un uso stereotipato di questi vari nodi si costruiscono le trame, le cui differenze congiunturali nulla tolgono all'unità della struttura su cui poggiano le loro fondamenta. E intanto proprio la centralità del servo astuto, che nell'Epidico plautino – come più tardi nel Chrisoforo descritto dai versi di Luigi Groto – era messo in scena in tutto il suo virtuosismo d'intelligenza propulsiva,²⁹⁵ sottolinea la simmetrica centralità dello Zanni nella drammaturgia della commedia dell'arte.

Se la struttura della commedia antica ha fornito una solida base alle trame della commedia erudita e di quella professionistica dei secoli XVI e XVII, abbiamo già visto con Cesare Molinari come però pure la beffa potesse porsi a importante nodo compositivo (1.4).²⁹⁶ Negli *Scenari più scelti d'istrioni* si trovano numerose testimonianze di tale stato di cose. Un esempio certamente degno di nota è fornito da *Li tre becchi* (II/92), un canovaccio che si edifica su un'impressionante serie di tradimenti e di beffe che, quasi in una celebrazione di quanto era mostrato sul palco, venivano successivamente rievocati dai personaggi alla fine del secondo atto (2.X.92). Sulla combinazione del tema della beffa con quello della cornificazione è costruito anche uno dei più grandi capolavori del teatro rinascimentale italiano, *La mandragola* di Niccolò Machiavelli, redatto attorno al 1518, dove come tutti sanno per soddisfare l'amore di Callimaco per Lucrezia viene ordito un inganno ai danni del marito di lei, lo sciocco Nicia. Come nei casi analoghi a *La schiava*, dove si ripercorrono le strade indicate dai commediografi latini, pure in questo tipo di trame la scintilla che fa scattare il meccanismo della beffa può essere l'amore o il bisogno di denaro, sebbene sovente si avverta un certo gusto per tiro mancino fine a se stesso – gusto che del resto a sua volta può costituire effettivamente la motivazione unica che spinge i turlupinatori ad agire (come già accadeva in certe novelle di Giovanni Boccaccio, tra le quali quelle ai danni di Calandrino):²⁹⁷ ne possono essere esempio gli scherzi ai danni del Magnifico a cui si assiste alla lettura de *Li anfitriani* (II/68), scenario su cui torneremo tra poco. Nel caso de *Li tre becchi* tale gusto è di sicuro presente, ma trova comunque una ragione di partenza nel desiderio di soddisfazione dei propri desideri sessuali dei vari personaggi (segnatamente Pantalone, Flaminia, Coviello, Cintia, Zanni, Franceschina e Leandro). In un certo senso si potrebbe dire che pure in questo caso sia l'amore a fondare l'intreccio della *pièce*, ma a differenza di scenari più ligi alla tradizione teatrale antica qui l'impianto si costruisce proprio attorno alle beffe, che vanno a sostituire nella loro funzione drammaturgica i bisogni sentimentali dei giovani innamorati. La beffa si situa così in un

²⁹⁵ Cfr. PADUANO, 2005: 248.

²⁹⁶ Cfr. MOLINARI, 2004: 87.

²⁹⁷ Vedi *Decameron*, VIII, 3 e 6, e IX, 3 e 5.

ambito che accontenta in particolar modo l'inclinazione dei comici dell'arte per la scenetta isolata e divertente: un'inclinazione che a livello spettacolare è di solito affidata ai lazzi.

2.2. Temi e motivi

Se la beffa rappresenta una novità del teatro rinascimentale²⁹⁸ ereditata in seguito dagli attori professionisti italiani dei secoli XVI e XVII, per noi essa può essere utile anche per innalzare un ponte tra l'analisi della struttura e quella dei contenuti degli *Scenari più scelti d'istrioni*. Abbiamo appena visto come la beffa, in situazioni analoghe a quella de *Li tre becchi* (II/92), assolva la funzione di principio generatore drammaturgico (2.1). Ma insieme ad altri elementi, come l'amore e il denaro, di cui ci occuperemo più avanti, la beffa deve essere presa in considerazione pure in relazione al suo valore tematico. In effetti nella maggioranza dei casi la trama delle commedie degli Zanni è basata sugli schemi del teatro plautino e terenziano, mentre le beffe, come i lazzi, vi punteggiano l'azione in una serie d'inserti comici che spesso possono arrestare il progredire della storia. Un esempio in tal senso può essere ricavato di nuovo da *Li anfitrióni* (II/68), dove si trova una scena evidentemente ispirata alla novella boccaccesca dell'elitropia,²⁹⁹ che d'altronde è tratta da un'opera i cui aspetti teatrali e spettacolari hanno spesso attirato l'attenzione degli studiosi.³⁰⁰ Il racconto del *Decameron* in questione è quello dove, come è noto, "Calandrino, Bruno e Buffalmacco giù per lo Mugnone vanno cercando di trovar l'elitropia, e Calandrino se la crede aver trovata; tornasi a casa carico di pietre; la moglie il proverbialmente e egli turbato la batte, e a' suoi compagni racconta ciò che essi sanno meglio di lui".³⁰¹ Che l'opera di Boccaccio sia un'ottima fonte di motivi per il mondo drammaturgico, compreso quello della commedia dell'arte, è testimoniato per esempio da un famoso passo di Domenico Bruni,³⁰² nel nostro caso il trecentista toscano fornisce a *Li anfitrióni* gli elementi per una beffa giocata ai danni di Pantalone, a cui si fa credere d'essere divenuto invisibile (atto III; cfr. *Appendice 1* e *Appendice 4*),³⁰³ creando una situazione che si sposa bene con il tiro giocato a Zanni, il quale, parallelamente all'"ignobilis" ("uomo senza nome") rivolto da Mercurio a Sosia nella fonte latina,³⁰⁴ a un certo punto della trama inizia a ritenersi "niente" (atto III; cfr. *Appendice 1* e *Appendice 4*), cioè alienato dal proprio io, secondo un motivo assimilabile a quello della pazzia,³⁰⁵ una tematica molto frequentata dal teatro dell'epoca.³⁰⁶ Con tale inserto, gli ideatori degli *Scenari più scelti d'istrioni* hanno colto un

²⁹⁸ Cfr. MOLINARI, 2004: 87.

²⁹⁹ BOCCACCIO, *Decameron*, VIII, 3.

³⁰⁰ ASOR ROSA, 2007: 776.

³⁰¹ BOCCACCIO, 2004, vol. 2: 905.

³⁰² Cfr. MAROTTI/ROMEL, 1994: 388.

³⁰³ Cfr. ANONIMO, 1996: 225.

³⁰⁴ PLAUTO, *Amphitruo*, Atto I, v. 440.

³⁰⁵ Cfr. GIORGI, 1971; CAMPORESI, 2000: 167-168. Vedi anche 2.X.68.

³⁰⁶ Cfr. ANGELINI, 2000: 217-220.

elemento basilare della tragicommedia plautina:³⁰⁷ l'inserimento dello spunto del narratore trecentesco assume dunque l'aspetto di un'intelligente contaminazione che nel suo svolgersi bada alla pertinenza dell'immissione e non si limita al puro gioco ridanciano. Affrontando la questione da una prospettiva intertestuale, si può notare come, al solito, negli *Scenari più scelti d'istrioni* la vicenda sia espressa con omaggio all'arte della brachilogia: “Trappolino chiama / MAGNIFICO, gli fa credere che è invisibile. Trappolino dal Negromante, Magnifico credendolo allegro resta, in questo / ZANNI piangendo esser niente, si conoscono, vanno insieme per strada”. Nel seguito i due personaggi torneranno in scena, sempre reputando d'essere l'uno “invisibile” e l'altro “niente”, appena prima delle spiegazioni conclusive e del lieto fine (II/68, atto III). Nella *Tramutatione* la vicenda si sviluppa in maniera analoga a quanto si può immaginare fosse nella mente dei redattori della raccolta corsiniana, anche se gli eventi sono come sempre descritti con più precisione e maggior ricchezza (II.36, atto III; vedi *Appendice 4*). È invece in Verucci (III, 1; vedi *Appendice 1*) e negli *Amphitrioni di Plauto* versione Correr (38) che diventa più evidente come il motivo venga dal *Decameron*, poiché se soltanto nel secondo si menziona più volte la falsa pietra magica (atto II),³⁰⁸ in entrambi si sfrutta il medesimo genere di *gag* di matrice boccaccesca e occasionate dalla situazione di presunta invisibilità.³⁰⁹ Per quanto riguarda il canovaccio veneziano l'esempio principe è situato dove si legge: “MAGNIFICO con la eletropia, Zanni ride, gli dà su il culo, finge non vederlo, poi entra dal Negromante. Magnifico alegro, che non è visto. In questo / TARTAGLIA che ha visto il tutto dal Magnifico, se ne ride, fa l'esteso, e via. Magnifico, che sebene niuno lo vede, tutti lo trovano, mette giù l'eletropia”.³¹⁰ Nonostante in Locatelli e negli *Scenari più scelti d'istrioni* l'influenza del *Decameron* si manifesti con minore nitidezza, ritengo attendibile la filiazione per due motivi fondamentali: *in primis* si sa che in entrambe le opere troviamo canovacci ispirati a novelle del capolavoro trecentesco (2.X.54 e 2.X.84); secondariamente *La tramutatione* e *Li anfitriani* paiono cogliere lo spunto boccaccesco alla radice, ovvero riproponendo il meccanismo della burla allo sciocco che, essendosi bevuto l'invenzione dell'invisibilità, pensa di poter raggiungere i propri scopi in maniera truffaldina e finisce invece deriso da tutti. L'integrazione alla base plautina viene così a testimoniare come da un lato si cerchi, in questo caso, di rimanere su un livello di coerenza e armonia contenutistiche rispetto alla fonte; mentre dall'altro vi sia un desiderio, nell'ambito delle commedie all'improvviso e della ridicolosa, d'aumentare il numero di trovate supposte incrementare la spettacolarità della rappresentazione scenica.

³⁰⁷ Cfr. PADUANO, 2004: 228-229.

³⁰⁸ Vedi ANONIMO, 1996: 225-226.

³⁰⁹ Vedi BOCCACCIO, 2004, vol. 2: 913-915.

³¹⁰ ANONIMO, 1996: 226.

Come la beffa, anche l'amore negli *Scenari più scelti d'istrioni* può essere analizzato sia per il suo valore nella strutturazione dei canovacci che per la sua natura di tema. Una maniera semplice di rendersene conto sta nel setacciare la raccolta corsiniana alla ricerca dei momenti in cui per esempio Zanni "discorre con Sileno del Amore di Filli" (I/5), Silvio "tratta del Amore che porta a Lavora moglie di Pantalone", (I/6) Lutio "dice il tutto del amore, che porta ad Isabella" (I/14), Leandro riferisce "del Amore di Flavia" (II/59), Oratio si esprime sull'"amore d'Ortentia" (II/74) e così via. In questi casi insomma il sentimento, se anche può ovviamente legarsi agli obiettivi dei protagonisti del canovaccio (e dunque allo sviluppo strutturale di quest'ultimo), viene trattato come un nucleo tematico, un'unità indivisibile³¹¹ che può prestarsi per esempio a diventare il soggetto d'un monologo. Quando non è considerato come componente di una struttura, l'amore dà adito a diversi tipi di declinazione: negli *Scenari più scelti d'istrioni* a prevalere sono certamente i momenti in cui un giovane innamorato, nella sua caratterizzazione di personaggio serio, sviluppa un discorso poetico e grave che descrive il suo stato d'animo rispetto all'oggetto delle sue attenzioni sentimentali (come accade negli esempi menzionati poco sopra); ma in molti casi, in particolare quando a impossessarsene sia una maschera dalle caratteristiche buffonesche, il tema si presta a un trattamento comico. Questa particolare situazione si manifesta soprattutto se a parlare d'amore sono i servitori o i vecchi. Se l'innamorato è uno Zanni, le sue parole e i suoi atteggiamenti s'ispireranno probabilmente in senso parodico a quelli del suo giovane padrone: le metafore – dapprima ispirate alla tradizione petrarchista – perderanno allora la loro aura rarefatta e patetica per volgersi decisamente al culinario, mentre la gravità dei gesti cederà il posto al grottesco. Naturalmente anche l'atteggiamento serio dei giovani innamorati, un po' come accade in *Les fourberies de Scapin* di Molière (1671) con Octave e Léandre, oppure in *Il servitore di due padroni* di Carlo Goldoni (1745) con Silvio e Florindo, poteva facilmente sconfinare nel ridicolo; ma a grandi linee è possibile vedere nelle scene dei padroncini e dei loro servitori un certo parallelismo oppositivo (2.X.50 e 2.X.83),³¹² per cui si può immaginare che nel canovaccio *L'astutie di Zanni* (II/59) il discorso di Sardellino sul suo amore per Franceschina (atto II) coprisse sul versante comico quanto, invece, sul versante serio era sviluppato dall'esposizione dei propri sentimenti per Flavia da parte di Leandro (atto I). Intanto, se i discorsi amorosi di Pantalone, per esempio nel primo atto de *Li sei contenti* (II/51), con tutta probabilità possono essere interpretati come una soluzione analoga a quella dei servi, con la differenza che stavolta il ridicolo doveva connettersi soprattutto con l'attribuire a un vecchio la manifestazione d'un ardore passionale; più interessanti per le loro peculiarità sono gli interventi in tal senso del dottor Gratiano, che in scena dovevano quasi certamente corrispondere a un dissertare che faceva il verso alle dotte disquisizioni di quanti sfoggiavano la propria erudizione.

³¹¹ Cfr. SEGRE, 1999: 102; TOMAŠEVSKIJ, 1978: 185.

³¹² Cfr. SPEZZANI, 1997: 186.

Un esempio letterario di come dovessero presentarsi le variazioni sul tema dell'amore di un dottore da commedia è reperibile nel *Candelaio* di Giordano Bruno (1582), segnatamente dove Manfurio si occupa di una lettera sentimentale commissionatagli da Bonifacio,³¹³ mentre negli *Scenari più scelti d'istrioni* si può supporre che tirate analoghe fossero prodotte nella resa scenica di canovacci come *Li dui simili con la pazzia d'amore* (I/39), *Il tradito di .V. atti* (II/74) e, soprattutto, *Il Gratiano innamorato* (II/90). Dal punto di vista tematico dunque l'amore, già in qualche modo legato all'ambito concettuale grazie alle proprie implicazioni drammaturgiche (e quindi testuali, sebbene un testo teatrale non debba per forza essere messo su carta), si pone soprattutto come un elemento di quell'area della commedia dell'arte che più la avvicinava agli spettacoli eruditi del Rinascimento o all'idea di teatro di prosa: esso infatti veniva sfruttato principalmente per la costruzione di monologhi e tirate,³¹⁴ fossero questi seri o ridanciani, e autorizzava gli attori a esibirsi in trovate retoriche che verosimilmente battevano le vie frequentate pure da Isabella Andreini³¹⁵ o, in tutt'altra direzione, stavolta più vicina al ventre che non al cuore, da certi autori studiati da Piero Camporesi.³¹⁶

Un altro soggetto importante che negli *Scenari più scelti d'istrioni* trova spazio sia sul piano drammaturgico che su quello tematico è dato dall'altro motore dell'azione nelle commedie del teatro all'improvviso: il denaro.³¹⁷ Stavolta però ci troviamo di fronte a un tema che può avere una notevole rilevanza pure sull'agire degli attori: basti pensare ai diversi casi in cui, sul finire di un atto, fanno la loro entrata in scena ladri che non necessariamente influiranno concretamente sul risolversi della trama principale della *pièce*. Esempi in tal senso sono rilevabili in canovacci come *La schiava* (con l'apparizione alla fine del primo atto di un lestofante che invece non trova spazio nella rielaborazione di Basilio Locatelli; Corsini: I/2; Locatelli: I.28; vedi *Appendice 3*), *Il tradito* (con una scena furbesca che di nuovo chiude la prima sezione dello scenario; I/3), *Ermafrodito* (come sopra; I/10), *Li dui fratelli rivali* (dove i ladri a entrare in scena alla fine del primo atto sono addirittura una masnada; I/15), ecc. Al solito non è facile determinare per gli *Scenari più scelti d'istrioni* fino a che punto i diversi episodi a livello scenico si componessero in senso mimico, ma ciò non toglie che in tali casi i soldi non dovessero essere al centro di una prova essenzialmente verbale. L'aspetto più rilevante del tema del denaro, però, concerne un elemento fondamentale di quello che, parafrasando il titolo di una celeberrima opera di Konstantin Stanislavskij, può essere definito il lavoro dell'autore sul personaggio:³¹⁸ la caratterizzazione. Indubbiamente questo aspetto

³¹³ Cfr. BRUNO, *Candelaio*, II, 1 e 4. Cfr. II.X.90.

³¹⁴ Cfr. AA.VV., 1954-1968: alla voce *tirata*. Vedi anche I.X.

³¹⁵ Cfr. MAROTTI/ROMEI, 1994: 163-208.

³¹⁶ Cfr. CAMPORESI, 1993: 165-194.

³¹⁷ Cfr. FERRONE, 1996: 927-928. Vedi 2.1.

³¹⁸ STANISLAVSKIJ, 2007.

dell'arte teatrale si lega strettamente alle strutture drammaturgiche, perché è evidente come nello schema già menzionato per la creazione del conflitto, la catena personaggio-obiettivo-ostacoli (2.1),³¹⁹ siano proprio le strategie per raggiungere il proprio scopo e per superare gli ostacoli a permettere di definire un personaggio: la gente soddisfatta e felice si comporta in effetti in maniera più o meno simile, mentre sono le difficoltà a far emergere l'astuzia, l'insicurezza, il coraggio o l'inettitudine d'un individuo.³²⁰ Ciò accade anche negli *Scenari più scelti d'istrioni* con il denaro, che questo costituisca un obiettivo (come per il vecchio Pantalone, noto per la sua avarizia) o un mezzo (se per esempio un giovane innamorato deve liberare una bella schiava da un mercante turco). Allo stesso tempo come elemento di caratterizzazione i soldi si pongono spesso al centro dei discorsi dei personaggi: basti pensare al numero d'occorrenze nei canovacci corsiniani della parola *scudi* (o di vocaboli apparentati come *denari*, *ducato*, *gazette* e *zecchini*; 1.X). Più rivelatrice ancora in tal senso può essere una frase come “domanda denari” o “domanda li denari”, ripetuta con relativa frequenza tra le pagine della nostra antologia,³²¹ che lascia facilmente indovinare dove determinati scambi di battute andassero a parare. Accanto a dialoghi consacrati in modo più chiaro al tentativo di ottenere denaro o a quello di conservarlo, tuttavia, in altri casi la tematica economica poteva essere sviluppata probabilmente in un senso di maggiore profondità e – in un certo senso – riflessività, per esempio in prese di posizione fortemente critiche nei confronti dell'avarizia (si pensi al caso de *Li dui Pantaloni*, I/4), in azioni che svolgevano la tematica indirizzandola sul gioco d'azzardo (come attraverso i guai dello Stefanello de *L'incamisciata*, II/55) o in elogi della liberalità che forse sfociavano in scene vivaci e festose (come nel finale de *Li Adelfi di Terrentio*, II/88). L'avarizia comunque, qualunque sia il grado d'approfondimento della tematica, finisce sempre per tornare a collegarsi alla caratterizzazione dei vecchi, soprattutto del mercante veneziano Pantalone. Prendendo poi a campione un esempio come il canovaccio *La schiava* (e il discorso può essere esteso anche alle versioni di Vergilio Verucci e di Basilio Locatelli della medesima trama, ma stavolta non ci soffermeremo sull'analisi intertestuale; I/2, *Appendice 2* e *Appendice 3*), dove il denaro è al centro di un gran numero di discussioni, si nota come i giovani innamorati riguardo a questo tema siano condannati a una costante dipendenza, almeno fino a quando alla fine dell'atto terzo ogni cosa si chiarisce e con le consuete nozze si conclude la commedia. Per i lavori teatrali dei comici dell'arte è facile adottare la definizione secondo cui il protagonista è “il personaggio di un'opera drammatica che vive di più il conflitto”:³²² per tale motivo è lecito attribuire questo ruolo ai giovani innamorati. I servi forse saranno più soggetti al rischio di bastonature, ma con il loro

³¹⁹ Cfr. LAVANDIER, 2006, vol. 1: 30.

³²⁰ *Ibid.*: 42.

³²¹ I/2-I/3, I/6, I/32, I/34, I/40, II/55, II/62, II/64, II/66, II/82, II/98, II/100.

³²² LAVANDIER, 2006, vol. 1: 51.

atteggiamento ironico e attivo si pongono in una prospettiva certamente meno addolorata dei loro padroncini. Oggi spesso si sostiene pure che a causa dei propri patimenti i protagonisti rappresentano i personaggi con i quali a livello emozionale il pubblico si identifica maggiormente,³²³ ma forse quando si parla di teatro degli Zanni il problema è diverso e meno significativo, soprattutto perché quel tipo di spettacoli era abbastanza lontano da preoccupazioni d'ordine psicologico, per cui non vale la pena occuparsi della problematica in questa sede. Analizzando il tema del denaro, ad ogni modo, in scenari come *La schiava* si nota agilmente come i giovani protagonisti vengano presentati sotto un generale segno negativo nel senso che, oltre a non essere attivamente impegnati nel trovare una soluzione ai propri guai (se non attraverso i loro lamenti o eventualmente per mezzo di minacce ai propri servitori), si mostrano dipendenti sia sul piano intergenerazionale verso i genitori (per esempio quando Capitanio dice di “non poter avere l'intento suo per non poter rubbare niente al padre avarissimo”, atto I) che su quello classista verso servi che oltretutto dal punto di vista sociale sono loro inferiori (come nel caso di Silvio che “domanda a Zanni li denari”, atto II).

Lungo tutto il percorso che dai *Menaechmi* di Tito Maccio Plauto (III secolo a.C.) ha portato a *The Comedy of Errors* di William Shakespeare (redatta attorno al 1594) e più tardi a *Les Ménechmes ou les jumeaux* di Jean François Régnaud (1705), i temi dell'identità, dell'equivoco e del doppio hanno rappresentato un'ulteriore fonte d'ispirazione costante e fondamentale per gli autori che si siano confrontati con l'arte drammaturgica. Non fa eccezione la tradizione della commedia dell'arte, dove tra l'altro l'uso della maschera, laicizzato a questo punto della storia dello spettacolo come puro strumento di lavoro (e privato quindi della funzione rituale detenuta nella tradizione pagana),³²⁴ favoriva un certo tipo di giochi basati sulla confusione di personaggi diversi ma dal medesimo aspetto. In tal senso già i singoli titoli degli *Scenari più scelti d'istrioni* possono essere rivelatori: se *Li dui fratelli rivali* (I/15), *Le due schiave* (I/16), *Li dui scolari* (II/56) e *Li dui finti pazzi* (II/91) non affrontano il tema dei gemelli (2.X.16), si può invece pensare a casi come *Li dui Pantaloni* (I/4), *Li dui simili di Plauto* (I/11), *Li dui Trappolini* (I/32), *Li dui simili con la pazzia d'amore* (I/39) e *Li sei simili* (che testimonia pure dell'amore dei comici dell'arte per l'accumulo di elementi, I/47), etichette per commedie riguardo alle quali tra l'altro pure l'acquarello della pagina col titolo spesso testimonia la presenza di coppie di personaggi identici. Un altro notevole esempio relativo ai temi del doppio e dell'identità viene da un testo su cui ci siamo soffermati varie volte in queste pagine (2.1), *Li anfitriani* (II/68), che come gli altri campioni elencati sopra mostra che un soggetto potenzialmente inquietante può essere utilizzato in senso puramente comico. Se nell'Ottocento Fëdor Dostoevskij ha magistralmente presentato in un suo romanzo la figura del

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Cfr. BERNARDI, 2000b.

sosia in una luce ben poco rassicurante,³²⁵ riguardo al teatro antico Guido Paduano, commentando la versione plautina dell'*Amphitruo*, invita a osservare le implicazioni tragiche del doppio, che emergono per esempio nell'*Elena* di Euripide e che nella tragicommedia dello scrittore di Sarsina invece vengono esorcizzate attraverso il riso.³²⁶ A differenza di quanto accade nei canovacci corsiniani, l'*Amphitruo* può puntare alla comicità ed evitare di spingere troppo oltre l'inquietudine grazie all'enorme disparità tra le posizioni di Giove (una divinità), Anfitrone (un generale tebano) e Sosia (uno schiavo e quindi, nell'ottica antica, poco più di un oggetto). Negli spettacoli dei comici dell'arte, invece, lo stesso tema del doppio veniva sfruttato essenzialmente per i potenziali buffoneschi dell'equivoco. Angelo Moscariello, analizzando una serie di meccanismi comici nel suo libro sullo *slapstick*, afferma:³²⁷

Intendere una cosa per un'altra, ecco un altro meccanismo che dalle antiche commedie di Plauto fino all'odierno cinema comico ha sempre garantito sicuri effetti umoristici. I "lazzi dell'equivoco" sono stati un'inesauribile risorsa per i Comici dell'Arte, una risorsa molto sfruttata nella sua forma verbale che nel cinema ha trovato molte felici applicazioni nei gag visivi a partire dalle prime comiche del muto.

Mentre più avanti lo stesso saggista affronta più specificamente il tema del doppio:³²⁸

Nelle sue varie forme la figura del doppio è un classico, prima del burlesque e poi del cinema comico, che deriva dal "lazzo del sosia" utilizzato con successo dagli attori della Commedia dell'Arte. Lo sdoppiamento di un personaggio provoca un effetto-specchio che genera sorprese ed equivoci a non finire, oltre al fatto che spesso può evidenziare più sottili implicazioni di tipo psicanalitico.

Lasciando perdere il riferimento alla dottrina freudiana, quando la causa degli equivoci siano un Pantalone, uno Zanni o un Lelio raddoppiato normalmente gli obiettivi drammaturgici dell'autore sono i medesimi dei momenti in cui a essere duplicati sono il Buster Keaton di *The Playhouse* (1921), lo Stan Laurel e l'Oliver Hardy di *Our Relations* (1936), o ancora il Jerry Lewis e il Milton Berle di *The Bellboy* (1960): si tratta di esempi di lavori che nonostante il loro valore comico e artistico certamente non intendevano affrontare con pregnanza filosofica le tematiche dell'identità degli individui, dell'alterità, del doppio o simili, ma miravano piuttosto a offrire al proprio pubblico un buon intrattenimento. In generale, per quanto, come si è visto per esempio nel caso della beffa dell'elitropia, spesso l'approccio a determinati argomenti e la rielaborazione delle fonti letterarie possa rivelare una grande comprensione delle stesse, oltre a strategie caratterizzate da una certa finezza, gli interessi degli autori degli *Scenari più scelti d'istrioni* riguardano in particolare la soddisfazione di esigenze professionali: per tale motivo se nei canovacci si possono osservare

³²⁵ Cfr. DOSTOEVSKIJ, 2005, vol. 1: 175-352.

³²⁶ Cfr. PADUANO, 2005: 228.

³²⁷ MOSCARIELLO, 2009: 60.

³²⁸ *Ibid.*: 70.

spunti di riflessione lontani dalla superficialità, questi andranno fatti risalire da un lato al vissuto di attori immersi in una società imbevuta dei suoi propri problemi e della sua specifica cultura, e dall'altro all'intervento in ogni testo di elementi che Umberto Eco direbbe ignoti all'autore empirico ma presenti nel progetto dell'Autore Modello.³²⁹

Osservazioni analoghe si possono fare a proposito della pazzia. Il capolavoro di Erasmo da Rotterdam, il *Moriae encomium, id est, stulticiae laus* meglio noto al lettore italofono come *Elogio della follia* (1511), ci ha abituati a pensare a una visione rinascimentale legata alle implicazioni morali e filosofiche di tale tematica. Nell'ambito dei lavori dei comici dell'improvvisa, tuttavia, la follia, che per lo meno a partire da *La pazzia d'Isabella* di Flaminio Scala (38)³³⁰ ha popolato decine di canovacci, è nuovamente uno strumento da analizzare nell'ottica del professionismo attoriale. Di fronte alle barriere linguistiche che anche oggi affliggono gli spostamenti del teatro di prosa, per esempio, il monologo della pazzia si presentava, spiega Franca Angelini, come "aperto a infinite variazioni a seconda dei luoghi e del pubblico".³³¹ I comici dell'arte erano però spesso celebri anche per le loro doti di musicisti: e allora si può notare come la pazzia potesse prestarsi, "oltre che ai giochi della parola, anche a quelli della musica".³³² Lo sviluppo di tale tema, insomma, permetteva all'attore di adattare il delirio in modo da poterlo sviluppare in uno sfoggio di virtuosità retorica e musicale, in questo secondo caso soprattutto canora, come sembra dovesse mostrare l'esempio, menzionato di nuovo da Franca Angelini, della perduta *Finta pazza Licori* redatta da Giulio Strozzi e musicata nel 1627 da Claudio Monteverdi.³³³ Ma gli *Scenari più scelti d'istrioni*, come anche i canovacci redatti da Basilio Locatelli, dimostrano che il tema della follia veniva svolto nella commedia degli Zanni anche nella sfera gestuale: se si prende il secondo atto de *La gran pazzia di Orlando* (I/1) e lo si legge alla luce della sua fonte ariostesca, è facile immaginare che il personaggio eponimo, quando sul palcoscenico avendo perso la ragione faceva "cascare il ponte et arbori" oppure si esibiva in "pazzie con la costa d'Orillo e del bamboccio", non proponesse un brillante monologo o l'esecuzione d'una canzone difficilissima per la sua complicatezza, ma piuttosto che comunicasse il suo stato psicologico mediante azioni mimiche. Allo stesso modo, allora, si può immaginare che le pazzie di Lelio nella tragicommedia *L'hospite amoroso* (I/35) si sviluppassero in una maniera che potesse giustificare i tentativi di fuga di Zanni e di Coviello e quindi andasse oltre il limite delle parole e delle minacce. Il tema della pazzia, grazie all'opportunità di superare gli ostacoli della razionalità e della verosimiglianza drammaturgica, si prestava quindi a un impiego che sfruttasse al meglio le principali risorse professionali dell'attore: il

³²⁹ Cfr. ECO, 2004: 62-66; *id.*, 1997: 17-26.

³³⁰ Vedi AA.VV., 2007a: 110-123.

³³¹ ANGELINI, 2000: 219.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*: 219-220.

corpo e la voce. Se il tema della pazzia permeava molte riflessioni della cultura erudita del Rinascimento italiano e di certo era riuscito a penetrare nel teatro proprio grazie a questa situazione, i comici dell'arte se ne sono impossessati soprattutto per i suoi potenziali spettacolari: d'altronde è normale che gente che aveva fatto del teatro il proprio mestiere costruisse le proprie *pièces* ricorrendo a materiali utili a un discorso imprenditoriale, anche perché prima di cominciare a filosofeggiare si pensa di solito ad avere la pancia piena. Il teatro degli Zanni ha influenzato il pensiero artistico di grandi teorici come Craig, Mejerchol'd, Reinhardt, Copeau, Prokof'ev e Stravinskij,³³⁴ ma come già si sapeva agli albori del fenomeno esso si poneva in origine prima di tutto come un'attività artigianale. E infatti nel 1559 così si esprimeva Antonfrancesco Grazzini in un passo, citato da Cesare Molinari, che a mio avviso mostra come l'espressione "commedia dell'arte" abbia radici ben più antiche del *Teatro comico* di Carlo Goldoni (1750):³³⁵

Facendo il bergamasco e il veneziano
ne andiamo in ogni parte
e recitar comedie è la nostr'arte.

L'amore, il denaro, l'equivoco, la pazzia e tutti gli altri temi trattati negli *Scenari più scelti d'istrioni* vengono sviluppati, nella maggior parte dei casi, in canovacci ambientati in un paesaggio urbano. Pur essendo di solito presentato in una maniera abbastanza lontana dagli ideali predicati dal naturalismo teatrale d'epoca positivista, il motivo della vita cittadina è quindi molto spesso al centro della drammaturgia degli attori dell'improvvisa, come dimostrano anche i vari centri esplicitamente chiamati a fare da sfondo alle vicende di un canovaccio (1.4), oppure al di fuori della raccolta corsiniana i testi di Vergilio Verucci e di Basilio Locatelli proposti in appendice al presente lavoro. Non bisogna però dimenticare che la raccolta corsiniana comunque si apre con una rielaborazione dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e che gli sfondi bucolici o orientaleggianti sono lungi dalla rarità. Che la commedia dell'arte abbia qualche affinità con il mondo dei cavalieri risulta già evidente considerando la presenza di una figura come quella del Capitano che, malgrado la flessibilità che ne caratterizzava il ruolo, per cui accanto a quella del tradizionale erede del *Miles gloriosus* plautino tale personaggio poteva interpretare la parte del giovane innamorato,³³⁶ nasceva pur sempre dalla parodia del soldato fifone che magnifica le proprie gesta. Ciò ha presumibilmente favorito l'entrata nel teatro degli Zanni del motivo cavalleresco che spesso, come mostrano i casi de *La battagliaiola* (I/41) e di *Elisa Alii Bassà* (II/53), negli *Scenari più scelti d'istrioni* si combina con quello dell'esotico. L'impulso decisivo a far entrare il mondo già cantato da Luigi Pulci, da Matteo Maria Boiardo e da Ludovico Ariosto (per citare tre autori che hanno influito sulla composizione

³³⁴ Cfr. RICHARDS/RICHARDS, 1990: 2-3.

³³⁵ MOLINARI, 2004: 108.

³³⁶ RICHARDS/RICHARDS, 1990: 119-120.

dei canovacci corsiniani), però, dev'essere venuto soprattutto dal fatto che, nell'ambito dell'intrattenimento, il pubblico vedeva certo di buon occhio la possibilità di fuggire per un paio d'ore dalle preoccupazioni quotidiane per cavalcare con Orlando e Rinaldo, o con i loro epigoni incarnati dai comici, a caccia di meravigliose avventure. Alla medesima ottica, soddisfatta per esempio da *pièces* come *Il torneo* (I/42), *La gelosa guerriera* (I/49) e *Il Principe d'Altavilla* (II/81), è probabilmente da far risalire anche il gusto per l'esotico che, come i motivi cavallereschi e quelli pastorali, poteva oltretutto accontentare la fervida fantasia che distingue la cultura dell'epoca barocca, proponendo a uomini e donne il fascino di mondi lontani. Il senso di certe ambientazioni degli scenari pare insomma risiedere in un punto di vista opposto a quello che in seguito avrebbe caratterizzato la posizione teorica di Bertolt Brecht:³³⁷ al posto d'una poetica dello straniamento che mantenesse vivo il senso critico dello spettatore, i primi professionisti del teatro italiano puntavano sul far perdere il loro pubblico pagante in un mondo fantastico. Un mondo che potesse magari anche rallegrare potenziali elargitori, favorendone la generosità e disponendoli al grido che chiude *Li Adelfi di Terrentio* (II/88): “Viva la liberalità!” (2.X.88).

Si potrebbe continuare a lungo ad aggiungere ulteriori elementi da analizzare, ma, come già s'è ampiamente anticipato ogni volta che se n'è avuta l'occasione, i paragrafi del presente capitolo non intendono proporre un catalogo completo dei temi e dei motivi che popolano gli *Scenari più scelti d'istrioni*. Si sarebbe per esempio potuto consacrare uno spazio anche al tema del cibo, che probabilmente doveva trovare una buona illustrazione nella tirata di Sardellino sull'arte cucinesca in *Li dui Pantaloni* (I/4); oppure a quello della medicina, notoriamente caro a Molière, che probabilmente conosceva un certo sviluppo nel monologo sulle cure alle quali si sottopone Gratiano nel canovaccio *Le due schiave* (I/16); o ancora a quello dei fantasmi, che ovviamente emerge per una centralità già espressa nel titolo in *Li spiriti* (I/6). Ma essendosi trattati quelli che sono di certo i più grossi nodi tematici degli *Scenari più scelti d'istrioni*, non si vuole qui abusare della pazienza del lettore tediandolo oltre. D'altronde, se alcuni ulteriori apporti al soggetto del capitolo possono essere desunti dalla sezione consacrata al lessico dei nostri canovacci (1.4), un contributo di maggiore ampiezza è dato nelle pagine che seguono dai commenti ai singoli testi.

2.X. Commenti agli *Scenari più scelti d'istrioni*

2.X.1. La gran pazzia di Orlando

A livello di intreccio il primo testo degli scenari corsiniani, che secondo Luciano Mariti nonostante la difficile databilità dev'essere stato “copiato nel primo Seicento”, ma che “dal linguaggio usato, dall'iconografia delle maschere, sembrerebbe composto tra fine Cinquecento e primi anni del

³³⁷ BRECHT, 2009: 113-149.

Seicento”,³³⁸ segue piuttosto da vicino una scelta di vicende dell’*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1532), con la sola aggiunta del motivo dei “buffoni” Pantalone, Gratiano e Trappolino nelle vesti di osti. Il poema dell’Ariosto ha sempre goduto di grande fortuna e ha trovato seguito più volte in ambiti legati alla commedia dell’arte, in particolare – al di là della versione corsiniana – con le rielaborazioni di Giacinto Andrea Cicognini (*Pazzia d’Orlando o L’amorose furie d’Orlando o Orlando furioso*, redatta tra il 1630 e il 1642)³³⁹ e di Basilio Locatelli (*Orlando furioso*).³⁴⁰ Quest’ultimo in effetti riprende i medesimi eventi trattati nel manoscritto corsiniano, sviluppandoli con maggior dovizia di particolari (come sempre dove nella raccolta casanatense si abbia una coincidenza di contenuti con gli *Scenari più scelti d'istrioni*) e addirittura segnalando i passi corrispondenti dei canti originali. In effetti la *Gran pazzia di Orlando* – che già in una disposizione precedente ha goduto del privilegio di aprire la raccolta – pur risultando notevolmente più laconica si trova tra i corsiniani davanti ad una serie di canovacci straordinariamente espliciti rispetto alla prassi dei loro estensori. Ciò sembra indicare intenzionalità nell’inaugurare il florilegio corsiniano con questo testo caratterizzato da radici prestigiose, distinto dagli altri anche per essere l’unica opera reale, e rilevante già per tematica perché introduce un caso di pazzia (concedendo così spazio sin dall’inizio a un elemento di grande successo nel teatro europeo secentesco grazie alle proprie implicazioni attoriali, formali e concettuali). Bizzarramente, parrebbe non sia lecito estendere alla *Gran pazzia di Orlando* un commento proposto da Irène Mamczarz a proposito della *pièce* corrispondente di Locatelli,³⁴¹ la cui trama come già detto è comunque assai vicina a quella della prima: a parte il caso evidente dell’entrata di Astolfo all’inizio del terzo atto, nel canovaccio corsiniano non sembra in effetti significativa l’importanza data al racconto di eventi non presentati direttamente in scena, a testimonianza forse di un’impostazione rivolta nel caso specifico più verso la rappresentazione di episodi che verso la loro esposizione orale.

2.X.2. La schiava

La schiava, che nella raccolta corsiniana di scenari fa parte dei testi iniziali ed anomali in rapporto a quest’ultima per la loro superiore estensione, è una commedia che deriva dall’*Epidicus* di Plauto attraverso *La Emilia* di Luigi Groto (1579), autore apprezzato e spesso rappresentato dai comici dell’arte. Il medesimo intrigo trova spazio pure in *Le schiave* di Vergilio Verucci (1629) e in *Le due schiave* di Basilio Locatelli (I.28). Sebbene tutti questi testi siano abbastanza vicini tra loro per intreccio, non ci troviamo di fronte ad un’aderenza paragonabile a quella che avvicina l’*Orlando furioso* dell’Ariosto a quello di Locatelli e alla *Gran pazzia di Orlando* corsiniana. Ad ogni modo i

³³⁸ MARITI, 2004: 54.

³³⁹ CANCEDDA, 2004: 153-199.

³⁴⁰ LOCATELLI, 1622: II.1; AA.VV., 2007: 329-352.

³⁴¹ Cfr. MAMCZARZ, 1983: 185.

vari discendenti dell'*Epidicus* si fanno portatori d'una trama tipica per la drammaturgia classica latina e poi per quella rinascimentale, dove il meccanismo base si mette in moto con la perdita di figli o figlie che verranno poi ritrovati e riconosciuti per lo scioglimento della vicenda, ma pure con lo scontro generazionale tra padri e figli, le peripezie amorose dei secondi e la risoluzione del garbuglio attraverso l'ingegnosità di un servo astuto. Un ulteriore erede della commedia di Groto si ha nello zibaldone raccolto dal conte di Casamarciano Annibale Sersale e conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, dove è presente un'altra *Emilia* (II.15). Un aspetto molto interessante de *La schiava corsiniana* è stato invece rilevato da Tina Beltrame:³⁴² osservando in controluce la pagina con l'illustrazione (7v) si può scorgere, sotto l'indicazione di genere, una sorta di firma – “L'Occulto. Ac.^{co} Hum.^{sta}” – che permette di risalire all'ambiente in cui i due manoscritti degli *Scenari più scelti d'istrioni* sono stati redatti e di avere un termine *a quo* per la loro stesura, ovvero il 1602, anno in cui l'Accademia degli Umoristi assunse il proprio nome definitivo.³⁴³ Questo termine tra l'altro non viene compromesso dalla presenza nei manoscritti di carte di diversa origine e di grafie di mano differente, perché la filigrana prevalente³⁴⁴ si trova un po' ovunque negli *Scenari*, indipendentemente da quale scrittura figuri sulle pagine o anche dalla presenza di un'immagine, permettendo di dedurre che i vari attori della loro elaborazione operassero insieme.

2.X.3. Il tradito

Questa commedia fa parte del gruppo di testi di notevole lunghezza rispetto alla media degli *Scenari più scelti d'istrioni*: già contigui in un ordinamento precedente della raccolta, questi canovacci paiono redatti sulla base di criteri ed obiettivi diversi da quelli adottati per gli scenari – la stragrande maggioranza – che li seguono; criteri ed obiettivi più vicini, cioè, alle linee guida che sostengono le rielaborazioni dei medesimi intrecci operate da Basilio Locatelli. Essa trova corrispondenza in vari luoghi: con *Il tradito di .V. atti* tra gli stessi scenari corsiniani (II/74), con *Il tradito* di Locatelli (I.22), con *Il tradito* degli scenari Casamarciano (I.21) e con *Mala lingua e Amante tradito* del manoscritto Correr di Venezia (19 e 50). Al di fuori del mondo degli scenari, ma entro quello consanguineo della commedia ridicolosa, il suo intreccio presenta inoltre notevoli analogie con *Li diversi linguaggi* di Vergilio Verucci (1609 secondo un'indicazione di Lione Allacci).³⁴⁵ Il contenuto de *Il tradito* potrebbe essere preso a illustrazione in negativo di un'affermazione di Gioan Bernardo nel *Candelaio* di Giordano Bruno (1582): “Onore è la buona opinione che altri abbiano di noi: mentre persevera questa, persevera l'onore” (V, 11). Nel nostro caso infatti il *tradito* è l'innocente Silvio, che – almeno fino alla risoluzione degli intrighi al

³⁴² Cfr. BELTRAME, 1931: 32-33.

³⁴³ Cfr. ALEMANN, 1995: 98.

³⁴⁴ Cfr. BRIQUET, 1923: fig. 12232.

³⁴⁵ Cfr. MARITI, 1978: CLXXXVIII.

momento del consueto finale felice – si vede diffamato con successo presso gli altri personaggi da un servo, Zanni, avido di guadagno. Più che le peripezie amorose di giovani e vecchi, questo è il nucleo tematico centrale della *pièce*, che assume particolare rilievo se considerato alla luce dell'interpretazione secentesca del rapporto tra esteriorità e interiorità, e forse anche di concetti come quello che Torquato Accetto (1641) definiva la “dissimulazione onesta”. Grazie a una situazione in qualche modo parallela a quella ben esemplificata dalle opere drammaturgiche in cui l'argomento viene annunciato in apertura, potrebbe essere interessante vagliare tale tematica a livello metateatrale, considerandola alla luce del divario tra i pareri dei personaggi all'interno della storia, lo stato delle cose effettivo che questa mette in scena e le informazioni a disposizione del pubblico. Da rilevare infine il riferimento nel primo atto all'osteria dell'Orso: nominata per esempio da Giovanni Briccio nella sua commedia *L'ostaria di Velletri* (s.a.) e da Jean-Jacques Bouchard in *Les confessions, suivies de son voyage à Rome en 1630* (1881), essa era tra le più famose di Roma.³⁴⁶

2.X.4. Li dui Pantaloni

Li dui Pantaloni, che tra gli *Scenari più scelti d'istrioni* fanno parte del gruppo di maggior lunghezza, propongono al lettore almeno tre tematiche importanti per gli intrecci sviluppati dai comici dell'arte: i fraintendimenti dovuti alla presenza di personaggi d'identico aspetto, la pazzia d'un innamorato in preda alla soverchia intensità della propria passione e una serie di vicende causate da vari travestimenti. Come spesso accade, queste tematiche trovano un loro corrispondente nel teatro antico e nell'ambito della letteratura erudita rinascimentale. I due Pantaloni per esempio sono protagonisti di scene che ricordano gli equivoci al centro dei *Menaechmi* di Plauto. La follia di Lelio invece si colloca, per motivazione ed effetti, sulla linea di derivazione ariostesca. I travestimenti, infine, sviluppano spunti analoghi a quelli sfruttati nelle molteplici varianti dell'*Amphitruo*: ad un mascherarsi per raggiungere i propri fini fanno seguito situazioni di cui sono sfruttate le potenzialità comiche. Sempre a proposito di travestimenti, è interessante la presenza nei *Dui Pantaloni* di alcuni “si travesta da ...” o “Inmascherato da ...”. Viene da chiedersi quale sia il significato dei punti di sospensione: testimonianza dello spazio lasciato all'improvvisazione, traccia della censura controriformistica o impossibilità per il redattore di leggere una parola della sua fonte? Un altro dato che qui si sottolinea è la caratterizzazione, nell'elenco dei personaggi, di Gratiano come “sproposito”: il termine tecnico indica il “pronunciare parole insensate”,³⁴⁷ e, oltre a rappresentare una testimonianza del vocabolario professionale dei comici dell'arte,³⁴⁸ definisce

³⁴⁶ *Ibid.*: 75.

³⁴⁷ Vedi AA.VV., 2007a: 821.

³⁴⁸ Sull'interesse linguistico degli scenari, vedi SPEZZANI, 1997: 184-195.

bizzarramente un ruolo attraverso una proprietà espressiva tipica del suo interprete. Il dibattito tra il Capitano e Sardellino sulla vita cucinesca e quella soldatesca, infine, potrebbe allacciarsi a certe parodie di tradizione carnevalesca delle discussioni accademiche, come *I trionfi fatti nel dottorato di Marchion Pettola con le sue sottili, e stravaganti conclusioni. Et le dispute di molti dottori. Cose da far smassellare i ricchi dalle risa, e creppare i poveri dalla fame* di Giulio Cesare Croce (s.a.), dove si affronta per esempio il problema se sia “meglio il vin bianco o il vermiglio”.

2.X.5. Il gran Mago

Questa pastorale, la più lunga dei due manoscritti corsiniani, ha un parallelo nell'omonimo soggetto di Basilio Locatelli (II.21). È qui che la magia fa per la prima volta la sua entrata negli *Scenari più scelti d'istrioni*, assieme a numerosi elementi tipici del genere: il naufragio in Arcadia, le divinità pagane, le ninfe e i pastori innamorati, il mago coi suoi spiriti o diavoli, lo sfondo boschivo... Il tutto viene però indirizzato alla fine verso il normale ambiente da commedia: quando ad esempio Sireno si rivela essere Lelio, o quando viene proposto al Mago di diventare maggiordomo di Pantalone e Gratiano al ritorno dei personaggi a Venezia. Anche se presumibilmente non è da pensare a un'influenza diretta, vi sono almeno due opere celebri che possono venire in mente alla lettura del canovaccio. La prima, considerando i vari tramutamenti in piante e animali dei protagonisti della *pièce*, è ovviamente le *Metamorfosi* di Ovidio. La seconda invece è *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (1606) di Giulio Cesare Croce: le condizioni imposte dal Mago per lo scioglimento degli incantesimi – e il cui riempimento, considerando il tipo di testo, viene tra l'altro spiegato negli scenari corsiniani con una strana pedanteria – ricordano infatti gli stratagemmi messi in atto da Bertoldo nel soddisfare le richieste apparentemente impossibili del re Alboino, per cui per esempio lo scaltro contadino risolve nascondendosi dietro i fori di un setaccio da frumento il problema del presentarsi al sovrano in modo che questi al contempo lo veda e non lo veda. Se la presenza di tali motivi non dimostra nulla circa le fonti precise del *Gran Mago*, rimane comunque vero che si tratta di temi il cui successo, se non ne è stato originato, ha quanto meno tratto grande beneficio dalle pagine di Ovidio e di Croce e, soprattutto, che sono indizi per determinare un certo orientamento del gusto. Utili in tal senso sono pure spie come i numerosi richiami nella pastorale a canti e balletti, testimoni probabilmente di propositi coreografici. Circa il vocabolario si deve ancora fare attenzione a un dibattito tra Zanni e Coviello basato su doppi sensi legati a termini dei mondi animale e agricolo: “becco” è il marito tradito dalla moglie, “castrone” da quello di agnello castrato può passare a un significato osceno, “zappare” può alludere all'atto sessuale³⁴⁹ e con tutta probabilità anche “arare” può essere interpretato in modo analogo.

³⁴⁹ Cfr. BATTAGLIA, 1961-2004: s.v.

2.X.6. Li spiriti

Questa commedia, tra le più ampie della raccolta e la cui trama trova riscontro nel canovaccio omonimo di Locatelli (I.18), raccoglie in sé diversi temi cari alla tradizione teatrale. Il primo è quello della casa infestata dai fantasmi, che come nella *Mostellaria* di Plauto costituisce un utile stratagemma per gabbare un padre, anche se poi nello scenario corsiniano gli spiriti del titolo faranno realmente la loro entrata. Sempre per fini di burla, c'è poi un personaggio che muta il proprio linguaggio – analogamente a quanto accade ad esempio in una scena di *Les fourberies de Scapin* di Molière (1671; III, 2) e come succedeva già nel teatro greco (si può citare, nonostante nel XVII secolo il testo non fosse ancora stato ritrovato, l'*Aspis* di Menandro, nel cui terzo atto compare un falso medico che si esprime in dorico letterario) – testimoniando l'interesse dei comici dell'arte per il plurilinguismo orizzontale.³⁵⁰ Ne *Li spiriti* troviamo pure un altro segnale dei molteplici linguaggi impiegati dai teatranti con un riferimento al “gergo” che, presumibilmente, è qualcosa di analogo al gergo furbesco che si trova nella versione in prosa della *Cassaria* di Ludovico Ariosto (1508) – dove un personaggio si esprime in questi termini (I, 7): “Spuleggia de non calarte in solfa per questa marca, che al cordoan si mochi la schioffa”, per significare (secondo il commento di Angela Casella) “Rifuggi dall'andare a far chiacchiere per questa prostituta, che (affinché) al minchione si faccia il tiro” – o, tra gli scenari corsiniani, all'enigmatica frase “il Canavaro rinfonde il vino al Grimo” (II/86 *Il Zanni astuto*, dove si parla esplicitamente di “gergo”). Un terzo parallelismo interessante si ha tra il passaggio de *Li spiriti* dove “Pantalone fa cerimonie con Silvio”, amante della moglie Lavora, “proferendoli la casa” e la conclusione della *Mandragola* di Niccolò Machiavelli (forse del 1518), nella quale il beffato Nicia felice e ignaro spalanca le porte della propria casa all'amante della moglie Lucrezia, il giovane Callimaco (V, 6). Due ultimi dati che si vogliono qui mettere in rilievo concernono i lazzi. In questa commedia si registra due volte la variante “l'azzi”, normale in Locatelli ma estremamente rara negli *Scenari più scelti d'istrioni*. Considerando come tra l'altro in uno dei due casi l'apostrofo sembrerebbe aggiunto in un secondo tempo, quale interpretazione si può dare a tale situazione? Se si trattasse di correzioni, perché limitarle a un campionario tanto limitato? Il secondo dato riguarda un lazzo presente nel nostro repertorio ma assente in Locatelli: quello della “bona religione”. Esso permette, accanto ad altri casi, di azzardare un'ipotesi: se forse le raccolte di canovacci conservate nelle biblioteche Corsiniana e Casanatense non sono tra loro in relazione di dipendenza diretta, rimane valida la possibilità che derivino entrambe dallo stesso materiale preesistente, i primi come trascrizione (che non richiede grandi doti interpretative) e i secondi come più libera rielaborazione. Tale idea è sostenuta da come spesso gli elementi poco chiari degli *Scenari più scelti d'istrioni* siano assenti o

³⁵⁰ Cfr. TRIFONE, 2000: 59-62.

appaiano fortemente modificati in Locatelli, anche quando gli intrecci – come nel caso de *Li spiriti* – sono vicini. E il lazzo della bona religione, ignorato, sembrerebbe, da Nicoletta Capezza in *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte*,³⁵¹ è infatti tra i passi per i quali lo spaesamento del lettore è lecito.

2.X.7. Li scambi

Derivato dalla commedia di Girolamo Razzi *La balia* (1560) e di contenuto analogo allo scenario omonimo di Basilio Locatelli (II.30) e alla *Balia grande* della raccolta Casamarciano (II.26), *Li scambi* fa parte del gruppo di canovacci lunghi dell'antologia corsiniana e, assieme a *La schiava* (se ne veda il commento), è uno dei due “firmati” dall'Occulto Accademico Umorista. In questo testo si trova pure un altro elemento che potrebbe essere utile alla datazione degli *Scenari più scelti d'istrioni*: a un certo punto, infatti, vi si menziona un incendio appiccato quindici anni prima dai turchi a Reggio di Calabria. Nella *Storia di Reggio di Calabria da' tempi primitivi sino all'anno di Cristo 1797* di Domenico Spanò Bolani³⁵² si narra di un caso del genere avvenuto nel 1594, che farebbe cadere le vicende narrate in *Li Scambi* nel 1609, in una data cioè che si accorda con l'attività dell'Accademia degli Umoristi. È difficile ritenere probante queste informazioni per situare cronologicamente i canovacci corsiniani; ma vi sono due ulteriori elementi che, se non conducono alla certezza, lasciano spazio per la riflessione: datare in maniera nascosta il proprio lavoro si accorderebbe con il gusto enigmistico di chi si firma “L'Occulto”; inoltre, come ha notato Antonio Valeri,³⁵³ in uno scenario di Locatelli, l'*Abbattimento di Zanni* (I.11), si trova un'indicazione cronologica precisa, “di 20 di febbraio 1618”, secondo un procedimento di datazione in sintonia con quello congetturato per la raccolta corsiniana. Passando al contenuto della nostra commedia, che segue piuttosto fedelmente la propria fonte, sin dal titolo si può desumere come essa tratti un motivo caro al teatro del Cinquecento: la sostituzione di persona, che già era al centro di uno dei capostipiti della drammaturgia rinascimentale italiana, ovvero *I suppositi* dell'Ariosto (1509). Un altro tema importante, il timore della cui fattualità si rivelerà però alla fine del terzo atto infondato, è quello dell'incesto, già al centro del celeberrimo *Edipo re* di Sofocle, che in versione volgarizzata venne rappresentato nel 1585 per inaugurare il Teatro Olimpico di Vicenza con, nei panni di Tiresia, uno degli ispiratori degli *Scenari più scelti d'istrioni*: Luigi Groto. Due osservazioni più puntuali concernono invece le indicazioni verbali per i personaggi de *Li scambi*: in primo luogo si può osservare la dicotomia tra le “bravure” proferite dal Capitano – smargiassate da situare nella linea che parte dal *Miles gloriosus* di Plauto e passa per le *Bravure del Capitano Spavento* di Francesco Andreini (1607) – e il comportamento di questi di fronte al pericolo, che in

³⁵¹ CAPOZZA, 2006.

³⁵² Cfr. SPANÒ BOLANI, 1857: 285-286.

³⁵³ Cfr. VALERI, 1894: 31.

realtà lo fa fuggire impaurito con divertimento di Lelio e Zanni; secondariamente la presenza (in generale molto meno frequente rispetto a quanto accade per esempio in Locatelli, ma comunque rilevabile qua e là negli scenari corsiniani) d'una traccia di discorso diretto, per la precisione dove Lelio “grida a Traditore vien fuori”.

2.X.8. Il Furbo

Con *Il Furbo*, che è da confrontare con *La fantesca* della raccolta di Basilio Locatelli (I.17), gli scenari della raccolta corsiniana cominciano ad accorciarsi. L'intreccio trae qualche spunto da *La fantesca* del napoletano Giovanni Battista Della Porta (composta forse nel 1592), un'opera che mescola vari temi derivati dal teatro latino, dalla novellistica e dalla commedia cinquecentesca,³⁵⁴ secondo un metodo che ricorda la vocazione fortemente intertestuale della tradizione carnevalesca e popolare,³⁵⁵ ma anche della drammaturgia dei comici dell'arte. Nel *Furbo* meritano attenzione alcuni dati legati ai personaggi. Quello menzionato nel titolo del canovaccio è un ladro o malavitoso che negli *Scenari più scelti d'istrioni* appare spesso in vicende che non fanno veramente progredire la trama e si limitano, invece, a fornire nuove occasioni di comicità dipendenti da tranelli a scopo di furto. Gratiano assume qui un certo rilievo nel suo farsi erede di una tradizione di caratteri dalla cultura risibile, che trovano un esempio già nelle *Nuvole* di Aristofane con certi goffi tentativi di mostrare erudizione avanzati da Strepsiade, ma soprattutto sono debitori dei pedanti di una linea che passa attraverso *Il pedante* di Francesco Belo (1529), *Il marescalco* di Pietro Aretino (1533) e *Il candelaio* di Giordano Bruno (1582). In quest'ultima commedia Manfurio viene tra l'altro incaricato di scrivere una lettera amorosa per conto di Bonifacio (II, 1), analogamente al servizio richiesto nel secondo atto del *Furbo* da Pantalone a Gratiano e in parte secondo un celebre motivo che troverà spazio pure nel *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand (1897). Ancora da osservare sono l'atteggiamento da capitano di Coviello; lo scambio di ruolo tra il servo Zanni e il padrone Pantalone, alla maniera dello schema antico e medievale del mondo alla rovescia; la possibile allusione a una parodia della letteratura boscareccia quando Sarellino parla di “boccolica”, combinando “bocca” con “bucolica”; e una traccia del discorso di congedo rivolto agli spettatori in chiusura di spettacolo, in questo caso nel momento in cui “Zanni fà le belle parole”, con un'indicazione terminologica uguale a quella presente per esempio alla fine del *Vecchio innamorato* di Vergilio Verucci.³⁵⁶

³⁵⁴ Cfr. MANGO, 1966: 241-242.

³⁵⁵ Cfr. ANSELMi, 2007: 139-140.

³⁵⁶ VERUCCI, 1619: 81.

2.X.9. Li tre satiri

Questa pastorale, di lunghezza superiore alla media degli scenari corsiniani, trova in Locatelli un soggetto omonimo (II.28). Difficile individuare una fonte letteraria precisa al testo, ma esiste un'opera dell'Accademico Inquieto Ercole Cimilotti, *I falsi dei* (1599), dove sono presenti alcune situazioni comiche analoghe a quelle al centro dei *Tre satiri*: in effetti, al di là del trasferimento in ambiente bucolico delle maschere del teatro all'improvviso, con le varie conseguenze tipiche del caso, vi si assiste al travestimento di Pantalone, Gratiano, Zanni e Burattino da altrettante divinità pagane (I, 9). Un procedimento tipico negli allestimenti di favole pastorali è la scena dell'eco ("ecco" negli *Scenari più scelti d'istrioni*), già nota al teatro greco (cfr. Aristofane, *Tesmofoziause*, vv. 1056-1097), menzionata nei *Tre satiri* ed illustrata a livello dialogico nella commedia del Cimilotti (III, 3-4; per esempio con: "Ti donc'è l'host? bè set bona hostaria? // Ria. // Com' ria? nò ghet dol pà? di dsi, ò d'nò. // Nò. // Gnac vi? ol sares trop grand'inconveniet. // Niet."). Ligia alla tradizione boschereccia è nella nostra pastorale pure l'onomastica: qui come negli altri casi dello stesso genere degli scenari corsiniani i personaggi arcadici hanno quei medesimi nomi che da componimenti poetici come le *Egloghe* di Virgilio sono giunti all'*Aminta* di Torquato Tasso (1573) o al *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini (1590), due capolavori della letteratura pastorale. In abbondanza sono poi presenti elementi topici di cui si possono trovare facilmente corrispondenze in un ampio arco della storia letteraria: dalle metamorfosi (che ovviamente ricordano Ovidio), al personaggio divorato da una balena (come Giona nell'omonimo libro biblico), alla caccia al cervo (di cui si ha un esempio nel romanzo del XII secolo *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, ma che probabilmente è da collegarsi piuttosto alle vicende mitologiche di Diana e delle sue seguaci) e via scorrendo. Più caratteristico di una letteratura che piacerebbe a Piero Camporesi è invece, nei *Tre satiri*, una certa insistenza sullo scatologico, cioè su sputo, urina, cibo, natiche, ecc.

2.X.10. Ermafrodito

Per l'*Ermafrodito*, commedia leggermente più lunga della media degli *Scenari più scelti d'istrioni*, i volumi di Vito Pandolfi³⁵⁷ e di Thomas Heck³⁵⁸ non segnalano riferimenti intertestuali, anche se il secondo³⁵⁹ menziona uno scenario dallo stesso titolo contenuto in *Dell'opere regie* di Ciro Monarca (35). Il teatro italiano del Cinquecento conosce un testo omonimo redatto da Girolamo Parabosco (1549), ma le analogie con il canovaccio corsiniano non vanno oltre la struttura tipologica del sistema drammaturgico rinascimentale, con i suoi canonici rapporti e conflitti di parentela e di potere e l'andamento cadenzato da imbrogli, travestimenti, equivoci e riconoscimenti.³⁶⁰ Ad ogni

³⁵⁷ Cfr. PANDOLFI, 1988, vol. V: 255.

³⁵⁸ Cfr. HECK, 1988: 341.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Cfr. FERRONE, 1996: 927-928.

modo in ambito mitologico con “ermafrodito” si definiscono in modo generico esseri la cui natura è al contempo maschile e femminile; mentre nello scenario corsiniano il riferimento sembrerebbe piuttosto al cambiare sesso soltanto in apparenza, tramite camuffamento, a meno di supporre che Flavia sia veramente una donna che diventa uomo, come in effetti la lettura del testo non lascia escludere. Portia, il cui nome trova spazio pure nell'opera di William Shakespeare con *Julius Caesar* (forse 1599) e *The Merchant of Venice* (1594 o 1596), può ricordare invece la commedia ridicola *La Portia* di Vergilio Verucci (1609), autore vicino all'ambiente in cui sono stati redatti gli *Scenari più scelti d'istrioni* perché appartenente all'Accademia degli Umoristi³⁶¹ e, soprattutto, perché i contenuti dei suoi testi teatrali spesso propongono le medesime trame dei canovacci corsiniani e casanatensi. Nel caso presente, al di là dei soliti travestimenti e conflitti, le somiglianze non sono decisive. Portia alla fine si rivela essere la figlia di Pantalone Isabella e ha poco da spartire, quindi, con la moglie di Cassandro dell'*Ermafrodito*. Resta forse interessante, almeno per analizzarne i parallelismi nello svolgimento, l'analogia tra l'amore del Magnifico per la falsa Hortensia (in realtà Florindo suo figlio) in Verucci e di Portia per il falso Flaminio (in realtà Isabella figlia di Pantalone) negli *Scenari più scelti d'istrioni*.

2.X.11. Li dui simili di Plauto

La presente commedia deriva dai *Menaechmi* di Plauto. Come il canovaccio *Li duo simili di Plauto* di Basilio Locatelli (I.26), essa segue molto da vicino la trama della fonte latina, che peraltro è dichiarata sin dal titolo. Una simile esplicitazione, però, non deve essere considerata sempre garanzia di pedissequa imitazione: se guardiamo agli scenari Correr, per esempio, troviamo un *Amphitrioni di Plauto* non troppo fedele alle promesse dell'intestazione, perché in effetti segue piuttosto un intreccio analogo a quelli trasmessi nello stesso ambito da Verucci, Locatelli e dagli anonimi corsiniani, che rispetto all'*Amphitruo* si prendono molte libertà. L'indicare una filiazione dal teatro classico, comunque, poteva presumibilmente aiutare i drammaturghi a fornire un'aura prestigiosa – e attrattiva insomma per un pubblico accademico – ai propri lavori. Al di là di ciò va però detto che *Li dui simili* corsiniani non si distaccano molto dall'originale plautino, arrivando addirittura in qualche modo a riprendere particolari come l'invettiva di Messenio contro Epidamno (vv. 258-264) con Pantalone che “discorre la felicità della villa et li disgusti che si provono nelle Città”. Date la preminenza al suo interno di motivi canonici come gli equivoci derivanti dalla presenza di due personaggi d'identico aspetto e, quindi, la sua consonanza con gli standard del teatro d'ascendenza rinascimentale, l'intreccio dei *Menaechmi* era a ogni modo favorito nella scelta d'una traccia da rielaborare in una nuova *pièce*, come testimoniano i *Simillimi* di Gian Giorgio Trissino (1548), *Los Menemnos* di Juan de Timoneda (1559) e *Les Ménechmes* di Jean Rotrou

³⁶¹ Cfr. MAYLENDER, 1976, vol. V: 376.

(1631), ma anche imitazioni più lontane dall'originale come la *Calandria* del Bibbiena (1513) o *The Comedy of Errors* di William Shakespeare (forse del 1594). È dunque su tale scheletro che *Li dui simili* vengono costruiti, con l'aggiunta poi delle scene e dei lazzi tipici della commedia dell'arte e, spesso, con ammiccamenti al gusto barocco per il tramite di trovate come il “parlare in metafora” o il “trionfo del testimonio”. Dal punto di vista linguistico è poi da rilevare l'espressione “di sieme”, utilizzata secondo il dizionario di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini³⁶² nelle campagne toscane. Dalla seconda metà del XVI secolo, in Italia è spesso difficile collocare geograficamente un testo sulla base dei suoi tratti linguistici;³⁶³ gli *Scenari più scelti d'istrioni* sembrano però caratterizzati da diverse forme che fanno pensare all'area romana: la presenza d'elementi discordanti di elevata coloritura regionale può allora essere spiegata principalmente in due maniere, cioè col passaggio del testo attraverso varie redazioni dovute a estensori di provenienza differente, oppure – ma le due ipotesi non si escludono necessariamente – con l'influsso delle parlate incontrate dai comici nei propri itinerari.

2.X.12. L'amorosi incanti

Corrispondente a *Li incanti amorosi* di Basilio Locatelli (II.20), questa commedia combina un'ambientazione e vicende tipiche del genere ad altri elementi più spesso legati alle pastorali, segnatamente il fantastico derivante dalle magie del Mago innamorato. Tali incantesimi fanno capo a un ampio serbatoio di situazioni cui attingono anche i poemi cavallereschi: in un passo dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1532), per esempio, si traccia un cerchio nel terreno per sortirne effetti magici (III, 21); nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo (1495), invece, l'abbeverarsi alla Fonte di Merlino provoca effetti emotivi analoghi a quelli subiti ne *Li amorosi incanti* da chi siede sul poggiolo stregato dal Mago. Interessante è poi l'acqua che, come quella del fiume Lete, fa perdere la memoria, perché in un teatro fondato sull'utilizzo di personaggi dalle identità più o meno predeterminate la perdita della cognizione del proprio vissuto può provocare effetti di alienazione simili a quelli della pazzia. A proposito di personaggi è da notare l'inserzione, accanto ai tipi fissi, di ruoli forse più prossimi alla realtà quotidiana dell'epoca e rappresentanti mestieri comuni come quelli del fornaio e dell'avvocato. Circa un'ipotetica messinscena della commedia sono invece da evidenziare l'apertura di forte impatto spettacolare con un incendio e, in ambito di tecniche stereotipate del teatro all'improvviso, l'utilizzo di procedimenti che dovevano fondarsi su schemi di ripetizione (probabilmente con variazioni a noi oggi inaccessibili) testimoniati dai vari “il simile” e “il medesimo”. *Li amorosi incanti* si chiudono infine con un topos che percorre

³⁶² TOMMASEO/BELLINI, 1861-1879: s.v.

³⁶³ Cfr. MIGLIORINI, 2004: 303.

la storia della drammaturgia ridanciana, passando attraverso il *Phormio* di Terenzio, *La cortigiana* di Pietro Aretino (1534) e il *Falstaff* di Giuseppe Verdi e Arrigo Boito (1893): tutti “vanno a cena”.

2.X.13. Il Mago

Il Mago, dove di nuovo sono reperibili elementi che lasciano supporre propositi coreografici, presenta diverse analogie con *Il gran Mago* corsiniano (I/5) e con l'omonimo soggetto della raccolta di Basilio Locatelli (II.21). In questa pastorale sono menzionate due denominazioni che sembrano riferirsi a forme poetico-musicali o di danza precise: la barzelletta, cioè un genere di canzonetta con accompagnamento musicale proprio della poesia italiana,³⁶⁴ e i giri pastorali, forse carole eseguite da pastori.³⁶⁵ La burla (o lazzo) della pignatta, poi, è interessante per la propria presenza anche altrove negli *Scenari più scelti d'istrioni* e fuori dall'ambito bucolico: considerando le situazioni dove essa viene citata in *L'intronati* (II/15) e *Il vecchio avaro* (II/23), come pure l'indicazione “pignatta con acqua” tra le *Robbe* de *Il Mago*, si ottiene qualche indizio in più per intuirne le caratteristiche, ciò che corrobora l'utilità d'una lettura intertestuale dei canovacci. In relazione a una sorta di *Weltanschauung* proposta nelle pagine degli scenari corsiniani si possono invece fare varie osservazioni. Il libro ad esempio vi è spesso presentato come un oggetto misterioso e magico, un po' come in certe immagini sacre medievali, di epoche in cui l'alfabetizzazione era scarsa, dove erano ritratti personaggi con volumi rigidamente stretti sul petto.³⁶⁶ I diavoli e gli spiriti (sembra che negli scenari corsiniani queste figure possano a volte confondersi) vi appaiono come caratteri sgangherati e rissosi, protagonisti di sonore bastonature, parimenti a quanto accade nella *Commedia* di Dante Alighieri (sec. XIV; *Inferno*, XXI) o nel *Baldus* di Teofilo Folengo (1552; XIX). Degna di nota è infine ne *Il Mago* la forza con cui viene sottolineata l'opposizione tra passione amorosa e cibaria, culminante nel rapporto tra Filli e Selvaggio, per la quale la nostra pastorale viene a ricordare le vicende di *Arlequin poli par l'amour* di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1720).

2.X.14. La sepultura

La sepultura, che ha un soggetto omonimo in Locatelli (I.20), è un esempio di combinazione di vari motivi tradizionali o letterari per dare forma a una nuova commedia. Il titolo deriva da una burla giocata a Pantalone che viene fatto mettere in un'arca, andando a provocare spaventi analoghi a quello sperimentato da un gruppo di tombaroli in una novella (II, 5) del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353). A tale beffa si lega un inganno ai danni di Lucretia, la quale viene convinta della necessità di procurarsi una polvere sepolcrale per soddisfare il proprio desiderio

³⁶⁴ Vedi AA.VV., 2004: s.v.

³⁶⁵ Vedi BATTAGLIA, 1961-2004: alle voci “giro” e “pastorale”.

³⁶⁶ Cfr. PETRUCCI, 1983: 505-507.

amoroso per Lutio. L'arte di imbrogliare creduloni ventilando prodigi magici ha una ricca e lunga storia letteraria e teatrale – si vedano per esempio la novella di Calandrino e dell'elitropia nel *Decameron* (VIII, 3), la *Mandragola* di Niccolò Machiavelli (forse del 1518) o anche, più vicino a noi, quanto il Gatto e la Volpe fanno credere al protagonista del *Pinocchio* di Carlo Collodi (1883) –, ma non deve far pensare a un'intenzione satirica nei confronti delle opinioni superstiziose: come spiega bene Paolo Rossi, nel periodo tra Rinascimento e inizio dell'età moderna il mondo della scienza e quello della magia non erano affatto vicendevolmente impenetrabili, ma potevano mescolarsi persino in uomini come Isaac Newton,³⁶⁷ per cui in un testo come gli *Scenari più scelti d'istrioni* è più immaginabile un tradizionale infierire su figure di maggiore o minor grullaggine che non una critica a determinate sfere del sapere contemporaneo. Le vicende di Isabella e Fabbritio, fratelli di straordinaria somiglianza (e che forse, come lascia intuire la specificazione “Isabella non ci è” alla fine del terzo atto, dovevano essere interpretati dal medesimo attore), e i loro travestimenti sono invece testimoni d'una linea che ha un illustre rappresentante nella *Calandria* del Bibbiena (1513), dove i gemelli Santilla e Lidio vivono peripezie dello stesso tipo. A quei camuffamenti fa poi il verso l'abbigliarsi in vesti muliebri del servo Trastullo, secondo un'abitudine parodica per la quale in molte commedie le azioni degli innamorati sono replicate a livello buffonesco dai loro famigli. La rivalità in amore tra madre e figlia, per concludere, appare come una variante speculare del tema al centro della *Casina* di Plauto, dove gli impulsi erotici per una medesima figura contrappongono il padre Lisidamo al figlio Eutidico.

2.X.15. Li dui fratelli rivali

Questa commedia ha un parallelo in *Li due fratelli rivali* di Locatelli (II.10). Partendo dal titolo, si può sospettare un legame con l'omonimo testo di Giovanni Battista Della Porta (data incerta), ma a livello di trama le relazioni sono abbastanza deboli: pure nel canovaccio corsiniano troviamo la rivalità tra due fratelli, ma i punti di contatto vanno poco oltre. Forse lo sfruttamento d'un titolo già noto poteva essere conseguenza d'una strategia volta a incrementare il richiamo verso il pubblico? Ad ogni modo, Achille Mango della commedia del napoletano ci dice: “L'idea principe viene offerta dal Bandello (I, 22), sul cui ceppo si innestano alternativamente momenti e ricordi dell'*Orlando Furioso* e delle commedie del Borghini e di Sforza d'Oddi, mentre alcuni episodi particolari discendono dall'*Andria* e dalla *Aulularia*”.³⁶⁸ Come i *Fratelli rivali* degli *Scenari più scelti d'istrioni*, l'opera del Della Porta fa capo dunque a materiali di diversa provenienza e si serve più o meno nel medesimo serbatoio: la novellistica, la commedia antica e quella rinascimentale, ecc. Nel testo corsiniano si trovano per esempio un caso, segnatamente dove Pantalone prende

³⁶⁷ Cfr. ROSSI, 2006: 3-6.

³⁶⁸ MANGO, 1966: 248-249.

Aurelio per Cintia, che ricorda un analogo della *Calandria* del Bibbiena (1513) e un altro che rimanda agli stratagemmi dell'*Epidicus* di Plauto, dove l'ingaggio d'una suonatrice di cetra risponde a ragioni di sostituzione come l'assunzione della Cortegiana nei *Fratelli rivali*. Al di là dei rapporti intertestuali, nello scenario corsiniano è interessante la centralità data a conflitti combattuti su un piano orizzontale: più delle tipiche tensioni verticali e intergenerazionali o interclassiste (tra padri e figli o tra servi e padroni), qui spiccano la lotta tra due fratelli (Cintio contro Capitanio) e quella tra due servi (Trappolino contro Zanni).

2.X.16. Le due schiave

Malgrado l'abitudine secondo cui dove un personaggio viene raddoppiato già dal titolo si trova una riproposta del classico tema dei *Menaechmi* con tutti gli equivoci del caso, *Le due schiave* – che hanno un parallelo in *Le due sorelle schiave* di Basilio Locatelli (II.9) – pur non essendo esenti da motivi tipici della commedia antica e rinascimentale non presentano situazioni del genere. Al centro della trama stanno amori e commerci ruotanti attorno a due sorelle schiave che, alla fine, si riveleranno essere figlie di Zanobi. Nel prologo della *Gelosia* di Antonfrancesco Grazzini (1542) si legge: “Nella commedia sua [...] non sono ritrovamenti, poiché nei giorni nostri non si sono veduti accadere giammai, e particolarmente nella Toscana; come di que' ruffiani ancora e mercatanti che fanno incetta di fanciulli o vanno vendendo femmine”.³⁶⁹ Se forse non è lecito trarne conclusioni storiche definitive sulla situazione italiana dell'epoca riguardo a determinati commerci, le parole del Grazzini aiutano a ricordare che – come già accadeva per la commedia plautina rispetto alla Roma antica –³⁷⁰ pure nel teatro italiano d'età controriformistica non bisogna cercare troppo di vedere in fatti e personaggi un ricerca di aderenza alla realtà: questi infatti, per ragioni legate alle pressioni di autorità di vario genere, tendono piuttosto alla tipizzazione,³⁷¹ per cui gli intrecci comici s'appoggiano soprattutto su motivi tradizionali della drammaturgia. Due elementi che scandiscono gli intrighi de *Le due schiave* – e che perciò vale la pena di far emergere – sono la cecità prima di Gratiano e poi di Pantalone, che alternativamente appaiono in scena accompagnati da una guida un po' come il Tiresia del sofocleo *Edipo re*, e gli interventi dello speciale Ciancerino che, pur ricordando col proprio nome il concetto di “ciance”, a differenza dei suoi colleghi del *Malade imaginaire* molieriano (1673) propone cure efficaci a mali reali.

2.X.17. Li ritratti

Tra i soggetti di Basilio Locatelli sono presenti due testi che possono essere messi in relazione con *Li ritratti*: si tratta due tragicommedie, una pastorale (I.3) e una pescatoria (II.51), entrambe

³⁶⁹ GRAZZINI, 1953: 10.

³⁷⁰ Cfr. VON ALBRECHT, 2003, vol. I: 158-162.

³⁷¹ Cfr. ALTIERI BIAGI, 1980: 22.

omonime. Malgrado in un caso l'ambientazione non sia boschereccia, le trame dei tre canovacci sono notevolmente vicine, arrivando diverse volte persino a chiamare in causa i medesimi riferimenti geografici (Scozia, Macedonia, Cartagine, ecc.). Alla base della vicenda sta un motivo caro alla letteratura erotica medievale e ripreso più volte da Giovanni Boccaccio nelle novelle (I, 5; II, 7; IV, 4; VII, 7) del proprio capolavoro (1351 o 1353): l'innamoramento per fama.³⁷² Qualche influenza sulla trama de *Li ritratti* potrebbe avere avuto la novella di Gerbino e della figlia del re di Tunisi (IV, 4), anche se poi gli svolgimenti seguono vie alquanto diverse e, soprattutto, il finale drammatico del testo boccacciano è assai lontano da quello felice del canovaccio corsiniano. Accanto al motivo centrale e a situazioni tipiche della commedia rinascimentale (travestimenti, equivoci, rivalità amorose, ecc.), nella nostra pastorale trovano spazio svariati temi tradizionali. Tra questi una probabile parodia del giudizio di derivazione biblica (si veda il famoso capostipite salomonico nel *Primo libro dei Re*, 3, 16-28), secondo una linea che passa attraverso la letteratura medievale (per esempio con *Le jugement de Renard*, della fine del sec. XII), che qui si concretizza nel ruolo arbitrale affidato a Pasquarello in una scena. Altro motivo tradizionale è la fonte portatrice di oblio che richiama le virtù del fiume Lete e che, in qualche modo, ha in *Li ritratti* funzione purificatrice come nel *Purgatorio* dantesco (sec. XIV; canto XXVIII), perché fa dimenticare a Lutio e al Capitano l'amore per Emilia onde spronarli alle imprese guerresche. L'"acquisto delle donne di Cartagine", infine, potrebbe essere erede del celebre tema del ratto delle Sabine (cfr. Tito Livio, *Ab Urbe condita libri*, I, 9).

2.X.18. Li tre turchi

Per *Li tre turchi* nel colossale lavoro sulla commedia dell'arte di Vito Pandolfi non si danno indicazioni intertestuali,³⁷³ mentre nella guida bibliografica di Thomas Heck³⁷⁴ se ne segnala la somiglianza con *Li finti turchi* di Basilio Locatelli (I.31). Malgrado la difficoltà di stabilire con precisione altre interconnessioni o una genealogia per questo testo, numerosi sono gli elementi che trovano riscontro anche altrove. Il turchesco di Trappolino e Pettola, per esempio, può forse essere immaginato come analogo al modo di esprimersi dei turchi nella scena 5 dell'atto IV del *Bourgeois gentilhomme* di Molière (1670). Nella commedia viene poi dato un certo spazio alle questioni burocratiche legate a scambi commerciali, e in particolare le operazioni legate alla compravendita di case possono vagamente ricordare le "beffe immobiliari" presentate nella *Mostellaria* di Plauto. Sempre in relazione all'opera del grande drammaturgo latino, si può notare come i metodi ingannatori di Trappolino – segnatamente quando questi dice la verità per ordire i propri intrighi –

³⁷² Cfr. BOCCACCIO, 2004, vol. I: 91, n. 3; e 517, n. 4.

³⁷³ Cfr. PANDOLFI, 1988, vol. V: 257.

³⁷⁴ Cfr. HECK, 1988: 355.

abbiano qualcosa che combina le sconcertanti soluzioni escogitate da Crisalo nelle *Bacchides* con la situazione per cui, nel *Poenulus*, la beffa tramata da Milfione coincide in maniera perfetta con la realtà. Altro *topos* è quello della “cammera scura”, possibile grazie a un ben diverso rapporto dell'uomo con l'oscurità rispetto ai giorni nostri sfruttato, ad esempio, da Niccolò Machiavelli nella *Clizia* (1525; V, 2) e da Giordano Bruno nel *Candelaio* (1582; IV, 12). Nonostante nel XVII secolo l'opera di Menandro fosse perduta, in *Li tre turchi* l'apparizione di Fabbritio mascherato da zappatore permette al lettore d'oggi di pensare al simile travestimento da contadino di Sostrato nel *Dyskolos* (atti II e III). Interessante infine il riferimento alle due statue parlanti romane di Marforio e di Pasquino (eponima quest'ultima d'una tradizione di scritti satirici noti come “pasquinate” e redatti a volte da autori importanti come Pietro Aretino), erede di un motivo caro al folklore dell'Urbe.³⁷⁵

2.X.19. Li carcerati

Al centro di questa commedia ci sono la tematica carceraria e quella della giustizia, intesa sia in senso morale che istituzionale. In *Li carcerati* – la cui trama può essere confrontata con lo scenario *Le moglie superbe* della stessa raccolta corsiniana (II/31), dove però di prigionieri non si parla – le peripezie ruotano infatti attorno a una serie di arresti e di tentate infrazioni alla legalità. L'aspetto morale è toccato nella scena finale, dove Pantalone e Zanni chiedono perdono spiegando d'aver tentato la via del furto spinti dalla necessità, mentre Oratio domanda perdono specificando però di non aver agito male che con l'intenzione. Affermazione, quest'ultima, che potrebbe sollevare qualche critica da parte d'un eventuale censore: cosa significa aver errato *solo* con l'intenzione? Non è proprio l'intenzionalità a costituire un'aggravante? In effetti, se si leggono ad esempio le *Etymologiae sive origines* di Isidoro da Siviglia (II, v, 8), si trova tra le parti dello “stato di giustificazione” (*purgatio*), che rimuove la colpevolezza di un atto del quale comunque è stato riconosciuto il compimento, proprio l'involontarietà (*inprudencia*). Accanto a questo nucleo tematico fondamentale, ci sono almeno due motivi tradizionali nella nostra commedia sui quali vale la pena di attirare l'attenzione: il “fingere notte” e il conflitto tra moglie e marito, che probabilmente è la causa principale che spinge Heck a segnalare un legame tra questo canovaccio e *Le moglie superbe*.³⁷⁶ Riguardo al primo motivo, si può trovarne un esempio letterario in *La moscheta* di Angelo Beolco (scritta forse tra il 1527 e il 1531), nel cui quinto atto Ruzante e Menato agiscono come se fosse buio pesto. L'altro motivo ha un antecedente importante in Plauto con l'*Asinaria*, dove si trova un vecchio marito (Demeneto) sottomesso anche finanziariamente alla moglie (Artemona): similmente nel nostro scenario Pantalone si lascia cacciare di casa da Cintia e

³⁷⁵ Cfr. MALIZIA, 2005: 11-24.

³⁷⁶ Cfr. HECK, 1988: 355.

arriva a ritrovarsi senza nemmeno la veste, con grave pregiudizio per la propria identità di norma coincidente con quella di capofamiglia, in una situazione che doveva risultare ulteriormente sottolineata in un tipo di teatro contraddistinto dalla tipicità delle caratteristiche esteriori ed espressive dei propri personaggi.

2.X.20. La mula grande

In questa commedia, che per certi aspetti è vicina a *La mula* di Basilio Locatelli (II.44), si aggiunge ai consueti amori di giovani e vecchi una certa densità di documenti cartacei (lettere, minute, ricette), un gran gioco di armi e bastonate, e il tradizionale tema del falso medico, già sfruttato dalla drammaturgia della Grecia antica (si veda per esempio l'*Aspis* di Menandro). La presenza sin dal titolo di una mula permette d'interrogarsi sull'importanza degli spunti forniti dalla lingua per la composizione degli *Scenari più scelti d'istrioni*. Nel suo libro *I nomi del mondo*, Gian Luigi Beccaria spiega come a volte una leggenda possa essere influenzata da una denominazione.³⁷⁷ Sappiamo che la magia delle parole non è trascurata dai canovacci corsiniani: se in alcuni casi i nomi dei personaggi, seppur evocativi, sembrano essere attribuiti senza dar peso alla loro origine (si pensi al Ciancerino di *Le due schiave*, che nel suo atteggiamento non pare rispondere alle aspettative suscitate dal nome, o al mago Falsirone di *La nave*, che nulla ha a che vedere con l'omonimo personaggio dell'*Orlando innamorato* e del *Furioso*), in *Li dui simili con la pazzia d'amore* (I/39) troviamo per esempio una Cintia che afferma d'essere innamorata di un Cintio “per la conformità de nomi”, mostrando così di credere che questi esercitino un certo influsso sulla realtà. Consultando il più grande tesoro lessicografico dell'italianità, si può constatare come il termine *mula* possa indicare una “donna testarda, bizzosa, capricciosa”, una concubina o druda, una ragazza o giovinetta, o, “secondo il costume della scuola di un tempo, [una] punizione consistente nello sferzare il sedere dello scolaro indisciplinato messo a cavalcioni sulle spalle di un compagno”.³⁷⁸ Un'espressione inoltre che compare nella nostra commedia, con significato letterale diverso, ma forse con sottintesi a noi oggi sconosciuti, è *reggere, tenere la mula*, cioè “fare da mezzano, da manutengolo”. Considerando i rapporti culturali con la parola sopra indicati e quanto delle implicazioni originarie de *La mula grande* rimanga oscuro alla fruizione del lettore odierno degli scenari corsiniani, non è vietato immaginare che uno stretto legame tra la centralità data all'animale e un potenziale potere pervasivo del suo nome sulla genesi del canovaccio.

³⁷⁷ Cfr. BECCARIA, 2000: 43-44.

³⁷⁸ BATTAGLIA, 1961-2004: s.v.

2.X.21. La Zengara

Come già si può immaginare dall'acquarello che nel primo volume degli *Scenari più scelti d'istrioni* illustra questo testo (c. 121r), *La Zengara* ci pone di fronte a una commistione di due generi, segnatamente la commedia e la pastorale. Guardando più da vicino, però, si nota come in realtà la mescolanza sia più complessa e – secondo la normale prassi testimoniata dai canovacci corsiniani – il retroterra culturale implicato riveli una grande eterogeneità, frutto tra l'altro dell'incontro tra elementi classicheggianti e popolareschi. Nel suo sviluppo, che ha un parallelo ne *Il finto astrologo* di Basilio Locatelli (II.22), accanto a motivi decisamente da commedia (per esempio i travestimenti, le relazioni stereotipiche tra i personaggi, e gli equivoci provocati da individui d'identico aspetto secondo il modello dei *Menaechmi* plautini) o da pastorale (su tutti l'ambiente boschereccio e l'apparizione di un pastore), emerge infatti una certa varietà di materiali: tra questi si possono menzionare il testamento burlesco (che nella storia letteraria ha trovato un fecondo autore in Giulio Cesare Croce, scrittore vicino alla commedia dell'arte, che tra le sue opere conta ad esempio un *Testament de Gratian Scatlon* e un *Testamento di M. Lattantio Mescolotti*), l'allegoria (che qui si manifesta con la personificazione della Speranza) e le stanze (importanti sia sul versante bucolico, perché un testo come il *Ninfale fiesolano* di Giovanni Boccaccio, redatto tra il 1344 e il 1346, è composto in tale forma; sia su quello cavalleresco, perché suddiviso in ottave è l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, la cui edizione definitiva risale al 1532 e che grande peso sembra aver rivestito nella composizione degli scenari corsiniani). Passando al personaggio che dà nome al canovaccio, si può constatare come esso trovi spazio – forse per il tocco di esotico che porta con sé – con una certa frequenza nel teatro e nella letteratura delle età rinascimentale e barocca: non è difficile infatti reperire titoli come *La zingana* (commedia di Gigio Artemio Giancarli, pubblicata nel 1545), *La gitanilla* (una delle *Novelas ejemplares* di Miguel de Cervantes, uscite nel 1613) o *La zingara sdegnosa* (pièce teatrale del 1620 di Giovanni Briccio). Un ulteriore dato interessante concerne le scene burlesche che chiudono, in questa sede come molto spesso altrove, le diverse sezioni dello scenario e che non sembrano connettersi con lo sviluppo della trama: esse paiono illustrare la tesi secondo cui momenti del genere avevano la funzione di una sorta d'intermezzo³⁷⁹ e proseguivano dunque la soluzione delle inframesse dello spettacolo sacro.³⁸⁰

2.X.22. Li amanti ingrati

Curiosamente, *Li amanti ingrati* (che non presentano indicazioni circa le *Robbe* necessarie alla rappresentazione, forse perché in questo caso non erano richiesti supporti materiali particolari) propongono una trama molto più vicina a *Gli duoi fratelli rivali* di Giovanni Battista Della Porta

³⁷⁹ Cfr. APOLLONIO, 1982: 163-164.

³⁸⁰ Cfr. PIERI, 1989: 95-96.

(data incerta) di quanto non avvenga per lo scenario corsiniano che pare esplicitamente presentato come una rielaborazione della commedia del napoletano (I/15). Questo può portare a riflettere sui rapporti – a volte problematici – tra i canovacci del nostro florilegio e i loro titoli, o sul funzionamento della collaborazione tra acquarellisti ed estensori dei testi, tenendo in considerazione situazioni come quella del *Sardellino invisibile* (I/40) dove non c'è nessun Sardellino. Nel caso dei *Dui fratelli rivali*, però, bisogna rimettere in questione piuttosto la derivazione dall'opera di Della Porta: in effetti il canovaccio presenta due personaggi che ne giustificano senza dubbio la denominazione. D'altra parte gli *Amanti ingrati* potrebbero derivare direttamente da quella che già era la fonte principale dell'autore napoletano, la novella I, 22 della raccolta di Matteo Bandello (1554), anche se a un raffronto intertestuale ciò sembra poco probabile e, soprattutto, non aiuta a spiegare la scelta del titolo, che a ogni modo potrebbe essere inteso come “gli amanti non graditi” invece di “gli amanti che non mostrano gratitudine”, nonostante la seconda possibilità risulti più verosimile. Al centro della commedia, dove non si ha rivalità tra fratelli, è la ripresa di due elementi fondamentali della *pièce* dello scrittore napoletano: l'inganno grazie al quale uno dei due antagonisti fa credere all'altro la comune amata essere disonesta e lussuriosa, e la morte apparente d'una delle figure femminili di giovane. Attorno a tali nuclei si sviluppano il resto delle vicende che – al di là del matrimonio finale di Pantalone – non propongono particolari sorprese. Tra i lazzi menzionati nel canovaccio v'è un'interessante “scena dello scorrucciarsi e della pelosetta” che potrebbe essere una traccia del lato osceno spesso imputato agli spettacoli della commedia all'improvviso: se la “pelosetta” è un eufemismo per indicare l'organo genitale femminile, si potrebbe immaginare un personaggio che alterna atteggiamenti di più o meno falsa ritrosia a indicazioni di una certa disponibilità sessuale, magari in una situazione in parte analoga a quella illustrata dalla tavola XIII del *Recueil Fossard*.³⁸¹

2.X.23. L'arme mutate

Simile per contenuto a *Le arme mutate* di Basilio Locatelli (I.48) e a *Arme mutate* della raccolta Casamarciano (II.3), questa commedia – esplicitamente ambientata a Pesaro – presenta diversi motivi classici della tradizione drammaturgica. Tra questi se ne può segnalare in particolare uno che fa pensare a *Les fourberies de Scapin* di Molière (1671), ovvero il raggirato operato da Trappolino ai danni di Pantalone per estorcergli denaro, analogo a quello giocato da Scapin a Geronimo facendogli credere che il figlio sia prigioniero in una galera turca (II, 7). Sulla base di tale parallelismo si può anche ipotizzare cosa si celi dietro i lazzi fatti prima che Pantalone si disponga a fornire al servo il denaro per il presunto riscatto: presumibilmente, come il vecchio della commedia francese, il veneziano a causa della propria avarizia opporrà qualche resistenza prima di soddisfare la richiesta.

³⁸¹ AA.VV., 1981.

Sempre in relazione alla trama de *Le arme mutate* non è privo di interesse notare altri due elementi topici: l'amore d'un vecchio per una servetta (segnatamente di Gratiano per Franceschina) e la centralità di un inganno fondato su uno scambio d'armi (nel senso di stemmi, insegne).³⁸² A proposito del secondo, si conosce il valore di segni d'identità proprio degli stemmi già dal Medioevo:³⁸³ su tale implicazione poteva forse giocare l'apparato scenico dello spettacolo per aggiungere un sovrappiù di comicità dallo sfondo parodico o satirico. Per la caratterizzazione fisica dei personaggi di questa commedia, c'è nel terzo atto un'indicazione che dipinge Trappolino come "Servitore picciolo", per cui viene da chiedersi se questo fosse un elemento distintivo fisso dell'aspetto del personaggio. Infine un'annotazione su un periodo: quale significato attribuire a una formulazione come "Pensa che Doralice sia sua moglie cio è di Leandro" (c. 130r)? È segno d'un certo grado d'improvvisazione anche nella fase redazionale degli *Scenari*? Una conseguenza d'errori di trascrizione? Oppure un tentativo di rendere chiaro quanto nella fonte non lo era? Su tal genere di problematica si tornerà nel commento a *Il giusto Principe* (I/24).

2.X.24. Il giusto Principe

Estremamente vicina per trama alla tragedia omonima di Basilio Locatelli (II.52), questa tragicommedia suggerisce in parte già nel titolo il proprio genere: la menzione d'un principe segnala infatti un ambito sociale più elevato di quello normalmente rappresentato nelle commedie. Ma le vicende esposte soddisfano ancor maggiormente il lato tragico, perché accanto a lazzi e situazioni divertenti la trama mette in scena uccisioni (del Capitano, di Pimpinella e del Giudice) e altri momenti di gravità che, del resto, ben accompagnano le problematiche governative e giudiziarie di cui in molti momenti è questione. L'intreccio, in questo caso, è abbastanza lontano dagli sviluppi tipici del teatro classico e richiama piuttosto un'atmosfera da novellistica, anche se forse certi motivi orrorifici potrebbero far pensare alla drammaturgia di Seneca, che in tal senso tra l'*Orbecche* di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1541) e il teatro elisabettiano di fine Cinquecento e inizio Seicento ha goduto d'un successo non trascurabile.³⁸⁴ In effetti è proprio alla novella quinta dell'ottava deca degli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio (1565) – il cui intreccio arriverà indirettamente anche a William Shakespeare per il suo *Measure for Measure* (1623) – che si può guardare per studiare la genesi del nostro canovaccio. All'inizio del secondo atto del *Giusto Principe* si trova poi una frase che merita attenzione, per la precisione dove il Giudice dà "una poliza a Pimpinella che pigli non so che et li meni pregiati". Sulla base del canovaccio di Locatelli (atto II), si può supporre che il "non so che" fossero "alcuni malfattori". Quanto interessa adesso è però il fatto che qui come

³⁸² Cfr. BATTAGLIA, 1961-2004: s.v.

³⁸³ Cfr. BAUER-EBERHARDT, 1991: 245.

³⁸⁴ Cfr. ALONGE, 2000: 91.

altrove (per esempio con l'“inmascherato da” di I/4 *Li dui Pantaloni* o con il “dais” al posto di “rais” di II/61 *L'innocente rivenduta*) gli estensori degli scenari corsiniani paiano non capire cosa dica la loro fonte. Se si riflette sulle lamentele di Basilio Locatelli sull'illeggibilità delle pagine da cui traeva i propri soggetti,³⁸⁵ è lecito ipotizzare che egli e i redattori degli *Scenari più scelti d'istrioni* incontrassero i medesimi problemi perché utilizzavano lo stesso materiale, il primo per una rielaborazione e i secondi per una trascrizione. Due ulteriori dati che possono venir richiamati in questa sede sono i seguenti: nel primo atto del *Giusto Principe* si parla d'un misterioso responso oracolare da collegare con la moda degli enigmi già viva nel XVI secolo (si veda ad esempio il secondo capitolo de *La vie très horrificque du grand Gargantua père de Pantagruel* di François Rabelais, la cui edizione definitiva risale al 1542); mentre tra le *Robbe* si trovano alcune indicazioni interessanti – soprattutto la menzione d'una “prospettiva” – che possono essere considerate alla luce di alcune riflessioni di Carmelo Alberti su una raccolta veneziana di canovacci.³⁸⁶

2.X.25. Il pozzo

Sorretta da motivi di stampo pastorale (ambientazione campagnola, presenza di un Mago e di un Selvaggio), novellistico (per un impianto narrativo che impone a un personaggio una serie di tappe formative, un po' come nella novella II, 5 del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, risalente al 1351 o al 1353), cavalleresco (si pensi alle prove affrontate dal Capitano, secondo un modello che passa ad esempio attraverso il *Lancelot ou Le chevalier de la charrette*, romanzo di Chrétien de Troyes redatto nel XII secolo) e allegorico (con le personificazioni di Disperazione e Speranza, simili alle figure che dal XIII secolo popolano *Le roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meun), questa commedia va confrontata con *Il pozzo* di Basilio Locatelli (II.47). Riguardo al ruolo coraggioso del Capitano, va notato come nel nostro canovaccio egli sia ben lontano dallo spacccone che favoleggia di audaci imprese nello stile delle *Bravure del Capitano Spavento* di Francesco Andreini (1607): segno, questo, che le figure presentate negli *Scenari più scelti d'istrioni* non sono affatto legate a caratteri totalmente fissi. Un altro aspetto concernente i personaggi da sottolineare qui emerge osservando le azioni di Trastullo: alla fine degli atti I e III si può facilmente osservare un buon testimone di come a volte, negli spettacoli del teatro all'improvviso, i comportamenti comici dei servi parodiassero quelli seri o patetici degli innamorati. Quanto ruota attorno all'elemento che dà il titolo al canovaccio può essere invece ricondotto a una feconda discendenza di fonti più o meno magiche, mentre già nella commedia greca poteva accadere che qualcuno precipitasse in un pozzo, come insegna il *Dyskolos* di Menandro (atto IV), che a ogni modo

³⁸⁵ Cfr. MAROTTI/ROMEL, 1994: 702-703.

³⁸⁶ Cfr. ANONIMO, 1996: 19.

all'epoca era perduto,³⁸⁷ nonostante il nome di tale autore venga citato anche da comici dell'arte.³⁸⁸

Alla fine del primo atto della nostra commedia si trova infine uno dei numerosi errori che suggeriscono lo statuto di copia da materiali precedenti degli scenari corsiniani: in questa sede l'estensore s'accorge d'aver sbagliato scrivendo "finisce la Commedia", depenna la parte errata e si corregge comunicando al lettore come sia soltanto la prima sezione del testo a terminare.

2.X.26. La pellegrina

La pellegrina trae qualche spunto dall'omonima commedia di Girolamo Bargagli (1564) – almeno per quanto concerne l'arrivo dalla sua patria per ragioni sentimentali d'un personaggio femminile (di colei cioè che, nell'opera dello scrittore senese come anche, probabilmente, nel canovaccio corsiniano, per via d'un travestimento dà questo titolo alla *pièce*), il ricongiungimento dello stesso col proprio amato e la caratterizzazione malinconica di quest'ultimo – ed è molto vicina per trama a *La forestiera* di Basilio Locatelli (II.17) e, tra gli scenari raccolti da Annibale Sersale conte di Casamarciano, a *La pellegrina* (I.10). All'interno del suo intreccio, che non si distanzia dai normali intrighi della commedia antica e rinascimentale, si possono individuare alcuni motivi degni d'interesse, sebbene lungi dal rappresentare un caso unico nella tradizione drammaturgica italiana. Tra questi, si può segnalare il sotterfugio escogitato da Flavia per raggiungere Silvio con un messaggio trasmesso da un inconsapevole Pantalone, ovvero sfruttando il tramite d'un personaggio potenzialmente ostile alle intenzioni della mittente: qualcosa di analogo si trova ad esempio nella novella III, 3 del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353), dove una gentildonna riesce a comunicare le sue intenzioni a un uomo attraverso il proprio confessore denunciando al secondo le inesistenti *avances* del primo. Un altro elemento de *La pellegrina* da evidenziare è la "scena ambigua" tra Flavia e Silvio indicata nel terzo atto: con tutta probabilità si tratta d'una variazione su un procedimento che ha un illustre precedente nell'*Aulularia* di Plauto (vv. 727-807), nel corso della quale due personaggi – Liconide ed Euclione – riferendosi a due cose diverse (una ragazza il giovane e una pentola piena d'oro il vecchio) si esibiscono in un dialogo fondato sul fraintendimento. Un ulteriore motivo notevole della commedia è la malinconia del Capitano che evidentemente, qui come altrove, non ha un atteggiamento da ammazzasette e mostra invece i sentimenti tipici d'un innamorato: in una situazione di tal genere si può immaginare che – oltre a pronunciare poetici lamenti – il personaggio adottasse in scena movenze standardizzate, producendosi magari in pose analoghe a quelle utilizzate nelle raffigurazioni della malinconia secondo Cesare Ripa.³⁸⁹

³⁸⁷ Cfr. PADUANO, 2007: XXVIII.

³⁸⁸ Cfr. per esempio OJEDA CALVO, 2007: 429.

³⁸⁹ Cfr. RIPA, 2005: 261-262.

2.X.27. Li stroppiati

La trama di questa commedia è molto simile a quella de *La travestita* di Basilio Locatelli (II.37), con la quale condivide un aspetto così espresso da Vito Pandolfi: “chi per vendicarsi, chi per difendersi, chi per cercare gli altri, tutti si travestono”.³⁹⁰ Il motivo del mascheramento, molto frequente nella commedia del Cinque e Seicento, è dunque sfruttato al massimo grado nei due testi e non per nulla dà il titolo al soggetto della raccolta casanatense. Peraltro su una carta del canovaccio corsiniano (145v, in basso) si può reperire la dicitura “overo la travestita”. Un ulteriore tema centrale de *Li stroppiati* è ovviamente la menomazione fisica di alcuni personaggi, che trova riscontro pure in una commedia ridicolosa di Vergilio Verucci dal medesimo nome (1610) e vicina alla nostra anche per diversi altri elementi.³⁹¹ Questo tema può attirare l'attenzione sul possibile convogliarsi di cognizioni della medicina dell'epoca negli *Scenari più scelti d'istrioni* (e pure in opere di autori dello stesso ambiente come Verucci e Locatelli): è probabile però che eventuali connessioni di questo genere non siano significative, e che la scientificità riscontrabile nei canovacci corsiniani sia paragonabile a quella di una *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (senza dividerne però ovviamente l'abbondante bagaglio documentario) e, più semplicemente, tragga la propria sostanza dalla selva dei *topoi* letterari. Tra gli altri luoghi degni di nota, ma di minor rilevanza, c'è una scena (atto I) dove forse Zanni e Pantalone, facendo “il riconoscimento”, potevano parodiare le frequentissime agnizioni della drammaturgia antica e rinascimentale attraverso le quali i padri ritrovavano i figli perduti e le commedie si avviavano al lieto fine. Sempre nel medesimo atto si trova un rimprovero del veneziano nei confronti della figlia Ortentia, dove il primo intima alla seconda di non affacciarsi alla finestra, dimostrando una severità maggiore di quella dell'Orazio del goldoniano *Teatro comico* (1750) che definisce “enorme improprietà” il fatto di mostrare sul palcoscenico donne che vengono in strada (I, 11): si tratta d'un esempio di come a volte l'autore settecentesco enunci per la propria riforma teatrale pareri che, magari secondo prospettive diverse, non erano affatto sconosciuti ai comici di secoli precedenti. La nostra commedia si conclude poi con il “laz[z]o della radica”, interessante perché testimonia un caso in cui di certo la funzione del lazzo non vi è circoscritta, non vi rimane conclusa in se stessa, ma influisce chiaramente sullo sviluppo dell'azione,³⁹² imponendo il finale della *pièce* come una sorta di *deus ex machina*.

2.X.28. La trappolaria

Il titolo di questa commedia (che al posto dei consueti tre atti degli scenari corsiniani ne conta cinque, forse a imitazione delle opere della drammaturgia erudita rinascimentale) trova spazio con

³⁹⁰ PANDOLFI, 1988, vol. V: 246-247.

³⁹¹ Cfr. FRANCHI, 1988: 60.

³⁹² Cfr. AA.VV., 1980: 118.

una certa frequenza nelle raccolte di canovacci legati al teatro all'improvviso: una *Trapolaria* è tra gli scenari Correr (47) e *La trapolaria* nell'antologia assemblata da Annibale Sersale (I.60), mentre *pièces* chiamate *La trappolaria* si trovano in Locatelli (II.14) e nella *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici raccolti dal P. D. Placido Adriani di Lucca* (scenario 17). Accanto a tali testi si possono ancora menzionare, per il florilegio del conte di Casamarciano, i titoli di *Le trappole* (I.20) e *La trapola* (I.34). Salvo il canovaccio corsiniano, tutti i testi citati traggono il titolo dalla propria fonte comune, ovvero *La trappolaria* di Giovanni Battista Della Porta (la cui data di composizione non è precisabile),³⁹³ che invece prende il nome da un suo personaggio, il servo Trappola, analogamente a quanto già accadeva all'antecedente latino, lo *Pseudolus* di Tito Maccio Plauto (e bisogna notare come in effetti il significato di questo appellativo sia sempre "trappola"), e continuerà a succedere nello scenario Correr (dove, oltre alla trama, dalla fonte viene ripreso il nome del servitore eponimo). Come già era stato notato alla fine del XIX secolo,³⁹⁴ *La trappolaria* corsiniana non sembra invece derivare dall'opera del commediografo napoletano, nonostante alcuni elementi comuni che, però, sono talmente ordinari nella tradizione teatrale antica e rinascimentale da non risultare significativi. A differenza dei casi indicati sopra, il titolo della nostra commedia – che comunque poteva giocare sul fatto di riecheggiare quello d'una *pièce* nota al pubblico – deriva da una vera trappola, intesa come trabocchetto nel quale diversi personaggi nel corso della vicenda precipitano. Due ulteriori dati interessanti da sottolineare in questa sede concernono, rispettivamente, il plurilinguismo della commedia dell'arte e la natura di copia degli *Scenari più scelti d'istrioni*. Il primo riguarda una traccia di discorso diretto (in generale molto meno frequente nei canovacci Corsini che, per esempio, nelle raccolte Correr e Casanatense) alla fine del terzo atto: con "eccene chiù" si ha un minimo testimone del napoletano di Coviello. Il secondo è relativo a un "và per trovare una scala" nell'atto terzo (c. 153r): inserito erroneamente nella scena dove appare Coviello, una volta scoperto lo sbaglio viene cassato ed è poi ripetuto dal trascrittore (con una lieve variazione: "và a trovare una scala") nella sezione seguente, dove compaiono tutti i personaggi.

2.X.29. Il giardino

Le vicende esposte in questa commedia trovano corrispondenza nella raccolta di scenari di Annibale Sersale con *Il giardino metaforico* (II.21) e in quella di Basilio Locatelli con *Il giardino* (II.46). Il titolo dato alla *pièce* dell'antologia napoletana è degno di nota perché sembra attribuire al verziere un sovrasenso che alla lettura dei tre canovacci considerati in questa sede non è affatto evidente, ma che comunque può rispondere bene a gusti manieristici e barocchi. Sappiamo dell'importanza dei giardini nella letteratura d'ogni tempo: dall'Eden biblico (*Genesi*, 2, 8-17),

³⁹³ Cfr. MANGO, 1966: 244.

³⁹⁴ Cfr. DE SIMONE BROUWER, 1891: 281.

all'Isola dei Beati nella *Storia vera* di Luciano di Samosata (II, 13), dalle Isole Fortunate nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (1581; XV, 36), al *Giardino di Amore* di Lorenzo Guidotti (1624), per citare qualche esempio a casaccio. Nel nostro campione si tratta d'un luogo chiuso, al centro di vicende amorose in quanto via di transito (o presunta tale) utilizzata da alcuni personaggi per arrivare alla loro fiamma (in parte secondo un motivo che è nella novella V, 4 del boccacciano *Decameron*, datato 1351 o 1353). A guardia del passaggio si pongono nel corso del primo atto Pantalone e Zanni che – come accade pure a Gratiano e Francatruppe – formano un'insolita coppia di alleati, diversa dalla comune struttura relazionale che vede il servitore opporsi al padrone in favore dei desideri amorosi del figlio di quest'ultimo. Non è però assente da *Il giardino* questo standardizzato tipo d'intrigo: si vedano in proposito le trame ordite da Franceschina per favorire Flavia. In apertura è notevole, invece, la chiarezza con la quale sono esposti i maneggi matrimoniali combinati dai due vecchi Pantalone e Gratiano: con estrema limpidezza è dichiarata la loro intenzione di scambiarsi le figlie per sposarle e rendersi vicendevolmente allo stesso tempo suoceri e generi.

2.X.30. Claudione fallito

Gli *Scenari più scelti d'istrioni* sono stati redatti da due diverse mani e questa commedia è il primo testo del secondo estensore, molto meno attivo dell'altro collaboratore (13 canovacci contro 87) e distinto da una grafia meno limpida o, per esprimersi con le parole di Kathleen Marguerite Lea, da una “small, wriggly, uniformed writing” (mentre la mano del primo redattore è “thick, clear, ugly, sloping”).³⁹⁵ Non soltanto la grafia distingue i due estensori perché, in effetti, essi si distanziano pure per alcune caratteristiche grammaticali e fonetiche: tra queste ultime è interessante, da parte del redattore del *Claudione fallito*, l'utilizzo di “Capitano” al posto della forma prevalente “Capitano” (della quale bizzarramente editori anche recenti di alcuni canovacci corsiniani sembrano non essersi accorti).³⁹⁶ A livello di intreccio, questa commedia è molto vicina a *Il Graziano fallito* di Basilio Locatelli (II.25): per un dettaglio si trova addirittura a dare una straordinaria testimonianza del profondo legame tra la raccolta casanatense e la corsiniana, in quanto nel soggetto della prima si trova, presso una menzione di Graziano, un “Claud.” cancellato.³⁹⁷ La trama del *Claudione fallito* dà spazio a diversi motivi tradizionali per la storia della drammaturgia: tra questi le comunicazioni epistolari (che già si possono trovare per esempio nello *Pseudolus* di Plauto), la burla del sacco (imparentata tra gli altri con un caso presentato in *Les fourberies de Scapin* di Molière, del 1671), l'invenzione d'uno spettro (la cui fortuna comica risale

³⁹⁵ LEA, 1934, vol. I: 138.

³⁹⁶ Cfr. AA.VV., 2007a: 425-526; oppure OJEDA CALVO, 2007: 589-659.

³⁹⁷ Cfr. AA.VV., 2007a: 386, n. 1.

cronologicamente per lo meno alla *Mostellaria* plautina) o la finta morte (che a volte può avere conseguenze nefaste, se si pensa a *Romeo and Juliet* di William Shakespeare, tragedia redatta attorno al 1591 o al 1595).

2.X.31. Le moglie superbe

Nella storia della drammaturgia, che le donne possano ribellarsi al potere maschile non è affatto una novità: già tra le commedie di Aristofane troviamo infatti casi del genere nella *Lisistrata* e nelle più tarde *Ecclesiazuse*. *Le moglie superbe* sembra però ricollegarsi piuttosto a un filone vicino a *The Taming of the Shrew* di Shakespeare (1590-1591 circa), dove la bisbetica Katherina a furia di smacchi e umiliazioni viene condotta alla sottomissione verso il marito. Tra le opere di Vergilio Verucci c'è un testo intitolato *La moglie superba* (1621) che tuttavia – al di là del proporre un personaggio femminile reticente a lasciarsi dominare dal proprio consorte come Flavia e Ortentia nello scenario corsiniano – è abbastanza distante dalla trama che interessa in questa sede. Molto vicino all'intreccio de *Le moglie superbe* è invece il canovaccio omonimo della raccolta di Basilio Locatelli (II.29), che sappiamo essere come Verucci tra i numerosi dilettanti sedotti in area romana dai materiali della commedia dell'arte (le cui compagnie professionistiche invece non potevano fiorire nel territorio giuridicamente sottoposto alle leggi pontificie).³⁹⁸ Tra gli elementi degni di nota presenti nella nostra commedia, si può osservare in primo luogo lo scambio di ruoli tra servo e padrone (quando “Zanni s'impantalona”, secondo un'invenzione che può richiamare alla mente del letterato certi neologismi danteschi): già sfruttato da Aristofane (cfr. *Rane*, vv. 494 e segg.), tale motivo non è raro in testi legati al teatro all'improvviso (si pensi per esempio a quanto è narrato nel resoconto *Comedia all'improvviso alla italiana per le nozze di Guglielmo V di Baviera con Renata di Lorena*, pubblicato da Massimo Troiano nei suoi *Discorsi* del 1568). La presenza d'un indovino (falso, in realtà si tratta dell'innamorato Silvio) non è un'intrusione dell'elemento magico in una struttura più o meno tradizionalmente comica, ma potrebbe invece situarsi – specie nel momento in cui Zanni alla fine del primo atto pensa di apprendere l'arte divinatoria – in un ambito prossimo alle scene di messa in ridicolo dell'astrologia di certi drammi sacri studiati da Alessandro D'Ancona.³⁹⁹ Il “dare un cavallo” a Pantalone – il sottoporlo cioè a un castigo inflitto normalmente agli scolari battendo “sulle natiche di un ragazzo fatto spogliare e messo a cavallo di un altro ragazzo” –⁴⁰⁰ ci pone di fronte ad una *gag* dove il ridicolo è fondato su una sorta di regressione infantile d'un adulto. La democraticissima scelta di Filippa di prendere sia Zanni che Sardellino per mariti, infine, ricorda

³⁹⁸ Cfr. AA.VV., 1947: 591.

³⁹⁹ D'ANCONA, 1891, vol. I: 576-578.

⁴⁰⁰ MARITI, 1978: 333.

un momento del *Teatro comico* di Carlo Goldoni (1750) dove una Colombina indecisa tra Brighella e Arlecchino conclude domandando un impasto dei due (II, 7-8).

2.X.32. Li dui Trappolini

Li dui Trappolini sono tra i numerosi canovacci corsiniani fondati sul meccanismo dei plautini *Menaechmi* (forse alla base pure di altri motivi disseminati e rielaborati nello scenario: l'invito a cena, la ricerca d'una veste, ecc.): questa volta gli equivoci fondamentali sono provocati – come il titolo lascia facilmente intuire – dalla presenza di due Trappolino, ciascuno dei quali incontrando il proprio gemello crederà a un certo momento d'essersi imbattuto nel fantasma di se stesso. Un'altra serie di equivoci fa invece seguito al travestirsi di alcuni uomini da donna e viceversa (secondo una tradizione sfruttata pure da Goldoni in *Il servitore di due padroni*, del 1745, dove Beatrice si spaccia per il fratello Federigo Rasponi) quando, complice una scena in cui “si finge notte”, diversi personaggi partono con l'innamorato sbagliato. Per quanto riguarda i caratteri che popolano la commedia, diverse sono le annotazioni possibili. Gratiano, nel suo ruolo di insegnante, pare imparentato col Manfurio del *Candelaio* di Giordano Bruno (1482), nel quale lo stesso pedante fornisce una definizione del proprio mestiere secondo cui “‘Pedante’ vuol dire quasi ‘*pede ante*’: *utpote quia* have lo incesso prosequitivo, col quale fa andare avanti gli erudiendi puberi” (III, 7); ma per certi aspetti delle sue relazioni con i giovani innamorati può pure ricordare il precettore Geta del *Phormio* di Terenzio. Il primo Trappolino ha un atteggiamento caratterizzato dall'infantilismo (si veda il suo litigio con gli scolari per la merenda) e dalla cupidigia (è facile convincerlo a mutar parere ventilandogli una ricompensa). Qui come altrove, l'innamorata Isabella è invece interessante perché, considerata la fama e l'importanza di un'attrice come l'omonima Andreini, porta a domandarsi come venisse ricevuto il suo nome dal pubblico (ma l'interrogativo è valido anche per altri casi dove determinati panni erano stato precedentemente indossati da una celebrità: Frittellino, Arlecchino e via discorrendo). Abbastanza curiosa è infine l'apparizione di alcuni turchi a ridosso dello scioglimento felice della trama, in un luogo dunque d'un certo rilievo. *Li dui Trappolini*, che hanno un parallelo nella raccolta di Basilio Locatelli con *Li due Trappolini* (I.13), presentano a livello formale un dato che all'interno degli *Scenari più scelti d'istrioni* non rappresenta un unico, ma merita almeno una segnalazione: nel secondo atto, all'altezza della seconda entrata di Gratiano, si nota un'inusuale concatenazione frasale tra scene contigue. Questa situazione, più che un'interpretazione in positivo, permette di notare come – tenuto conto del disordine con cui nel loro lavoro sono disposte forme insolite d'organizzazione sintattica – la riflessione stilistica degli estensori della raccolta corsiniana sia molto meno sviluppata di quella, per esempio, di un Flaminio Scala per il suo *Teatro delle favole rappresentative* (1611).

2.X.33. La nave

Con la presente pastorale, che ha un parallelo in *La nave* di Basilio Locatelli (II.26), ci si sposta in un mondo simile a quello di *The Tempest* di William Shakespeare (1611) dove naufragi, amori e magia dominano la scena. Numerosi elementi, tuttavia, fanno pensare piuttosto ad adattamenti molto liberi di motivi che già erano nei poemi di Matteo Maria Boiardo (*Orlando innamorato*, 1495) e di Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*, 1532): nel nostro canovaccio trovano infatti posto un personaggio prigioniero d'un mago su un'isola, incantesimi capaci di mutare l'odio in amore e viceversa (provocando tra l'altro in Pantalone una passione omosessuale per Gratiano, mentre Zanni assaporerà un sentimento schizofrenico di odio e amore per se stesso) e così via. Dalle medesime fonti cavalleresche *La nave* eredita pure il nome del mago, anche se in Ariosto e Boiardo Falsirone, fratello di Marsilio e padre di Ferraù, non è dotato di capacità soprannaturali. Questo dato testimonia comunque di due aspetti degni d'interesse: la fortuna tra i canovacci dei poemi cavallereschi anche a livello d'ispirazione onomastica (al di là del caso della *Gran pazzia di Orlando* [I/1], non sono da dimenticare altre presenze già ariostesche come Doralice e Isabella), e la motivazione non sempre immediata che sta dietro la ripresa di determinati nomi (nel caso di Falsirone, oltre al gusto per l'utilizzo di una denominazione nota al fruitore di romanzi cavallereschi, potrebbe aver giocato una valenza fonosimbolica). Nel magma che fa da retroterra culturale agli *Scenari più scelti d'istrioni*, spesso è comunque possibile individuare soltanto in maniera un po' generica motivi appartenenti al patrimonio della tradizione letteraria: qui si possono ancora indicare le prove cui si sottopone il Capitano, simili a quelle affrontate da certi eroi di Chrétien de Troyes; o il viaggiare dello stesso a cavallo di un delfino, come accadeva per esempio al citaredo mitologico Arione (si veda per esempio, nei *Dialoghi marini* di Luciano di Samosata, quello tra Poseidone e i delfini); o ancora la fine di Falsirone, che può richiamare alla mente titoli come *L'ateista fulminato* di Ciro Monarca (4) o *La maga fulminata* di Benedetto Ferrari (1638). Accanto a una gran ricchezza di situazioni e a un paio di inserzioni – quelle del testamento e della moresca – abbastanza tipiche per il teatro all'improvviso, è da notare l'abbondanza di mezzi tecnici richiesti dal nostro scenario, per cui viene da domandarsi se un tale allestimento esigesse una discreta quantità di capitali e, nel caso, chi potesse disporne a sufficienza. Sulla base di elementi interni alla *pièce*, è difficile rispondere andando oltre un vago riferimento alle corti del XVII secolo o comunque a una facoltosa committenza, che non aiuterebbe a collocare più precisamente il testo in ambito professionistico o accademico: sappiamo per il primo caso come per esempio i Gelosi avessero rappresentato *Le Pazzie d'Isabella* nell'ambito delle nozze medicee del 1589,⁴⁰¹ per cui non dovevano mancare di disponibilità finanziarie; mentre per il secondo è facile supporre un buon

⁴⁰¹ Cfr. CARANDINI, 2003: 75, n. 17.

rapporto dei dilettanti con i detentori del potere politico ed economico. A proposito delle fiamme menzionate nel secondo atto, si può citare un suggerimento di Giovanni Briccio per la sua *Tartarea* (1614), quando parla di “alcune fiamme di fuoco artificiale fatto di acquavita, acciò non rendi fetore” (*Della scena e sua descrizione*).

2.X.34. La commedia in commedia

Il motivo del teatro nel teatro percorre l'intera storia della drammaturgia: dalle *Tesmoforiazuse* di Aristofane all'*Hamlet* di William Shakespeare (1600-1601 circa), dalle *Due comedie in comedia* di Giovan Battista Andreini (1623) all'*Impromptu de Versailles* di Molière (1663), dal *Teatro comico* di Carlo Goldoni (1750) al *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello (1928). Se presumibilmente non va cercata nella *Commedia in commedia* corsiniana – in grandi linee testo dall'intrigo abbastanza tipico – una profondissima riflessione metateatrale, due aspetti dello spettacolo rappresentato (soltanto in parte) nella *pièce* sono da sottolineare, entrambi testimoni di una particolare concezione di teatro: in primo luogo la presenza esplicita di musica e di un prologo, secondariamente la motivazione economica data all'attività di attori da Gratiano sul finire del terzo atto. I medesimi dati potrebbero essere rilevati anche sulla base del canovaccio omonimo di Basilio Locatelli (I.43), che rappresenta un caso di straordinaria vicinanza d'intreccio rispetto al testo degli *Scenari più scelti d'istrioni*: a questo proposito, considerando pure come tra l'altro qui la parentela arrivi a far mettere in scena addirittura personaggi dai nomi identici, è importante notare come i legami tra le raccolte casanatense e corsiniana siano difficili da interpretare perché, nonostante il gran numero di trame comuni, i gradi di somiglianza possono variare notevolmente. Come mai i nomi dei personaggi sono gli stessi solo in alcuni casi? Qual è la ragione dell'incostanza nei criteri di relaborazione? L'estro di estensori e trascrittori? Oppure le difficoltà di questi nel comprendere la loro fonte? A proposito dei caratteri presentati nella *Commedia in commedia* corsiniana, il titolo della quale trova riscontro pure nello zibaldone raccolto dal conte di Casamarciano (II.39), vanno menzionati due dati: la precisazione secondo cui Capitanio a un certo momento parla italiano, che sottintende come normalmente ci si debba attendere da lui l'utilizzo dello spagnolo (o d'una versione italianizzata di tale lingua); e il ruolo del dottor Tofano che, sulla base dell'inganno ch'egli subisce da parte di Pantalone e del nome parlante (vi riecheggia il termine “tafano”, designante un insetto che nella letteratura può essere sinonimo di tormento; cfr. Virgilio, *Georgica*, III, vv. 146-153), può essere situato in una tradizione di derisione dei medici già attiva nelle sacre rappresentazioni.⁴⁰² A livello di tempo sono invece interessanti le indicazioni sul fingere notte e poi mattina (atto III): si può supporre che, senza violazione dell'unità aristotelica, la vicenda si svolga cominciando nel pomeriggio di un giorno per chiudersi durante la mattina del successivo. *La*

⁴⁰² Cfr. D'ANCONA, 1891, vol. 1: 578-587.

commedia in commedia presenta inoltre Ardelia che ragiona d'amore alla finestra (in una postazione significativa per il teatro all'improvviso, tanto da aver fornito il titolo a un articolo di Jane Tylus).⁴⁰³ alla luce di quanto racconta ad esempio Montaigne nel *Journal de voyage* del suo soggiorno italiano tra il 1580 e il 1581 a proposito delle cortigiane romane affacciate in analoga sede,⁴⁰⁴ ci si può domandare come il pubblico delle rappresentazioni all'improvviso vedesse questo modo d'apparire in scena delle attrici.

2.X.35. L'hospite amoroso

Per questa tragicommedia non si sono trovati immediati paralleli nelle altre raccolte di scenari del teatro all'improvviso. Essa presenta caratteri peculiari del genere: segnatamente personaggi posti più in alto nella gerarchia sociale rispetto a quanto avviene nelle commedie (Governatore, Capitano delle fortezze, Corte, ecc.), un intrigo che mescola motivi caratteristici degli spettacoli ridanciani con altri più drammatici e cruenti (condanna a morte, provocatoria offerta di un cuore umano in dono e così via), e un finale dove tutto si sistema felicemente. Uno dei dati centrali della trama è la pazzia di Lelio che riprende un motivo caro alla drammaturgia barocca⁴⁰⁵ e, in particolare quando il giovane innamorato scapiglia Franceschina trascinandola, assume vesti analoghe a quelle della follia d'Orlando nel capolavoro di Ludovico Ariosto (1532). La guarigione di Lelio per mezzo di un'impresata sostanza liquida potrebbe essere debitrice delle antiche ricette ottenibili con l'elleboro, una pianta ritenuta capace di curare i folli (cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXV, 54); in letteratura si possono infatti trovare facilmente casi dove si propone di curare la follia bevendo un preparato a base di tale ingrediente (si veda ad esempio Luciano di Samosata, *Dialoghi dei morti*, VII, 2). L'aspetto sanguinoso de *L'hospite amoroso* si situa invece in una linea che passa per la novella di Giovanni Boccaccio su Lisabetta da Messina (*Decameron*, datato 1351 o 1353; IV, 5), la *Salomé* di Oscar Wilde (1891-1892) e – in ambito fiabesco – per *Schneewittchen* dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, tutti testi dove le passioni umane possono avere conseguenze singolari sull'uso di parti anatomiche sradicate dal proprio contesto naturale. Interessante infine l'apparizione nel corso del secondo atto di finti principi polacchi alla cui parlata – secondo un modello che si trova pure nel canovaccio *Li tre turchi* (I/18), dove però la falsa nazionalità e la lingua chiamate in causa sono diverse – dà una traduzione Burattino.

2.X.36. Li consigli di Pantalone

Come si può notare dando un'occhiata per esempio alle ricette proposte nei *Capricci et nuove fantasie di Pantalon de' Bisognosi* (1601), l'essere fonte di consigli costituisce un dato tipico del

⁴⁰³ TYLUS, 1997.

⁴⁰⁴ Cfr. MONTAIGNE, 1983: 223-224.

⁴⁰⁵ Cfr. ANGELINI, 2000: 217-220.

comportamento di tale personaggio. Questa commedia trae dunque il suo titolo da un motivo che al pubblico del teatro all'improvviso italiano doveva risultare familiare, ma che qui viene sovvertito perché il vecchio veneziano, a un certo punto, decide di non mettere più a disposizione la propria saggezza (o presunta tale) a chi ne fa richiesta e di proferire, invece, insulti e bastonate. Il canovaccio ha la medesima trama e mette in scena più o meno la stessa onomastica dell'omonimo testo di Basilio Locatelli (I.40), la cui versione risulta dunque estremamente vicina per contenuti alla corsiniana, mentre a livello di esteriorità si possono constatare le consuete differenze. Procedendo al rilevamento secondo ordine di apparizione di alcuni temi offerti dal nostro scenario, si può prima di tutto segnalare l'attitudine positiva di Gratiano nei confronti dell'amore di Fabbritio per Isabella: in qualche modo essa ha un analogo nell'*Asinaria* di Plauto, dove Demeneto approva gli amori di Argirippo (anche se alla fine l'intervento del vecchio in favore del figlio non sarà totalmente disinteressato). A proposito della follia di Fabbritio, sono interessanti principalmente tre elementi: anzitutto l'indicazione secondo cui egli è "vestito da pazzo", grazie alla quale si può dedurre l'utilizzo di un costume particolare per sostenere la parte del folle; secondariamente il travestimento di Pettola col medesimo abito, che – fatte le debite proporzioni e tenendo presente la totale diversità situazionale – può ricordare un'apparizione di Edgar, nel *King Lear* di Shakespeare (1605-1606), "*disguised as a madman*" (III,4; nella prima scena della seconda parte di *Amor fa l'uomo cieco* di Carlo Goldoni, del 1742, è invece Cardone a comparire "vestito da pazzo"); in terzo luogo il rimedio alla malattia di Fabbritio proposto a Gratiano da un "grand'huomo" – evidentemente seguace d'una scienza situata tra la medicina illustrata nel *Malade imaginaire* di Molière (1673), dove i clisteri si sprecano, e i cartoni animati di oggi, per i quali vale la regola che le conseguenze d'una bastonata si curano con un'ulteriore bastonata – secondo cui per guarire il giovane "bisogna sbattere la carne ben bene e farli un servitiale". Il trionfo di Trappolino, infine, non è necessariamente legato a certe *gag* di cui ha parlato Ludovico Zorzi in occasione di un convegno:⁴⁰⁶ considerando il contesto in cui il termine è utilizzato, forse bisogna ricondurlo piuttosto a una sorta di autoelogio verbale come se ne può trovare un esempio in un monologo di Crisalo nelle *Bacchides* di Plauto (vv. 640-666).

2.X.37. L'Adrasto

Tra gli *Scenari più scelti d'istrioni*, *L'Adrasto* è l'unica tragedia e, inoltre, il solo testo a presentare argomento, prologo e intermezzi. Questi ultimi sono di contenuto mitologico e mettono in scena le vicende di Cadmo, mitico fondatore di Tebe, con qualche modifica che permette tra l'altro l'inserimento comico di mimi impegnati a divertire gli dei (secondo la leggenda in effetti Cadmo dovette servire il

⁴⁰⁶ Cfr. AA.VV., 1980: 118.

dio della guerra per otto anni per placarne l'ira).⁴⁰⁷ Interessante, a proposito della nascita di uomini armati dai denti del dragone, come Ovidio descriva l'evento paragonandolo a quanto accade nei teatri quando si toglie il sipario (*Metamorfosi*, III, 111-114), fornendo così un suggerimento su un possibile modo di portarlo in scena. Il prologo è invece di natura allegorica ed è descritto più o meno con le stesse parole che aprono un'opera che segue molto da vicino l'intreccio della nostra tragedia: *L'Adrasto* attribuito da alcuni a Giulio Rospigliosi,⁴⁰⁸ membro delle accademie degli Umoristi e dei Desiosi,⁴⁰⁹ e dunque frequentatore di ambienti dove anche gli *Scenari più scelti d'istrioni* sono o possono essere passati.⁴¹⁰ Per quanto riguarda la trama sviluppata nei cinque atti del canovaccio, essa non mostra particolare originalità e si fonda su intrighi e tradimenti, sullo sfondo d'una guerra, che condurranno al tragico finale dove il re Filippo si ritroverà solo, disperato e senza eredi. Da quanto è dato intravedere nelle stringate indicazioni del testo, non pare ci si trovi di fronte a una *pièce* orrorosa nel solco della tradizione seneciana, ma piuttosto a un'opera che, seguendo i gusti di Aristotele (*Poetica*, 1453b), tiene sangue e violenza fuori dalla rappresentazione diretta.

2.X.38. Le burle di Fidele

La trama di questa commedia è molto vicina a quella de *Le burle di Filandro* di Basilio Locatelli (II.13), dove si incontrano analoghe vicende amorose e simili riconoscimenti, il tutto movimentato dalle medesime beffe e dagli stessi travestimenti. In Locatelli cambiano però in parte i nomi dei personaggi: Fidele diventa Filandro, Trastullo passa a Coviello, a Bertolino corrisponde Burattino, ecc. Questo tipo di situazioni, accostato a quello delle figure differenti che appaiono da uno scenario all'altro in una medesima raccolta, rende difficilissimo (e oltre tutto non è sicuro che i tentativi in tal senso possano ritenersi sensati) riferire a precise compagnie di attori tal genere di materiali (sempre che a monte di essi stia – direttamente o indirettamente – il professionismo, e non soltanto la fantasia di gruppi di accademici); in più – per complicare ulteriormente il problema – si sa come gli organici stessi delle varie *troupes* fossero lungi dall'essere stabili e durevoli.⁴¹¹ Sempre riguardo ai personaggi, è interessante notare il singolare ruolo di Trastullo come vecchio e protagonista dei consueti accordi matrimoniali con Pantalone: lo stesso nome è affibbiato solitamente a figure servili (per gli *Scenari più scelti d'istrioni* si vedano I/14 *La sepultura*, I/20 *La mula grande*, I/25 *Il pozzo*, I/47 *Li sei simili* e II/51 *Li sei contenti*; mentre II/79 *Il cranchio* sembra rappresentare un'altra eccezione), ciò che confonde pure il redattore del nostro testo – perché nei

⁴⁰⁷ Cfr. HEINZE, 1999: 130.

⁴⁰⁸ Cfr. OSBAT/MELONCELLI, 2000: 359.

⁴⁰⁹ Cfr. MAYLENDER, 1976, vol. 5: 378; e vol. 2: 176.

⁴¹⁰ Per la questione Desiosi si veda però AASTED, 1992: 162-163.

⁴¹¹ Cfr. FERRONE, 2006: 65.

Personaggi lo designa come servo – e conferma una certa flessibilità nell'impiego delle maschere all'interno degli scenari corsiniani. Gli elementi che vanno a comporre o complicare l'intreccio de *Le burle di Fidele* tendono alla canonicità, e se ne possono trovare facilmente antecedenti più o meno aderenti nel teatro plautino: gli imbrogli a base di finti spiriti (o diavoli che dir si voglia) hanno un capostipite nella *Mostellaria*, il figlio ignaro dell'identità del proprio padre è presente per esempio nel *Poenulus*, e così via. La nostra commedia si situa così tra quelle che possono essere considerate ligie alla struttura tipologica del sistema drammaturgico rinascimentale.⁴¹²

2.X.39. Li dui simili con la pazzia d'amore

Il lungo titolo di *Li dui simili con la pazzia d'amore* conduce il lettore davanti a una sorta di pezzo da antologia della commedia dell'arte, proponendogli un miscuglio di due punti forti del repertorio dei teatranti: gli equivoci dovuti a gemellarità (che si pongono nella fortunata discendenza dei *Menaechmi* e delle *Bacchides* di Plauto) e la pazzia per amore (che, soprattutto dopo il capolavoro di Ludovico Ariosto e i virtuosismi di Isabella Andreini, è stata presentata al pubblico dei teatri in una gamma aplissima di declinazioni). Questa commedia può essere paragonata, in particolare per il motivo dei personaggi identici e dunque facilmente confondibili, ai canovacci di Basilio Locatelli *Le due simile* (I.24) e *Li dui simili* (I.25); ma è doveroso osservare come i punti di contatto siano più o meno gli stessi reperibili in tutte le opere fondate sul medesimo meccanismo, dalla *Calandria* del Bibbiena (1513) a *The Comedy of Errors* di William Shakespeare (forse 1594) e oltre. Più fruttuoso è invece l'accostamento con *Li dui fratelli simili*, di nuovo della raccolta locatelliana (II.8), dove la trama è particolarmente vicina a quella dello scenario corsiniano e i nomi chiamati in causa trovano spesso riscontro in entrambi testi. Concentrando l'attenzione sul nostro canovaccio, si possono in primo luogo far emergere alcuni elementi legati alla pazzia: il costume che nei *Consigli di Pantalone* (I/36) si rivelava soltanto attraverso formulazioni come “da pazzo”, qui è illustrato pure a livello d'immagine (c. 200r), anche se poi nel testo si trova qualche incongruenza, visto che Lelio divenuto folle prima lascia le vesti (atto II, secondo il modello di Orlando nel poema di Ludovico Ariosto, 1532) e poi torna in abito da pazzo (sempre nello stesso atto; nulla vieta comunque che nel suo delirio, per qualche folle motivo, il giovane abbia indossato abiti consoni al suo animo fuori controllo); quando Trappolino narra le pazzie di Lelio, nell'atto III, si può supporre si lanci in un resoconto di imprese assolutamente incredibili e fantasiose, oltre la portata della rappresentabilità su palco e analoghe, per certi aspetti, alle bravure da capitano; nel momento in cui la storia di follia si combina con quella gemellare, infine, emerge un'altra scena frequente nella storia della drammaturgia, dove un personaggio sano, trattato da pazzo, per l'exasperazione si produce in comportamenti che non fanno che confermare agli astanti la supposta follia, come accade qui al

⁴¹² Cfr. *id.*, 1996: 927-928.

fratello di Lelio. In questa commedia si menziona poi un elemento d'un certo successo nell'ambito del teatro all'improvviso italiano, la serenata, che trova spesso spazio pure nella documentazione iconografica su tale tipo di spettacolo teatrale (si vedano ad esempio la tavola XXII nell'edizione anastatica del *Recueil Fossard*, oppure un particolare della *Narrentreppe* del Castello di Trausnitz riprodotto in *L'arte del buffone* di Daniele Vianello).⁴¹³ Considerando la presenza nella *pièce* d'un medico, d'un pazzo, di problematiche sociali, ecc., e tenendo presenti certe osservazioni di Carlo Ginzburg sui contenuti della cultura popolare e sugli interscambi di questa con la propria omologa presso le classi dominanti,⁴¹⁴ ci si può rammaricare che da testi come il nostro non si possano avere informazioni molto precise su come le conoscenze e le idee dei comici – provenienti da un coacervo di elementi buffoneschi, accademici, classicheggianti, medievali e via scorrendo – passassero alla rappresentazione spettacolare: è facile a livello superficiale constatare come i teatranti potessero servirsi d'un intreccio vicino a quello dei *Menaechmi*; ma cosa ne era nelle loro rielaborazioni dei sottintesi filosofici della fonte? Quali influssi aveva il loro bagaglio professionale e culturale sull'adattamento di un'opera in un prodotto nuovo? Faceva emergere soltanto una giustapposizione dei contenuti rilevabili nei generici conservati, oppure dava luogo a un risultato con un riconoscibile sostrato “filosofico” complessivo?

2.X.40. Sardellino invisibile

Quanto a invisibilità, il Sardellino del titolo di questa commedia ha decisamente poco da invidiare al protagonista del film *The Invisible Man* di James Whale (1933): nell'intero sviluppo dei tre atti della *pièce*, in effetti, il lettore non ha mai occasione di vederlo apparire... Ciò porta a ricordare il problema – già chiamato in causa nel commento a *I/22 Li amanti ingrati* – del rapporto, negli *Scenari più scelti d'istrioni*, tra titoli e testi. Ad ogni modo la citata trasparenza si collega con una burla imparentata con la disavventura di Calandrino nella novella dell'elitropia (VIII, 3) del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353): presumibilmente nella nostra *pièce* un gruppo di ladri convince Trappolino di poter diventare invisibile grazie a un mantello, a patto di non avere su di sé alcun gioiello, e viene, in tal modo, derubato. L'intreccio svolto nel canovaccio ha un parallelo molto vicino – e oltre tutto denominato in una maniera che sarebbe stata perfetta nel nostro caso – nel *Trappolino invisibile* di Basilio Locatelli (I.14), dove si assiste alle medesime vicende. Nel corso di queste ultime si presenta con particolare evidenza la figura del servo che, mentre rivela una certa astuzia nell'ingegnarsi per risolvere gli intrighi sentimentali dei vari innamorati, si mostra decisamente goffo nel tentare di riprodurre le beffe di cui è stato vittima: egli si presenta insomma come un carattere a metà strada tra i tradizionali primo e secondo zanni. Un momento curioso,

⁴¹³ AA.VV., 1981; VIANELLO, 2005: 422.

⁴¹⁴ Cfr. GINZBURG, 2007: XVII-XXIV.

sempre in relazione al medesimo personaggio, cioè Trappolino, si ha all'inizio del terzo atto: perché il nostro si presenta con un monologo che narra quanto lo spettatore dovrebbe già sapere, ovvero i fatti accaduti alla fine della scena precedente? Tra gli elementi rilevabili nella commedia, si possono menzionare i problemi d'affitto (appartenenti alla costante componente degli scenari legata a maneggi economici), la spiegazione in metafora (collegata a una figura cara all'uomo dell'età barocca e verosimilmente fondata, nel nostro caso, su un discorso a doppio senso) e la burla del flauto (con tutta probabilità testimone del lato musicale degli spettacoli dei comici dell'arte). Da notare infine un'ipotesi, forse un po' rischiosa, per risolvere i guai con i creditori: alla fine dell'atto II Trappolino, alla Corte che esige un compenso, risponde pagandola "con la centura".

2.X.41. La battagliaiola

A monte de *La battagliaiola* si trova un testo biblico, e per la precisione il *Libro di Giuditta* con la narrazione delle vicende di Giuditta e Oloferne. Difficile dire se la fonte diretta dello scenario sia proprio la Bibbia, perché notoriamente l'episodio in questione ha avuto un'enorme fortuna nella storia della letteratura (tra poemetti redatti un po' in tutta Europa, drammi biblici cinque e seicenteschi, e così via) come pure in quella dell'arte (basti citare i lavori di Andrea Mantegna, Iacopo Robusti detto il Tintoretto, Michelangelo Merisi da Caravaggio e Giambattista Tiepolo su tale tema). Nel nostro caso la vicenda viene trasferita dall'originario territorio mediorientale a un'impresicata città cristiana assediata dai turchi, in un'ambientazione dunque che si adatta bene a un soggetto i cui contenuti sono piuttosto vicini alle tematiche dei poemi cavallereschi. Alla luce della convocazione da parte dell'inquisitore del comico veneziano Giovanni Scarpetta a causa di alcuni titoli – presenti nel suo programma di spettacoli – che potevano per un motivo o per l'altro disturbare le autorità della Chiesa,⁴¹⁵ ci si può domandare se chi ha redatto gli *Scenari più scelti d'istrioni* non corresse lo stesso rischio, considerando oltre tutto come probabilmente i canovacci in questione abbiano visto la luce in territorio romano: non è possibile al momento dare una risposta precisa (e non si deve ad ogni modo esagerare l'ombra delle pressioni ecclesiastiche); ma considerando il mascheramento della vicenda biblica tramite una nuova onomastica, la miriade di rifacimenti che rendevano l'intreccio materia assai comune e, soprattutto, l'ambiente accademico degli estensori dei due volumi corsiniani (che quindi non nascevano in un ambito, come quello degli attori professionisti, sovvertitore secondo alcuni di certe categorie religiose), non è difficile immaginare che un testo come *La battagliaiola* – pur violando il tabù di non mescolare la scrittura sacra con il mondo dei malfamati istrioni – non rischiasse di provocare eccessivi problemi di censura. Quest'opera turchesca – assieme a II/53 *Elisa Alii Bassà* una delle due nella raccolta corsiniana – trova un parallelo nel canovaccio omonimo di Basilio Locatelli (II.42), che espone con

⁴¹⁵ Cfr. BERNARDI, 2000a: 1029; e PROSPERI, 1966: 349.

maggior dovizia di particolari il medesimo intreccio. Al di là di motivi presenti anche altrove negli scenari corsiniani (per esempio il parlare alla turchesca, l'elemento orrido e la personificazione di entità astratte), in questa sede vanno fatti emergere almeno tre spunti piuttosto caratteristici del nostro canovaccio: in primo luogo la presenza di un gruppo di donne armate in battaglia (si ricordi però che singole guerriere appaiono pure in altre *pièce* degli *Scenari più scelti d'istrioni*) che possono ricordare le Amazzoni secondo il modello presentato, tra gli altri, da Virgilio nella sua *Eneide* (I, 490-493); secondariamente, l'idea di mettere in scena i turchi, nell'atto III, accompagnati da un tamburo stonato, con tutta probabilità al fine di screditare ulteriormente gli empi pagani; infine l'incoronazione di Teosena con la Corona Civica, un riconoscimento militare assegnato presso gli antichi romani ai soldati che avessero salvato la vita d'un cittadino.⁴¹⁶

2.X.42. Il torneo

L'intreccio di questa commedia, che ha qualche punto di contatto con *Il carnevale* di Basilio Locatelli (II.38), si sviluppa attraverso burle e inganni cari alla drammaturgia dei secoli XVI e XVII, complicandosi però a tal punto da sfiorare un finale tragico (con la morte di diversi personaggi) che viene sventato, però, dall'intervento d'un *deus ex machina* nei panni dello speciale. Il testo prende il proprio nome da un torneo (che viene menzionato soltanto una volta) perché questo si trova, nel divenire della vicenda, al centro della svolta che potrebbe condurre a esiti catastrofici. Al di là di tale dato economico bisogna comunque ricordare il valore di manifestazioni di questo tipo nell'ottica della spettacolarità cortigiana. Come ha affermato uno studioso: "Il torneo e la giostra sono parte integrante della festa rinascimentale di corte, la cui vita si svolge tutta all'insegna del gioco e dello spettacolo".⁴¹⁷ Nel nostro scenario tuttavia, siccome si parla di assassini, vittime e vendette, bisogna supporre che la tematica sia ripresa da un retroterra meno ludico e più vicino, invece, al concetto medievale di torneo, con il suo carattere realmente guerresco e sanguinoso. Ciò sia detto nonostante la tentazione di far rientrare la giocosità attraverso il richiamo al soggetto parallelo di Locatelli, intestato con una festosa etichetta carnascialesca. Nel *Torneo* è interessante notare, poi, la presenza d'una situazione comica tipica, rovesciata però in ambito femminile: questa volta infatti la rivalità intergenerazionale si sposta dagli uomini alle donne. Anche il tema della delazione, conosciuto piuttosto come rivelazione di un'infedeltà del marito (desiderata o messa in pratica) alla moglie (si ricordi per esempio l'*Asinaria* di Plauto), qui si attua con la comunicazione a Pantalone delle intenzioni traditrici di Lavora (atto II). In un passo di poco precedente, l'irruzione del discorso diretto nel canovaccio, con "la viene a Te la viene a Te", segnala invece con tutta probabilità un nuovo spunto fanciullesco rimaneggiato dai comici a

⁴¹⁶ Cfr. FIEBIGER, 1901: 1639.

⁴¹⁷ ATTOLINI, 2003: 189.

scopo ridanciano: il destinatario d'una lettera viene deciso per mezzo di una conta che forse, come nei giochi dei bambini, poteva assumere la forma d'una filastrocca.

2.X.43. La pazzia di Doralice

Nonostante il titolo di questa commedia ricordi un celeberrimo canovaccio di Flaminio Scala (*Il teatro delle favole rappresentative*, 38), *La pazzia d'Isabella* (che va letta immaginandola interpretata da leggende del teatro all'improvviso delle origini come Isabella Andreini, Francesco Andreini e Tristano Martinelli), il suo intreccio se ne distanzia in maniera piuttosto netta. Al di là della follia inscenata dall'eroina, però, ci sono alcuni elementi comuni tra i due testi: per esempio l'atteggiamento non sempre moralmente ineccepibile dei giovani protagonisti, o le scene in cui questi vengono fisicamente aggrediti e battuti dalle innamorate in preda alla frustrazione. Un altro elemento della commedia di Flaminio Scala che merita attenzione è lo spogliarsi dell'insensato di turno con il tornare poi dello stesso in scena in abiti da pazzo: sebbene come nello scenario corsiniano *Li consigli di Pantalone* (I/36) tale idea appaia piuttosto singolare, si trattava forse di un modo di rappresentazione tipico, per cui ce lo si può figurare applicato pure al caso di Doralice. Un testo decisamente simile a *La pazzia di Doralice* è la tragicommedia omonima di Basilio Locatelli (I.9; alla quale va avvicinata anche *La giostra*, II.41), che riprende quasi punto per punto le medesime situazioni, vissute più o meno dagli stessi personaggi. Tra i due canovacci si può osservare pure una notevole contiguità lessicale, che arriva ad accomunarli addirittura con termini infrequenti nelle raccolte casanatense e corsiniana come "buffettone". Se la follia nel XVI secolo diventa forma relativa alla ragione, secondo un rapporto di perpetua reversibilità per il quale ogni follia ha la propria ragione,⁴¹⁸ nella nostra commedia essa nasce proprio da un sentimento esasperato di giustizia infranta, in opposizione a una (solo creduta, peraltro) frantumazione della ragione etica: Doralice impazzisce quando crede il proprio amato colpevole d'aver infranto la fede data. Ciò si compie su uno sfondo cavalleresco, movimentato da cavalieri e da tornei, dove l'ambito cavalleresco si caratterizza con la ripresa dei famosi motivi della guerriera combattuta nell'ignoranza della sua identità – come nel duello di Tancredi e Clorinda nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (1581) – e di quella che riesce a imporsi in combattimento sul proprio avversario di sesso maschile – analogamente a quanto accadeva, per esempio, a Bradamante in varie occasioni offerte dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1532). È da osservare infine come in effetti il personaggio Doralice abbia un ruolo importante in quest'ultimo poema, e trovi quindi un noto antecedente proprio in ambito cavalleresco.

⁴¹⁸ Cfr. FOUCAULT, 2007: 48-49.

2.X.44. Horatio burlato

L'*Horatio burlato* è, dopo il *Claudione fallito* (I/30), il secondo testo dell'antologia a non essere redatto dall'estensore più attivo degli *Scenari più scelti d'istrioni*. Tra le altre raccolte conosciute di canovacci, la sua trama trova paralleli nel *Sensale di matrimonii* (II.40) dello zibadone del conte di Casamarciano e, in maniera piuttosto ravvicinata, nella commedia omonima di Basilio Locatelli (I.21), interessante pure per l'*Avvertimento* dell'autore su un possibile stratagemma per rendere più ridicola la rappresentazione.⁴¹⁹ Il testo casanatense e quello corsiniano condividono tra l'altro (ma la comunanza lessicale non si ferma lì) un identico elemento di discorso diretto: “non dico per voi” (atto I). L'intreccio della nostra commedia potrebbe derivare alcuni motivi da *La fantesca* di Giovanni Battista Della Porta (composta forse nel 1592), in particolare quello del personaggio mascherato da falso pedante, che però è stato sfruttato anche in altre commedie, tra le quali *I suppositi* di Ludovico Ariosto (1509). È facile ipotizzare un legame tra l'*Horatio burlato* e la commedia dell'autore napoletano pure per quanto riguarda la scena dove Trappolino, alla fine del primo atto, getta farina addosso a Oratio, che riecheggia un passo in cui Nepita si scontra nella stessa maniera con Narticoforo (III, 8). Un altro luogo del nostro canovaccio, segnatamente quello in cui Pettola accenna a certi problemi di stitichezza (atto III), è invece testimone di una certa passione escrementizia che, è noto, ha un ruolo notevole in prodotti artistici che in qualche modo siano imparentati con la cultura popolare, come mostra per esempio il passo dello *Schiavetto* di Giovan Battista Andreini (1612) in cui Nottola si defeca nelle brache (I, 7). Un ultimo motivo della commedia che si segnala in questa sede concerne un esempio dell'abbastanza frequente ritornare, nei canovacci del teatro all'improvviso, su situazioni che lasciano trasparire la possibilità di relazioni omosessuali (nel nostro caso, dove Gratiano parla di donne che si vogliono tanto bene e stanno sempre abbracciate), accanto alle quali si situano altri momenti dove invece sono occasioni di travestitismo a porsi al centro delle vicende (qui è Trappolino ad apparire alla fine del primo atto in abiti femminili).

2.X.45. Il Proteo

A fornire a questa pastorale il suo titolo è il dio marino Proteo, capace di trasformarsi in qualunque forma desiderata grazie a un potere analogo a quello sfruttato, nel nostro canovaccio, da Filli per mutarsi in orso, diavolo e leone. Stranamente, però, negli *Scenari più scelti d'istrioni* la capacità in questione non viene collegata con la divinità, ma con l'insegnamento del mago padre della ninfa (atto I). L'episodio narrato in un passo dell'*Odissea* omerica (IV, 351-569), comunque, ha senza dubbio influito sulla trama de *Il Proteo*; ma i parallelismi tra i personaggi sono lungi dalla scontatezza: nel canovaccio infatti Fausto ha il ruolo di Menelao, Proteo d'Idotea e Filli di Proteo.

⁴¹⁹ Cfr. AA.VV., 2007a: 261.

Ciò testimonia come *Gli scenari più scelti d'istrioni* spesso non siano affatto una pedissequa imitazione delle fonti classiche, anche se non si può escludere qui che il testo segua fedelmente un altro ignoto antecedente letterario. Il nostro Proteo sembrerebbe essere debitore di Prometeo quando mette in guardia Fausto dalla pericolosità di una relazione amorosa (atto II), un po' come il secondo personaggio mitologico metteva in guardia Zeus dal giacere con Teti (cfr. Luciano di Samosata, *Dialoghi degli dei*, V, 1-2). Altri motivi mitologici riscontrabili nella pastorale, che ha un'omonima nella raccolta di Basilio Locatelli (I.41), sono per esempio l'ambientazione in Arcadia (già presente nelle *Egloge* di Virgilio), la metamorfosi in vegetale per sfuggire a insidie sessuali (è celebre l'episodio di Dafne e Apollo, cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, I, 452-567) o la devozione delle ninfe cacciatrici per Diana (presente anch'essa nella narrazione ovidiana della vicenda di Dafne). La nascita di Pettolino dall'urina ricorda quella di Orione, avvenuta in una maniera che troviamo accennata nelle parole di Epistemon in un passo del *Tiers livre* (1552) di François Rabelais (capitolo XVII). Il nome del mago Sabino, invece, ricorda un personaggio d'una leggenda milanese. A proposito dei diavoli, infine, si possono abbozzare due osservazioni: in primo luogo come essi, attraverso la loro intenzione di divorare Pantalone (atto III), si situino nell'ambito d'un immaginario che li caratterizza come provenienti da una sorta di "inferno-cucina";⁴²⁰ secondariamente, il possibile legame tra la presenza di questo genere di figure nel teatro all'improvviso con un certo gioco, sfruttato per esempio da Tristano e Drusiano Martinelli nella creazione di Arlecchino, che sfruttava le condanne moralistiche rovesciandole in messaggi pubblicitari per gli spettacoli.⁴²¹

2.X.46. Il servo fidele

Per la commedia *Il servo fidele*, i volumi di Vito Pandolfi⁴²² e di Thomas Heck⁴²³ non segnalano riferimenti intertestuali, anche se per la tematica della diffamazione essa può essere messa in relazione, restando all'interno degli *Scenari più scelti d'istrioni*, con *Il tradito* (I/3). Tale tematica sembrerebbe, nel nostro canovaccio, ereditare lo spunto iniziale da un motivo di successo in ambito tragico: la donna rifiutata che trama vendetta contro il proprio amato è al centro della *Phaedra* di Lucio Anneo Seneca, e di tutta la drammaturgia che prima e dopo si è sviluppata attorno alle medesime vicende, dal testo perduto di Sofocle al capolavoro di Jean Racine, la *Phèdre* rappresentata per la prima volta nel 1677. Il meccanismo, messo in moto nel nostro caso da Vittoria contro Lelio, viene però trasferito in ambito comico, quindi accompagnato da elementi canonici di quest'ultimo genere, per poi svilupparsi verso un finale felice. Tale chiusura è allietata dal perdono e dal matrimonio dell'intrigante innamorata, scagionatasi grazie alla giustificazione della stessa

⁴²⁰ Cfr. CAMPORESI, 2000: 36.

⁴²¹ Cfr. FERRONE, 2006: 72-81.

⁴²² PANDOLFI, 1988, vol. V: 263-264.

⁴²³ HECK, 1988: 353.

secondo cui tutto è stato causato dall'amore (fine dell'atto III): d'altronde le *Egloghe* di Virgilio ci insegnano che "Omnia vincit amor" (X, 69). Il testo si apre invece con un Capitanio che mostra con chiarezza due elementi del proprio carattere: da un lato come egli attribuisca grande valore all'amicizia, sentimento che travalica per lui le questioni di denaro e che lo pone a un livello analogo a quello dei protagonisti del *Trinummus* di Plauto; dall'altro come mantenga la propria caratteristica tendenza alla spaccanata, rappresentata nel nostro scenario dall'annuncio d'una sua prossima partita di caccia al leone, facendosi così tipico erede del *miles gloriosus* Pirgopolinice. Due osservazioni possono infine essere proposte riguardo alle avventure vissute da Lelio (atto III): in primo luogo è interessante la sua condanna alla "colonna del vituperio", con riferimento probabilmente a uno strumento punitivo analogo alla gogna; secondariamente è da notare il suo riconoscimento da parte del padre Pantalone grazie a un neo, ovvero tramite un metodo d'agnizione giudicato da Aristotele come particolarmente privo d'arte e come utilizzato con frequenza per mancanza di risorse (*Poetica*, 1454b).

2.X.47. Li sei simili

Se si vuol leggere una versione alternativa di questo scenario, si può fare ricorso alla commedia omonima di Basilio Locatelli (II.11), che secondo la classificazione delle relazioni tra la raccolta corsiniana e la casanatense proposta da Kathleen Marguerite Lea si trova nel gruppo C, ovvero al terzo grado di differenziazione di una scala che, in ordine decrescente di somiglianza, va da A (di cui un esempio è I/1 *La gran pazzia di Orlando* rispetto a II.1 *Orlando furioso*) a G (comprendente il parallelo tra II/58 *Sententia in favore* e I.1 *Il giuoco della primiera*).⁴²⁴ Come si può intuire dal titolo, a strutturare lo sviluppo del testo c'è una triplicazione del meccanismo dei *Menaechmi* plautini, con tutti gli spunti comici del caso, realizzata attraverso un alternarsi tra il motivo della gemellarità e quello del travestimento. A questa base, facendo a volte interferenza con essa, si sommano altri elementi comuni nella drammaturgia classica e rinascimentale, come per esempio il caso (atto II) di un abbozzo d'intrigo analogo alla trama ordita da Fedra nell'omonima tragedia senechiana (trama che negli *Scenari più scelti d'Istrioni* troviamo meglio rielaborata in I/46 *Il servo fidele*). Accanto a dati tradizionali più di forte impatto sull'intreccio, se ne possono trovare altri più particolari: si pensi ai giochi sui contrassegni per una riscossione, testimoniati per il teatro antico ad esempio nello *Pseudolus* di Plauto, dove il protagonista s'impadronisce d'una lettera che gli permetterà di portar via una ragazza a un lenone (vv. 595-693). Un altro momento della nostra commedia ricorda invece una situazione simile del *Candelaio* di Giordano Bruno (1582): quando Flaminia spiega come Pantalone sia stato ingannato, specificando che lei si è "goduta con Oratio et Pantalone con la Madre" (atto III), sembra infatti di assistere a una versione *soft* della trappola tesa

⁴²⁴ Cfr. LEA, 1934, vol. I: 139-144.

nell'opera del nolano da Carubina a Bonifacio (IV, 22). Interessante è pure, in prossimità della conclusione, la reazione di paura dei vari personaggi all'incontro tra i due Oratio: conseguenza con tutta probabilità di come gli sdoppiamenti fossero tradizionalmente attribuiti all'intervento di forze magiche o demoniache.⁴²⁵ Un'ultima annotazione concerne due singolari errori di trascrizione dell'estensore de *Li sei simili*: in primo luogo un “goduta condotta” probabilmente dovuto all'erroneo creare una parola in eccesso fondendo “con” e “goduta”, senza che poi il readattore si sia reso conto dello sbaglio; secondariamente l'immissione nella lista dei personaggi di un’“Olimpia Nepote” al posto di “Isabella Figlia adottiva”, secondo un'indicazione assente dalla raccolta di Locatelli, che verosimilmente è da far risalire alla fonte degli scenari corsiniani e che ci fa interrogare sui rapporti tra questi ultimi e la prima.

2.X.48. L'intrighi amorosi

Benché de *L'intrighi amorosi* non siano stati individuate correlazioni intertestuali forti e precise con i contenuti di altre raccolte di scenari o con quelli di opere letterarie precedenti e contemporanee, vi sono in questo canovaccio diversi passaggi che possono ricordare situazioni presentate altrove. Un motivo di ciò è sicuramente legato alla grande abbondanza di motivi tipici della drammaturgia comica di derivazione classica in esso rinfusi: equivoci, travestimenti, complicate trame amorose e così via. Accanto a elementi strutturali, ve ne sono altri che ricordano luoghi letterari più precisi: per esempio veder Pantalone entrare in una cesta di lenzuola (atto II), può far tornare alla mente Falstaff che, in *The Merry Wives of Windsor* di William Shakespeare (scritta attorno al 1598), come pure ovviamente nel rifacimento operistico di Giuseppe Verdi e Arrigo Boito (il *Falstaff*, rappresentato per la prima volta nel 1893), finisce in un analogo recipiente. Interessante poi nel nostro canovaccio il chiamare in causa (sempre allo scopo di portare avanti qualche imbroglio) vari mestieri, segnatamente quelli di lavandaia, di chiavaro, di serva e di caldarrostaio. Accanto ai riferimenti a osterie, a un certo cosmopolitismo (con l'intervento d'uno spagnolo e d'un francese, insieme a personaggi provenienti da diverse zone d'Italia che non sempre variano: per esempio Burattino e Zanni risultano essere compaesani) e ad attività tessili (si pensi all'apparizione in scena di conocchie, ovvero rocche usate per filare), in questa commedia esplicitamente ambientata a Roma essi permettono di rilevare, sovrapposte ai consueti motivi derivati dalla tradizione drammaturgica e letteraria, molteplici tracce della vita quotidiana dell'epoca. Per quanto riguarda la questione del chiavaio, è lecito domandarsi se il ricorrere a un personaggio del genere non fosse occasione per giocare sui doppi sensi sessuali, come già aveva fatto il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena in una scena (III, 10) della sua *Calandria* (1513). Se tra i testi italiani dei secoli XVI e XVII è facile trovare personaggi che si esprimono in uno spagnolo più o meno italianizzato, un po'

⁴²⁵ Cfr. PASETTI, 2007: 16, n. 2.

meno frequenti sono i personaggi francesi: per avere un'idea di come ipoteticamente un uomo francese potesse essere rappresentato in un testo vicino per ispirazione agli *Scenari più scelti d'istrioni*, si possono leggere le battute di Braghetto in *Le schiave* di Vergilio Verucci (1629). Un'ultima annotazione: nel corso de *L'intrighi amorosi* alcune figure si mostrano nell'atto di prodigarsi in lamenti che però, nonostante il termine con il quale sono designati e la diffusione a partire dal XIV secolo di un genere specifico legato a circostanze funebri, sia in ambito serio che buffonesco,⁴²⁶ fondano la propria disperazione su motivazioni esclusivamente amorose.

2.X.49. La gelosa guerriera

Con *La gelosa guerriera* si affronta la lettura d'uno tra gli scenari corsiniani per i quali non sono stati individuati immediati paralleli nelle altre raccolte di testi legati al teatro all'improvviso italiano. Il motivo della gelosia è però frequentemente al centro delle *pièces* dei comici dell'arte, come dimostrano, tra i canovacci conservati, diversi titoli come *La gelosa Isabella* (Flaminio Scala, *Teatro delle favole rappresentative*, 25), *La gelosia* (Basilio Locatelli, I.47) o *Gare della gelosia* (scenari Casamarciano, II.13), ma anche degli autori di commedie regolari (ne è testimone per esempio Antonfrancesco Grazzini con la sua *Gelosia*, del 1542). Più tardi ne sarà consapevole pure Carlo Goldoni, che nella sua drammaturgia conta opere come *Il geloso avaro* (1753) e *La gelosia di Lindoro* (1763). D'altronde non è difficile immaginare che i meccanismi originati da sentimenti di gelosia possano porsi a fondamento d'interessanti intrecci, come insegna tra gli altri Luciano di Samosata con alcuni dei suoi *Dialoghi delle meretrici*. Anche il volgere della nostra vicenda verso il tragicomico, al posto del comico *tout court*, non sorprende, perché – come sa bene chi conosca le tradizioni mitologiche greca e romana – le conseguenze di certi moti dell'animo hanno spesso conseguenze nefaste. In effetti anche nel nostro caso le vicissitudini che travagliano i protagonisti potrebbero giungere a una conclusione drammatica: lo sfondo guerresco dello scenario – costellato da sfide e duelli – si presterebbe infatti a uno sviluppo verso la catastrofe, che però qui non avviene grazie alla provvidenzialità delle spiegazioni e dei riconoscimenti finali. Lo sfondo guerresco dà poi la possibilità di presentare, grazie all'arrivo di messaggeri portatori di “nove facete” (atto I), una rappresentazione parodica dei resoconti bellici, forse sulla linea di certe narrazioni alle quali Luciano ci ha abituato con la sua *Storia vera*. Un altro elemento da sottolineare riguardo alla nostra tragicommedia è il travestimento di Aurelia nei panni di Florio: col suo lanciarsi in imprese cavalleresche, la ragazza ricorda la guerriera presentata in un altro scenario corsiniano, cioè *La pazzia di Doralice* (I/43). Per quanto riguarda il lavoro dell'estensore de *La gelosa guerriera* bisogna riferire un momento di confusione, legato forse a un'operazione andata oltre la semplice trascrizione: si tratta segnatamente dello scambio tra i nomi di Lavinia e Flaminia. Interessante

⁴²⁶ Cfr. VIANELLO, 2005: 89-97.

infine è un dato legato all'improvvisazione: alla fine del canovaccio è data la possibilità, a seconda del gusto degli allestitori dello spettacolo, di rappresentare o meno una barriera, ovvero una specie di torneo o giostra.⁴²⁷

2.X.50. La cieca

Questa commedia presenta una certa somiglianza con *Il Zanni beccho* di Basilio Locatelli (I.12), che presenta al pubblico per lo meno le medesime beffe. Il titolo del nostro scenario non sarà da intendere rivolgendo il pensiero a una donna non vedente, oppure al gioco della cieca raffigurato in certe immagini secentesche,⁴²⁸ quanto piuttosto a una “commedia dei ciechi”, secondo un metodo di denominazione in qualche modo analogo a quello di intestazioni come *Asinaria*, *Trappolaria*, *Vaccaria*, *Cassaria*, ecc. Al centro dell'intreccio de *La cieca* si ha una serie di beffe, tra le quali spicca proprio quella che dà nome al testo e che fa travestire diversi personaggi da non vedenti. Strutturalmente il canovaccio non si discosta in maniera particolare dalla trama di molte altre commedie dell'epoca, ma presenta un motivo di notevole interesse nel suo insistere su formulazioni come “il simile”, “l'istesso” o “come sopra”, facendo così emergere con chiarezza un meccanismo definito da Pietro Spezzani come “parallelismo di situazioni” e sfruttato con una notevole intensità dai comici dell'improvvisa.⁴²⁹ Sempre traendo spunto dall'articolo di Spezzani, un ulteriore passo de *La cieca* permette di problematizzare anche la questione dei “rapporti binari tra le maschere”:⁴³⁰ il fatto che possa essere necessaria una specificazione, per un momento dedicato ai lazzi (atto II), come “in terzo” (dove si vuol significare che sono tre attori a “fare lazzi”)⁴³¹ testimonia di come nelle rappresentazioni la norma sia piuttosto costituita dalle relazioni che scaturiscono nell'accostare due e non tre personaggi. A proposito dei caratteri che compaiono nel nostro scenario, vi sono poi diversi dati interessanti. I primi due concernono individui caratterizzati da un'origine extra italiana: anzitutto, il tedesco è definito, con piena aderenza alla tradizione, come un beone (atto III); secondariamente, come già aveva rilevato Elsebeth Aasted,⁴³² Scartoccio risulta essere oriundo di Francia (atto III). Un altro elemento interessante concerne l'onomastica: nonostante *La cieca* sia una commedia, nel corso del suo svolgimento è spesso questione di una Fillide, personaggio che non compare mai, ma che rimane comunque portatore d'un nome tipico dell'ambiente pastorale. C'è poi la reazione di Scartoccio di fronte alla barba d'una falsa Franceschina, che gli fa credere di trovarsi di fronte a uno spirito: la barba nelle donne era considerato segno di soprannaturale? A livello di scrittura è invece interessante l'anastrofe “Da

⁴²⁷ Cfr. BATTAGLIA, 1961-2004: s.v.

⁴²⁸ Cfr. per esempio GUARINI, 1602: 138.

⁴²⁹ SPEZZANI, 1997: 186.

⁴³⁰ *Ibid.*: 188.

⁴³¹ Cfr. MAROTTI/ROMEI, 1994: 773.

⁴³² AASTED, 1991: 101.

Franceschina vestito” (atto III), che costituisce verosimilmente un tipo traccia di come gli *Scenari più scelti d'istrioni* siano una più o meno libera trascrizione di materiali precedenti. Da notare infine nel testo qualche traccia di discorso diretto.

2.X.51. Li sei contenti

Nonostante i parallelismi non vadano a toccare ogni punto dei due canovacci, questa commedia è molto vicina all'omonima di Basilio Locatelli (I.2) che come sempre, ad ogni modo, rispetto al manoscritto corsiniano amplifica l'illustrazione delle vicende esposte. Il titolo *Li sei contenti* va subito a illustrare la situazione conclusiva del nostro scenario: è alla fine, infatti, che dopo i perdoni di rito i personaggi faranno allegrezze. Il numero dei caratteri toccati dalla felicità corrisponde a quello della lista delle figure richieste per la rappresentazione, escludendo però la ruffiana, il cui ruolo nell'intreccio è diverso da quello degli altri personaggi. Essa in effetti, lontana in questo dallo stereotipo del teatro antico che vedeva negativamente lenoni e omologhi, assume qui un ruolo che lo studioso russo Vladimir Propp avrebbe definito di “aiutante”.⁴³³ Sempre rimanendo in ambito di personaggi è interessante notare il mutamento della relazione tra i servi Zanni e Trastullo dall'inimicizia iniziale (secondo un antagonismo che sarà ripreso per esempio, con schema più blando, da Carlo Goldoni nel suo *Teatro comico* del 1750, segnatamente a proposito dei rapporti tra Brighella e Arlecchino) alla collaborazione. Circa lo svolgimento delle vicende, condite da una serie di travestimenti per cui i personaggi cercano di assumere le fattezze di altri caratteri della commedia, va detto come il motore della *pièce* sembri porsi sotto l'egida della divinità Amikinont'amanonamikit'ama inventata da Stefano Benni per un suo racconto della raccolta *Il bar sotto il mare* (“Il destino sull'isola di San Lorenzo”):⁴³⁴ tutto parte infatti da un circolo di amori non corrisposti. Per quanto concerne la forma del nostro testo, che non presenta un elenco di materiali necessari alla rappresentazione (*Robbe*), è interessante osservare la sua notevole stringatezza, che lo avvicina ai canovacci d'un professionista come Stefanelo Botarga,⁴³⁵ ma che lo rende pure di difficile fruizione (è arduo per esempio dire incontrovertibilmente se la frase “l'odio che Oratio porta a lei per amar Pantalone” sia lacunosa o meno). A proposito delle formulazioni presenti in *Li sei contenti*, infine, si possono far emergere due punti: in primo luogo un “L'azzi” (atto II) che richiama il costume di Locatelli di parlare di “azzi” e non di “lazzi”, contrariamente a quanto accade negli *Scenari più scelti d'istrioni*; secondariamente la locuzione di discorso diretto, messa in bocca alla ruffiana, “bon pro vi faccia” (atto III).

⁴³³ Cfr. PROPP, 2000: 46-48.

⁴³⁴ BENNI: 1987.

⁴³⁵ Vedi OJEDA CALVO, 2007.

2.X.52. La senesa

La senesa, redatta dal secondo estensore dei nostri due volumi corsiniani e priva dell'elenco delle *Robbe*, è una commedia strutturalmente legata agli intrecci tipici della commedia rinascimentale e trova un testo quasi omonimo (*La senese*) in Basilio Locatelli (II.16), rispetto al quale presenta pure qualche somiglianza contenutistica. L'indicazione di Vito Pandolfi⁴³⁶ secondo cui lo scenario avrebbe punti di contatto pure con un altro canovaccio della raccolta casanatense, *La forestiera* (II.17) (e di conseguenza con *La pellegrina* di Girolamo Bargagli, risalente al 1564, e, tra gli *Scenari più scelti d'istrioni*, con un'altra *Pellegrina*, I/26), è presumibilmente dovuta a un semplice errore di stampa. Una caratteristica di questa commedia, che la distingue dalla maggior parte degli altri scenari corsiniani, è di essere suddivisa in cinque atti: essa si pone dunque al di fuori dell'uso secondo cui, "Invece dell'armoniosa 'distinzione quinaria' delle commedie erudite (come la chiama il De Sommi), i canovacci dell'Arte ereditano di preferenza la scansione in tre atti tradizionale delle egloghe e delle farse".⁴³⁷ All'interno de *La senesa* si trova una variante di un tradizionale contrasto che ha avuto una funzione di grande rilevanza nello sviluppo del teatro all'improvviso italiano, cioè il contrasto tra Zanni e Magnifico:⁴³⁸ qui, come già accadeva per esempio anche in *Le moglie superbe* (I/31), si assiste a un tipico scambio di ruoli tra servitore e padrone. A proposito dei personaggi della nostra commedia, si possono ancora menzionare le scene che vedono protagonista uno Zanni ubriaco (atti IV-V) e, nella quinta sezione del canovaccio, la ridicolizzazione del "poltrone" Capitano da parte del vecchio Pantalone: il secondo viene infatti disarmato e messo in fuga dal primo. La condanna di Lidia a doversi ritirare in monastero riporta invece a un motivo frequente in ambito letterario, ma certo non legato soltanto al mondo della fantasia (si pensi ad esempio alla progenie di Galileo Galilei), che passerà pure al Manzoni dei *Promessi sposi* (1840-1842) con la storia di Gertrude, la celeberrima monaca di Monza. Per quanto riguarda gli Sbirri, o Corte che dir si voglia, essi sono caratterizzati in *La senese* secondo un modello frequente negli *Scenari più scelti d'istrioni* e illustrato bene, per quanto riguarda la commedia erudita italiana, dai Birri de *Gli duoi fratelli rivali* di Giovanni Battista Della Porta (data incerta). A livello linguistico, infine, va osservato un fenomeno rilevabile con relativa facilità nei canovacci corsiniani: l'utilizzo di un isolato congiuntivo presente in "partano" (atto II), secondo quella che parrebbe una forma esortativa nei confronti degli attori incaricati della rappresentazione della commedia.

2.X.53. Elisa Alii Bassà

La seconda opera turchesca della raccolta corsiniana ha un parallelo nel canovaccio omonimo della raccolta di Basilio Locatelli (I.38). Il suo titolo, come pure alcuni elementi scenografici e sonori

⁴³⁶ PANDOLFI, 1988, vol. V: 265.

⁴³⁷ PIERI, 1989: 263, n. 74.

⁴³⁸ Cfr. APOLLONIO, 1982: 73-84.

evocati nel corso dello scenario (per la precisione col riferimento a nacchere, tamburi, trombe, tappeti, cuscini, ecc., ovvero a una serie di accessori intesi a riprodurre un'atmosfera più o meno immaginosamente orientaleggiante), si fonda per due terzi su termini che già evocano un certo esotismo. Il termine “bassà”, utilizzato nel nostro caso a mo' di cognome, equivale all'odierno “pascià” e, accanto alla forma “bascià”, non è raro in ambienti legati alla commedia dell'arte.⁴³⁹ Anche la geografia chiamata in causa dal testo risponde alla stessa ricerca di località lontane e fa riferimento (oltre a Venezia) a Modone, centro greco passato attraverso le mani di bizantini, veneziani e ottomani, e a Corone, città del Peloponneso abbandonata in epoca medievale dopo essere stata anch'essa sotto il dominio della Serenissima. In *Elisa Alii Bassà* si trovano soprattutto motivi tipici della letteratura cavalleresca, accanto ai quali sono tuttavia collocati elementi comuni anche nella tradizione della commedia rinascimentale, come per esempio il rapimento di bambini che saranno poi riconosciuti al chiudersi della vicenda. I frequenti richiami all'inimicizia tra cristiani e turchi e alla conversione di questi ultimi non è priva di analogie con episodi analoghi presentati in poemi come il *Morgante* di Luigi Pulci (composto nella seconda metà del secolo XV), opera del resto per molti aspetti d'ispirazione vicina a quella che guidava i comici dell'improvvisa. Se si pensa invece a come Silvio abbia deciso di stabilire la propria dimora presso una tomba, può tornare alla mente la scelta di Rodomonte dopo la morte di Isabella nell'*Orlando furioso* (1532; canto XXIX, episodio ripreso anche in I/1 *La gran pazzia di Orlando*): ci si trova insomma di fronte a uno dei casi che lasciano ipotizzare che il capolavoro di Ludovico Ariosto sia utilizzato negli *Scenari più scelti d'istrioni* come una miniera di temi e motivi, con l'attribuzione allo stesso di caratteristiche vicine a quelle assegnate da Corrado Bologna all'*Orlando innamorato* (1495) di Matteo Maria Boiardo.⁴⁴⁰ Per concludere ancora due osservazioni concernenti l'onomastica: in *primis* sono da citare i pasticci dell'estensore dello scenario nel riferirsi a Pantalone e a Staniza, che, oltre a rendere difficoltosa l'interpretazione di alcuni passi del testo, portano a interrogarsi sulle possibili peculiarità del secondo facendo riferimento a quelle del primo; secondariamente, è interessante far emergere il soprannome di Silvio, Ergasto, che nel canovaccio corsiniano è citato soltanto nella lista dei personaggi, ma che assume più rilievo nella versione di Locatelli.

2.X.54. La nobilta di Bertolino

Con *La nobilta di Bertolino* si affronta un testo che ha goduto d'un discreto successo all'interno degli stessi *Scenari più scelti d'istrioni*: le medesime vicende vengono infatti riprese anche in *La nobilta* (II/84). Un'altra tragicommedia molto simile si ha poi nella raccolta di Basilio Locatelli con *Le grandezze di Zanni* (I.10). L'intreccio del nostro canovaccio riprende la celeberrima novella del

⁴³⁹ Cfr. per esempio MAROTTI/ROMEI, 1994: 753.

⁴⁴⁰ Cfr. BOLOGNA, 2007: 211-217.

Decameron di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353) dedicata al personaggio di Griselda (X, 10), noto anche per aver ispirato in seguito con la sua commovente storia una miriade di esponenti di diverse arti. Come si può evincere già dal titolo, però, al centro della tragicommedia non sta tanto la virtù dell'umile e obbediente pastorella, il cui ruolo viene assunto nello scenario da Pimpinella, andata in sposa a un per lo meno bizzarro esponente della nobiltà, quanto piuttosto il comportamento inadeguato alla vita di corte del padre della stessa, Bertolino, protagonista di tutta una serie di azioni a sproposito. Nella *Nobilita di Bertolino*, nonostante questa si ponga esplicitamente in un ambito differente dalla stretta comicità, l'intento ridanciano sembra dunque prevalere su quello moraleggiante, con uno stacco netto, in tal senso, rispetto agli obiettivi del racconto del grande trecentista toscano. In questo modo, sebbene l'elemento drammatico della vicenda non venga dimenticato né dagli anonimi della raccolta corsiniana né da Locatelli, ad attirare maggiormente l'attenzione del fruitore è una situazione che avvicina il testo a un'altra famosa opera, *Le piacevoli e ridicolose simplicità di Bertoldino* di Giulio Cesare Croce (1608), dove il personaggio eponimo, rozzo villano trapiantato nella corte di re Alboino, si produce in ogni sorta di buffa incongruità. E, considerando i loro nomi, ci potrebbe persino chiedere se Bertolino e Bertoldino non abbiano qualche legame di parentela, almeno a livello di fonti d'ispirazione comune. D'altra parte i personaggi che, a causa delle loro menomazioni fisiche o mentali, avevano un aspetto e un comportamento ridicoli, nettamente opposti agli ideali cortesi, venivano spesso accolti in ambiente nobiliare proprio in ragione dei loro potenziali buffoneschi, per intrattenere divertendoli dame e gentiluomini.⁴⁴¹ È questo presumibilmente tra i motivi fondamentali che hanno favorito la centralità, nella nostra tragicommedia, di Bertolino e delle sue imprese.

2.X.55. La incamisciata

Per *L'incamisciata* i volumi di Vito Pandolfi⁴⁴² e di Thomas Heck⁴⁴³ non segnalano riferimenti intertestuali. La prima cosa a colpire nella lettura dello scenario è l'assenza totale di menzioni a camicie o a indumenti analoghi, nonostante il titolo possa essere parafrasato con un "La commedia delle camicie" e lo stesso tipo di abito sia al centro dell'immagine che introduce al testo. Essendo nella *pièce* questione di personaggi che si pongono nell'oscurità accanto a individui dell'altro sesso o, ad ogni modo, di bramate relazioni intime, non è comunque difficile immaginare l'occasione di scene dove le diverse figure contemplate dovessero apparire per così dire in pigiama, per cui probabilmente per l'omissione non è necessario andare alla ricerca di spiegazioni arcane. Nonostante l'intreccio de *L'incamisciata* non presenti particolari elementi d'originalità, è

⁴⁴¹ Cfr. TAVIANI/SCHINO, 2007: 151-157.

⁴⁴² PANDOLFI, 1988, vol. V: 265-266.

⁴⁴³ HECK, 1988: 345.

interessante notare come esso proponga quasi un catalogo di motivi frequentissimi in ambito comico: imbrogli pecuniari, problemi locatari, lavori di casa, lettere d'amore e donativi, giovani agli studi, vizio del gioco, tirate misogine, botte e bastonature, questioni mangerecce e così via. Tra le vicende degne di nota, va senz'altro segnalata l'invenzione per cui Zanni, nel corso dell'atto III, organizza situazioni di coppia in cui, a causa dell'oscurità, uno dei due membri è all'oscuro della reale identità dell'altro, secondo un meccanismo molto sfruttato in ambito drammaturgico e del quale si possono trovare campioni, per esempio, nella *Clizia* (1525) di Niccolò Machiavelli (V, 2) e nel *Candelaio* (1582) di Giordano Bruno (IV, 12). Per quanto riguarda i nomi dei personaggi, bisogna osservare la presenza d'uno Stefanello che può far tornare alla mente quello Stefanolo Botarga di cui si è conservato nella Biblioteca Real di Madrid uno zibaldone che, tra l'altro, tramanda tra i suoi canovacci alcune trame molto simili a testi paralleli reperibili nella raccolta corsiniana e in quella di Basilio Locatelli.⁴⁴⁴ Un'ultima annotazione concerne le capacità di copisti degli estensori degli *Scenari più scelti d'istrioni*: all'entrata delle "Donne", alla fine dell'ultimo atto, era stato tracciato all'inizio, per una confusione dovuta con tutta probabilità alla somiglianza tra le due parole, uno "Zanni", poi corretto in un secondo tempo, che ci fornisce un ulteriore indizio di come la nostra antologia di canovacci debba essere una trascrizione più o meno fedele di testi precedenti.

2.X.56. Li dui scolari

Onde trovare vicende e motivi che si intreccino in maniera analoga a quanto accade in *Li dui scolari* si possono leggere i canovacci *La gelosia* (I.47) e *La lite* (II.48) della raccolta di Basilio Locatelli, che già dai titoli mettono in evidenza tematiche fondamentali anche per lo scenario corsiniano. Tra i canovacci conservati nella biblioteca Correr di Venezia, invece, si trova un testo intitolato *Li duoi scolari*, la cui somiglianza con il quasi omonimo corsiniano va però poco al di là dell'etichetta. Il riferimento nel corso del nostro scenario ad Ancona e a un'oriunda di tale città non può non far pensare all'*Anconitana* di Angelo Beolco detto il Ruzzante (pubblicata nel 1551), che, pur presentando alcuni punti di contatto con *Li dui scolari* (del resto riconducibili ai luoghi comuni della commedia erudita rinascimentale, ai modi della quale oltre tutto l'autore padovano a questo punto della propria carriera si andava nettamente avvicinando), certamente non può esserne considerata la fonte. Il titolo della nostra *pièce* fa invece venire in mente la tradizione francese dei *fabliaux* e in effetti Fabbrizio e Attilio, i due scolari, hanno un atteggiamento nei confronti di Pantalone e di sua figlia che certi *clers* delle narrazioni medievali non avrebbero rifiutato. Tra gli altri personaggi della commedia si trova un Gratiano decisamente ispirato alla tipica figura del pedante, tant'è vero che alla sua prima apparizione disquisisce sulla propria dottrina. Pantalone

⁴⁴⁴ Cfr. OJEDA CALVO, 2007: 145-147.

invece assume le vesti altrettanto tipiche del vecchio geloso (in questo caso della sua progenie). Tra i motivi degni d'interesse si può menzionare la confusione creata ponendo consapevolmente insegne al posto sbagliato, secondo un'astuzia più o meno simile a quella che dà il titolo a *L'arme mutata* (I/23). L'“*Est locanda*” di cui è qui questione equivale un po' agli odierni cartelli recanti la scritta “affittasi”.⁴⁴⁵ I giochi citati nello scenario si prestano invece a due diverse considerazioni. Da un lato c'è il gioco di un ragazzino (atto II) che riporta con tutta probabilità a un certo gusto dei comici per le attività infantili, testimoniato per esempio con i vari momenti in cui viene dato un cavallo (si vedano i testi I/5, I/31, II/66, II/73 e II/99) o con la (presunta) conta menzionata ne *Il torneo* (I/42). Dall'altro c'è il gioco d'azzardo, una pratica piuttosto diffusa nei canovacci e che in questo contesto può colpire anche perché viene additata da Nicolò Barbieri nella sua *Supplica* (1636) come una consuetudine malsana dalla quale proprio gli spettacoli teatrali possono distogliere (capitolo XXVII). Un ultimo dato interessante concerne il ripetuto soffermarsi su questioni contrattuali (di natura giuridica o economica), in un richiamo che a livello metateatrale rimanda in qualche modo a un dato fondamentale della commedia dell'arte: il suo organizzarsi, per la prima volta nella storia moderna e contemporanea, attraverso la costituzione, anche per mezzo di vie legali, di compagnie d'attori professionisti.⁴⁴⁶

2.X.57. La Maga

Dopo aver trovato un Mago a far da personaggio eponimo nel primo dei due volumi degli *Scenari più scelti d'istrioni* (I/13), con questa pastorale si ha occasione di fare la conoscenza del suo omologo femminile. Il canovaccio in questione però non sembra trovare immediati paralleli né nella raccolta corsiniana, né in quella casanatense o in altri repertori di materiale dello stesso genere. Sebbene ciò non sia detto esplicitamente, a far da sfondo alla vicenda è un ambiente bucolico, da intendersi presumibilmente come qualcosa di simile al paesaggio descritto da Iacopo Sannazzaro nella prosa I della sua *Arcadia* (1502). In tale luogo si muovono – oltre alla Maga – ninfe, pastori, bifolchi (nel nostro caso impersonati dalle maschere tipiche della commedia dell'arte) e divinità della mitologia romana. Il personaggio del titolo è innegabilmente negativo, come dimostra anche la sua punizione finale (nonostante in verità lo scioglimento non sia spiegato con grande chiarezza, alla luce della conclusione del canovaccio I/33 *La nave* è lecito supporre che il fulmine che cade sul finire dell'atto III dia termine all'esistenza terrena della donna), ma il suo atteggiamento è spesso quello di un'incantatrice burlona, simile al Malagigi di certi romanzi del ciclo carolingio. Le ninfe sono come sempre Clori, che nei *Fasti* di Ovidio grazie all'amore di Zefiro diventerà in seguito la dea Flora, e Filli, il cui nome la fa erede dell'eroina delle *Heroides* del già menzionato autore latino. Anche gli

⁴⁴⁵ Cfr. BECCARIA, 2006: 24.

⁴⁴⁶ Cfr. TESSARI, 2000: 121-124.

altri personaggi de *La Maga* sono ben presenti nella tradizione letteraria o in quella teatrale, a eccezione forse di Coradellino. Gli incantesimi e le metamorfosi proposti con frequenza nello scenario sono gli stessi reperibili anche altrove nella raccolta corsiniana, e si prestano a considerazioni analoghe a quelle riferibili a canovacci come *Il gran Mago* (I/5), *La nave* (I/33) o *Il Proteo* (I/45). Il fatto che uno degli incantesimi coinvolga una fonte permette di far emergere la difficoltà a volte riscontrabile nell'attribuire un significato preciso a quest'ultimo termine: fontana o ruscello? Se in un glossario ci si può cavare d'impaccio facendo ricorso a una definizione generica come "luogo dal quale scaturisce acqua",⁴⁴⁷ non sempre è possibile dal contesto entrare più nel dettaglio per i singoli casi. A livello compositivo va notato l'inserimento, nel corso dell'atto primo, di una "scena contraria", testimonianza d'un metodo di sviluppo oppositivo che si pone accanto a quello del parallelismo. Nel secondo atto vengono invece menzionate le barzellette, canzonette con accompagnamento musicale molto diffuse tra Tre e Quattrocento e rese famose soprattutto da Lorenzo de' Medici e da Angelo Poliziano,⁴⁴⁸ che paiono abbastanza tipiche, per gli scenari del teatro all'improvviso, nel quadro di pastorali (ce n'è un esempio pure in I/13 *Il Mago*) e che, accanto a riferimenti all'atto di cantare e, nella lista dei personaggi, a un "Choro di Ninfe et Pastori" (avrà avuto rapporti con il coro del teatro antico?), testimonia di inserzioni musicali nelle rappresentazioni degli istrioni.

2.X.58. Sententia in favore

A giudicare dal non infrequente tornare degli scenari su parodie di dibattimenti processuali, si può supporre che il gusto per qualcosa di analogo al *legal thriller* non sia appannaggio dell'odierno lettore dei romanzi di Erle Stanley Gardner o di John Grisham. E che nel caso di *Sententia in favore* ci si trovi di fronte a una declinazione comica di vicende giuridiche risulta evidente considerando come le sentenze vi siano affidate a un personaggio che, oltre a essere stato scelto per essere il "primo che passa" (atto III) e a essere per giunta caratterizzato da un mestiere servile, già è indicato come affetto da balbuzie dal suo nome parlante: quel Tartaglia il cui appellativo entrerà anche nelle *Fiabe teatrali* di Carlo Gozzi (1772), con cariche però di maggior prestigio rispetto a quella di domestico del Capitano. La nostra *pièce* presenta somiglianze molto generiche con *Il giuoco della primiera* (I.1) della raccolta di Basilio Locatelli.⁴⁴⁹ I suoi personaggi si presentano come tipici rappresentanti degli intrecci della commedia antica e rinascimentale: Zanni per esempio è impegnato nel favorire gli amori del padroncino come potevano esserlo un Epidico e un Crisalo nelle commedie di Plauto o un Geta nel *Phormio* di Terenzio. Il servitore in questione inoltre è

⁴⁴⁷ Cfr. AA.VV., 1612: s.v.

⁴⁴⁸ Cfr. AA.VV., 2004: s.v.

⁴⁴⁹ Cfr. LEA, 1934, vol. I: 143.

coinvolto in una tipica inversione quando si traveste con gli abiti del padrone, similmente a quanto accade anche in *Le moglie superbe* (I/31) e in svariati altri casi. Egli inoltre, col suo lasciarsi convincere grazie all'offerta d'un pasto, lascia intravedere "un protagonista perentorio ed esigente del teatro nomade": la fame.⁴⁵⁰ Un altro motivo frequente del repertorio dei comici dell'improvvisa, esplicitato nel corso del primo atto, è quello dell'avarizia, che troverà in *L'avare* di Molière (1668) una celeberrima rappresentazione. La lezione di scherma impartita dal Capitano a Tartaglia nell'atto II può essere invece visto in una luce particolare pensando a un episodio di un'opera di finzione di Umberto Eco – perché scrittore, questi, molto abile nell'accumulare all'interno della propria narrativa i luoghi comuni delle epoche prese in considerazione –, *L'isola del giorno prima*,⁴⁵¹ dove si assiste a un'analogia azione pedagogica del signor di Saint-Savin nei confronti di Roberto de la Grive. Per concludere, la menzione, nel secondo atto, del mestiere di orefice fa capo a una professione che a Roma (se si accetta tale città quale patria degli *Scenari più scelti d'istrioni*) aveva una sua Confraternita dal 1509 e che a detta di Tommaso Garzoni godeva di notevole stima.⁴⁵²

2.X.59. L'astutie di Zanni

Questa commedia ha tra i canovacci di Basilio Locatelli un testo omonimo (II.12) col quale condivide almeno in parte il contenuto, ma trova anche nella stessa raccolta corsiniana un titolo simile, *Il Zanni astuto* (I/86), rispetto al quale però le analogie si fermano lì, permettendo se non altro comunque di indicare nel servo in questione un personaggio caratterizzato dalla scaltrezza, come lo è pure il protagonista d'una *pièce* di Vergilio Verucci: *Il servo astuto* (1610). In questo suo modo d'essere Zanni però non si oppone all'altro servitore presente nella commedia, Sardellino, per l'ottusità e la goffaggine di quest'ultimo, come accade di norma quando in intrecci del genere si abbia a che fare con siffatte coppie di personaggi: nel caso specifico, infatti, il secondo riesce a conquistarsi l'amore di Franceschina alle spalle del primo. Ad ogni modo è da notare come Zanni riesca a complicare la trama di inganni in maniera degna d'un Tranione (facendo riferimento a un esempio plautino, quello della *Mostellaria*) o di uno Scapin (se si vuol trovare un parallelo nel teatro di Molière). Il trucco del domestico travestito da mercante ha, tra gli altri, un parallelo nella *Cassaria* di Ludovico Ariosto (1508), dove però ad apparire sotto mentite spoglie non è l'ideatore degli stratagemmi (II, 1). Per quanto riguarda il personaggio di Franceschina si può abbozzare un discorso che implica le sue relazioni con la figura della servetta negli altri *Scenari più scelti d'istrioni*: pensando a quanto dice Apollonio in un suo scritto⁴⁵³ e considerando come Franceschina

⁴⁵⁰ CAMPORESI, 2000: 139.

⁴⁵¹ ECO, 1996: 74-75.

⁴⁵² Cfr. LA STELLA, 2005: 299-301.

⁴⁵³ APOLLONIO, 2003, vol. I: 566-567.

e le sue colleghe nei canovacci corsiniani non abbiano un ruolo rigido e totalmente definito, si possono ritenere i nostri due volumi manoscritti – per lo meno come copia – testimoni di un'epoca non troppo lontana dalla fase iniziale della commedia dell'arte, dove il ruolo di fantesche e simili era ancora relativamente poco determinato. La scena dove, nell'atto III, Sardellino compare sotto la vesti di Franceschina (tenendo comunque presente come spesso la seconda potesse essere interpretata da individui di sesso maschile, si pensi all'esempio di Carlo De Vecchi) può ricordare al lettore dell'opera di Giovan Domenico Ottonelli i timori, espressi dai pii censori delle compagnie professionistiche di attori, circa certi rapporti troppo disinvolti tra uomini e donne in ambito teatrale.⁴⁵⁴ Accanto alle traversie ruotanti attorno a lettere e atteggiamenti doppiogiochisti, bisogna poi notare – più in generale – la frequenza dei discorsi amorosi disseminati in *L'astutie di Zanni*: si tratta di un elemento molto importante del teatro all'improvviso che, quando non esce in forma parodica dalla bocca dei servitori (analogamente a quanto accadeva rispetto a certi dialoghi appassionati già nel *Curculio* di Plauto), può assumere i toni testimoniati dalle *Lettere* di Isabella Andreini (1607). Un'ultima annotazione: la correzione di un “in questo” in “in fine”, nell'atto terzo (c. 40r), sembra essere una delle prove di come gli *Scenari più scelti d'istrioni* siano almeno parzialmente trascrizione di materiali precedenti.

2.X.60. L'amor costante

A monte del titolo di questo scenario troviamo l'omonima commedia di Alessandro Piccolomini (1536), membro sin da giovane dell'Accademia degli Intronati; ma le radici della nostra *pièce* si sviluppano con una complessità maggiore perché, un po' come accadeva con i doppi intrecci del teatro di Terenzio,⁴⁵⁵ alla trama proposta dal letterato senese (caratterizzata da elementi di rara originalità che hanno fornito spunti importanti anche a diversi drammaturghi rinascimentali)⁴⁵⁶ si combinano vicende evidentemente desunte dall'*Aulularia* di Plauto, in particolare dove l'atteggiamento paranoico dell'avaro Magnifico ricalcano quelle del suo antenato Euclione (paura di possibili conseguenze delle attività domestiche della serva, spostamenti in presunti luoghi più sicuri del tesoro minacciato, dialoghi fondati sull'equivoco e così via). Il nostro *Amor costante*, che nella raccolta di Basilio Locatelli trova un parallelo non straordinariamente vicino nella commedia omonima (II.24), si ricollega tramite il titolo a una tematica, la pertinacia nelle vicende sentimentali, che negli *Scenari più scelti d'istrioni* assume un certo rilievo soprattutto nelle derivazioni dall'ultima novella (X, 10) del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353), cioè *La nobilta di Bertolino* (II/54) e *La nobilta* (II/84). Tra i motivi notevoli di questa commedia va sottolineato

⁴⁵⁴ Cfr. “Il ‘gran teatro’ dell’Ottonelli”, in TAVIANI, 1991: 362-393.

⁴⁵⁵ Cfr. VON ALBRECHT, 2003, vol. I: 178.

⁴⁵⁶ Cfr. MANGO, 1966: 115-116.

quello del falso veleno, un tema che, dalla leggenda di Tristano e Isotta (ripresa anche da Richard Wagner nel suo *Tristan und Isolde*, opera rappresentata a Monaco di Baviera nel 1865) al *Romeo and Juliet* di William Shakespeare (redatto attorno al 1591 o al 1595), ha goduto di grande successo nella storia della letteratura e in quella dello spettacolo. La ricompensa (“bona man”) ricevuta da Zanni alla fine della *pièce* ricorda, invece, come questo tipo di retribuzioni costituissero un importante luogo comune nella raffigurazione di personaggi del genere: si pensi ad esempio a una lettera burlesca di Arlecchino del 1627 circa riportata da Siro Ferrone nel suo libro su Tristano Martinelli.⁴⁵⁷ A livello di lingua, bisogna osservare come *L'amor costante*, redatto dal secondo estensore degli scenari corsiniani, si presti ad almeno tre considerazioni d'una certa rilevanza: *in primis* la preferenza di questo redattore per le forme “Magnifico” su “Pantalone” e “Capitano” su “Capitano”; in secondo luogo – nonostante per le questioni di punteggiatura gli *Scenari più scelti d'istrioni* non risultino particolarmente significativi –⁴⁵⁸ le sue differenti abitudini interpuntive rispetto al collega più attivo, per esempio con un uso maggiore dei due punti; terzo, la presenza di un iperbato (“gli vuol Isabella dare per moglie”, atto III) a probabile testimonianza, più che del desiderio di variare la distribuzione dell'informazione,⁴⁵⁹ d'un problema di trascrizione.

2.X.61. L'innocente rivenduta

Come nel caso del *Cymbeline* di William Shakespeare (composto e rappresentato per la prima volta intorno al 1610), anche per *L'innocente rivenduta* un importante antecedente è la novella del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353) dove è narrata la storia di Bernabò da Genova e della sua consorte (II, 9). Le stesse vicende sono riprese seguendo molto da vicino il medesimo intreccio anche nella tragicommedia *La innocentia rivenuta* di Basilio Locatelli (I.4). Più lontano è invece il contenuto de *L'innocente venduta e rivenduta*, scenario riportato nello zibaldone raccolto dal conte di Casamarciano Annibale Sersale (I.3). Se anche i canovacci corsiniano e casanatense non seguono punto per punto la fonte trecentesca, gli ingredienti principali sono tutti presenti: l'esaltazione della fedeltà di una donna, il successivo tentativo (in un primo momento riuscito) di distruggerne l'onorabilità, l'espedito della cassa, la simulata uccisione, il coinvolgimento della civiltà musulmana, il travestimento della protagonista da uomo e il suo riconoscimento finale. Sulle mosse iniziali de *L'innocente rivenduta* potrebbe invece avere avuto qualche influsso *Gli duoi fratelli rivali* di Giovanni Battista Della Porta (data incerta), mentre la parte finale della trama ricorda il quarto atto del *Merchant of Venice* di Shakespeare (1594 o 1596). La vicenda dell'oracolo probabilmente è da mettere in relazione al gusto per un certo tipo di letteratura, caratterizzato dalla

⁴⁵⁷ FERRONE, 2006: 251-256.

⁴⁵⁸ Cfr. MORTARA GARAVELLI, 2004: 135.

⁴⁵⁹ *Id.*, 1998: 228.

passione per l'arcano e per l'oscuro, che ha goduto di notevole successo nel Cinque e nel Seicento (ma non solo allora!) e del quale si possono trovare un esempio alto nell'opera di François Rabelais (cfr. *Les Fanfreluches antidotées, trouvées en un monument antique*, in *La vie très horrificque du grand Gargantua père de Pantagruel*, la cui edizione definitiva risale al 1542) e un esempio ciarlatanesco nelle *Centurie* di Nostradamus, pubblicate tra il 1555 e il 1558.⁴⁶⁰ Le scene sanguinarie cui si assiste lungo la tragicommedia, invece, possono condurre a riflettere sui rapporti dell'uomo secentesco con quel “vermiglio brodo” che nel corso dei secoli ha stimolato “una vena inesauribile di miti, credenze, fantasie, leggende, superstizioni, fascinazioni magiche”.⁴⁶¹ Sebbene fatta a scopo di guadagno, la burla del Furbo alla fine del primo atto, staccandosi dall'azione principale del canovaccio e ponendosi come momento di puro divertimento per lo spettatore, può essere ricondotta in qualche modo a una posizione di Baldassar Castiglione, che nel suo *Libro del Cortegiano* (1528) vedeva in certi tipi di scherzo “un inganno amichevole di cose che non offendano, o almen poco” (II, 85). Per quanto riguarda la lingua del nostro testo, redatto dal secondo estensore degli *Scenari più scelti d'istrioni*, va notato almeno un elemento: il termine “Dais”, probabile errore di qualcuno che non conosceva la parola “Rais” (utilizzata invece da Locatelli), che ci permette di immaginare come la grafia della fonte dovesse essere caratterizzata da “D” e “R” per lo meno simili.

2.X.62. Il falso indovino

Al centro di questa commedia, come già il titolo lascia intendere, troviamo un finto indovino, che va ad aggiungersi alla lunga serie di personaggi che sfoggiano una falsa identità negli scenari del teatro all'improvviso: per avere un'idea della situazione, basterà dare un'occhiata, nella bibliografia sulla commedia dell'arte di Thomas Heck, al numero di titoli che iniziano con un le parole “falso” o “finto”.⁴⁶² Tale situazione è eloquente nel mostrare l'importanza dei travestimenti nelle trame delle rappresentazioni di età rinascimentale e barocca. Del canovaccio che ci interessa ora, comunque, troviamo soltanto nella commedia omonima di Basilio Locatelli (I.37) un parallelo, per altro di somiglianza non straordinaria, che purtroppo non permette nemmeno di spiegare, del manoscritto corsiniano, la confusione tra i nomi Flavia ed Angelica all'altezza della prima entrata di Pantalone e Zanni. Rimanendo nell'ambito dei personaggi, si possono far emergere diversi elementi degni di nota: in primo luogo la presenza di un Brunello, nome che nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo (1495) e nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1532) appartiene a un servo con il pallino del furto; secondariamente, Zanni, oltre a essere esplicitamente indicato come un facchino

⁴⁶⁰ Cfr. ODIFREDDI, 2005.

⁴⁶¹ CAMPORESI, 1997: 5.

⁴⁶² HECK, 1988: 341-343.

(atto II), con i suoi ridicoli tentativi d'imitare l'arte dell'indovino mostra caratteristiche decisamente arlecchinesche; Gratiano, invece, che nel corso dello scenario si esibisce in una serie di tirate e spropositi, ricorda molto da vicino il suo omologo nel *Vecchio innamorato* di Vergilio Verucci (1613), che con le sue sortite riesce a sconcertare Zan Persutto come qui rimane sorpreso Coviello (atto I); lo stesso dottore, poi, per il suo atteggiamento a volte quasi animalesco e per l'essere tacciato di "bestialità" (atto I), non può non ricordarci le parole di Dario Fo sulle caratteristiche zoomorfiche delle maschere della commedia dell'arte;⁴⁶³ la Cortegiana, infine, durante tutto il corso dell'intreccio viene maltrattata in vari modi, mostrandosi dunque in questa sede come una figura decisamente svilta, in un certo senso simile ai protagonisti di certi *palii* che nel Seicento prendevano di mira alcuni rappresentati poco fortunati degli strati bassi della società.⁴⁶⁴ Tra i temi tradizionali se ne menzionano qui due, entrambi legati al terzo atto: *in primis* lo Zanni che si finge storpio, secondo uno stratagemma che è adottato anche da Martellino in una novella (II, 1) del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353); secondariamente l'idea di gettare Sardellino nel fiume, secondo un motivo che è anche in *The Merry Wives of Windsor* di William Shakespeare (scritta attorno al 1598), dove Falstaff è però effettivamente gettato nel Tamigi (III, 3-5). Un ulteriore aspetto interessante del nostro canovaccio, infine, concerne la "Commedia in commedia" (cfr. anche I/34) rappresentata alla fine della vicenda (e che in qualche modo viene a coincidere con la trama principale, perché tutto si conclude quando "finiscono le Commedie"): ci si trova in questa sede di fronte a una messinscena ambientata a Roma, nel periodo di carnevale, e della quale vengono vagamente esplicitati alcuni elementi costitutivi (prologo, musica, apparato, ecc.).

2.X.63. Il formento

Come notato da Maria del Valle Ojeda Calvo, *Il formento* ha un parallelo omonimo e molto vicino per intreccio nello zibaldone di Stefanelo Botarga (materiale di grande interesse perché, come nel caso delle favole rappresentative di Flaminio Scala, riporta certamente all'attività di professionisti del teatro), mentre un canovaccio di Basilio Locatelli (I.39), sebbene condivida con gli altri due testi ora menzionati il titolo, non ne ha però in comune le vicende.⁴⁶⁵ In effetti i punti di contatto tra lo scenario corsiniano e quello tramandato dal quaderno conservato alla *Real Biblioteca* di Madrid arrivano a coincidere anche in dettagli come "Zani finge sera" (Botarga, atto II) contro "Zanni finge notte" (Corsini, atto II), o come "Magnifico, pensandolo spirito, si spaventa" (Botarga, atto III) contro "fanno spaventati credendolo Spirito" (Corsini, atto III). Un paragone con *Il fromento* locatelliano (che mostra qualche parentela con gli *Adelphoe* di Terenzio), invece, non può portare a

⁴⁶³ Cfr. FO, 2007: 386.

⁴⁶⁴ Cfr. CARANDINI, 2003: 25.

⁴⁶⁵ Cfr. OJEDA CALVO, 2007: 287-291.

considerazioni che vadano al di là del constatare come pure in quella sede gli imbrogli ruotino attorno al medesimo prodotto agricolo. Può tuttavia essere interessante chiedersi se anche le semplici coincidenze di titolo tra i canovacci corsiniani e quelli casanatensi non siano da ritenersi in qualche modo significative. Tra le situazioni al centro della nostra commedia, che presenta le caratteristiche tipiche della drammaturgia rinascimentale di derivazione plautina, è interessante in particolare il rapporto tra Lelio e Lavora, che ricorda al lettore dei dialoghi di Luciano certe contingenze descritte dalle prostitute disegnate con estrema maestria dalla penna dello stesso samosatense (segnatamente nei *Dialoghi delle meretrici* incentrati su problemi di gelosia, come quelli del gruppo II-IV). Degna di nota anche la presenza di un bravo: quella figura cioè di “sgherro, soldato arrogante e spavaldo”⁴⁶⁶ resa celebre da Alessandro Manzoni che, nel primo capitolo dei *Promessi sposi* (1840-1842), in un brano notoriamente minacciato dalla tentazione per il fruitore di saltare oltre,⁴⁶⁷ fornisce diverse informazioni storiche su tal genere di personaggi e sul tentativo di fermarne il nocivo dilagare. Un bel esempio di inversione si ha infine quando Pantalone si traveste “alla corta” (atto II), assumendo verosimilmente i panni del vecchio che tenta di imitare l'abbigliamento e le movenze d'un giovane.

2.X.64. L'intronati

Nel titolo di questa *pièce* si può forse leggere un omaggio a un'importante accademia senese, quella degli Intronati, che portava avanti una drammaturgia di carattere patetico-sentimentale arricchita da un gusto per il plurilinguismo che poteva incarnarsi, per esempio, nello spagnolo o nel napoletano di questo o quel personaggio.⁴⁶⁸ Agli Intronati come collettivo è del resto attribuita la commedia *Gl'ingannati* (1531), che ha fornito l'ispirazione per la trama del nostro canovaccio, come si deve alla penna d'un illustre esponente del medesimo sodalizio, Alessandro Piccolomini, la fonte di un altro scenario corsiniano: *L'amor costante* (II/60). Il testo che ci interessa ora ha paralleli in due raccolte di materiali legati al teatro all'improvviso: le commedie omonime di Basilio Locatelli (I.50) e dell'anonimo estensore degli scenari Correr (51). Tra la versione casanatense e la corsiniana le somiglianze sono decisamente notevoli, nonostante i due canovacci non corrispondano punto per punto. Anche lo scenario Correr (l'ultimo del proprio florilegio) presenta moltissimi elementi in comune con gli intrecci summenzionati, compresa una *gag* delle pignatte; ma per vari aspetti dimostra pure una certa indipendenza. Ad ogni modo, l'archetipo dei tre canovacci, che d'altronde sembra aver contratto debiti con precedenti capolavori di ampia fortuna come i *Menaechmi* di Plauto o la *Calandria* del Bibbiena (1513), ha conosciuto – a testimonianza del proprio successo

⁴⁶⁶ MARITI, 1978: 332.

⁴⁶⁷ Cfr. ECO, 1997: 66.

⁴⁶⁸ Cfr. ALONGE, 2000: 88.

europeo – imitazioni in Francia, Spagna e Inghilterra, dove persino William Shakespeare sembra averne subito l'influsso per la redazione di *Twelfth Night or What You Will* (risalente al 1600 circa). Degna di nota, nel nostro rimaneggiamento, la decisione di sostituire la vicenda della custodia d'una ragazza presso le monache della commedia senese con un più neutro affidamento a una generica “mastra” (atto I), quasi a illustrazione del detto – già sfruttato da Locatelli nel suo *Discorso di Basilio Loccatello Romano. Per il quale si mostra esser necessario le facezie a la vita umana e faceto chiamarsi il Comico* – secondo cui “*Nolle miscere sacra profanis*”.⁴⁶⁹ Del resto un ambito dove un personaggio si sente prevaricato perché “sviato dall'osteria” (atto II) poteva forse sembrare piuttosto lontano dall'austerità richiesta nel trattare di cose celesti... Un'ultima annotazione: nell'atto III, prima dell'ultima entrata di Capitano e Flavia, un “si” scritto per errore nella scena sbagliata e ripetuto nella successiva permette di congetturare (nonostante si tratti di un caso tra pochi, nel complesso troppo rari per ritenerli probanti) che la fonte dell'estensore del nostro testo fosse organizzata spazialmente in maniera diversa rispetto al canovaccio che possiamo leggere oggi.

2.X.65. Il Pantaloncino

Già il primo impatto con questa pastorale si rivela problematico, perché il titolo chiama in causa un personaggio che poi nello scenario non comparirà. Il motivo di ciò potrebbe essere un mero errore; o il desiderio di creare un legame esplicito con l'altra versione corsiniana della medesima trama, cioè *Il Pantaloncino di .V. atti* (II/69, dove per fortuna un Pantaloncino si trova); o ancora una considerazione d'ordine per così dire pubblicitario, visto che la fama di Pantalone è senz'altro più ampia di quella di Pettola. Un *Pantaloncino* è presente pure nella raccolta di Basilio Locatelli (II.50), ma l'intreccio di quest'ultimo e quello della nostra pastorale divergono per un numero considerevole di aspetti. Un dato interessante circa questo canovaccio, ambientato esplicitamente in Arcadia, concerne il gran numero di spunti letterari, mitologici o culturali in senso più largo che vi vengono accumulati. Un pastore ad esempio porta il nome di Edipo – un personaggio che da Eschilo e Sofocle a Seneca ha avuto grande importanza nel teatro antico, oltre ad aver prestato in psicanalisi il proprio nome a un famoso complesso (del quale peraltro Edipo non necessariamente soffriva)⁴⁷⁰ – senza però avere molto da spartire col mitico re di Tebe, se non in maniera piuttosto vaga per essere coinvolto in una vicenda dove hanno spazio relazioni illecite e, alla fine, una generale interdizione matrimoniale. Un altro personaggio importante, che tuttavia nel *Pantaloncino* viene soltanto nominato, senza entrare in scena di persona (come del resto accade spesso anche in grandi capolavori come l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, 1532, o *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* di Miguel de Cervantes, 1605), è Merlino, ovvero colui che a partire almeno

⁴⁶⁹ MAROTTI/ROMEL, 1994: 697.

⁴⁷⁰ Cfr. PADUANO, 2005: 67.

dalle *Prophetiae Merlini* e *Vita Merlini* di Goffredo di Monmouth (secolo XII) può essere considerato il mago per eccellenza. Tra gli altri, in questa sede si possono notare ancora le divinità della mitologia romana Giove e Plutone, entrambi associati nella lista dei personaggi al gruppo delle figure di natura inferica, che comprende anche i diavoli e Pettolino. E tra gli esseri soltanto nominati merita ancora menzione la chimera, mostro che a detta di Omero era leone davanti, capra in mezzo e dietro serpente (*Iliade*, VI, 181). Un fenomeno interessante in questo scenario riguarda poi il momento compositivo: sembrerebbe possibile dedurre dalla presenza di frasi come “è stato trovato attaccato a un albero per un piedi si vogliono attaccare alle bastonate” o “li dà li cannelli che deventaranno belli” (atto III) un’incidenza della sonorità delle parole sullo sviluppo delle vicende, forse secondo principi analoghi a certi fenomeni studiati da Gian Luigi Beccaria in alcuni suoi libri.⁴⁷¹ Sempre riguardo al personaggio trovato appeso a una pianta per il piede, infine, si può far emergere come questa indicazione ricordi curiosamente un’immagine dei tarocchi: la raffigurazione del dodicesimo tra gli Arcani maggiori, ovvero “L’Appeso”.

2.X.66. Le finte morte

Giacomo Leopardi nel suo *Zibaldone* (1817-1832) scriveva che “il fine della Commedia [...] è di distogliere dal vizio il che principalmente è operato dal ridicolo” (10-11). Se sulle intenzioni ridanciane di chi ha pensato la trama de *Le finte morte* non sembrano esserci dubbi, non pare però possibile pensare che questo canovaccio sia stato redatto con propositi moralistici: un po’ come accade anche in *Li tre becchi* (II/92), in effetti, ci si trova piuttosto di fronte a un allegro movimento attorno al tema dell’infedeltà amorosa. Nel finale le coppie tornano – in maniera abbastanza inabituale – alla situazione iniziale, salvo che Cassandro dovrà concedere alla moglie Franceschina – in una variante ancor più sfortunata della situazione imposta nella *Mandragola* di Niccolò Machiavelli (forse del 1518) a Nicia, che almeno non ne sarà consapevole – di poter andare due volte la settimana a casa degli amanti (atto III). Il nostro scenario trova degli omonimi sia nella raccolta di Basilio Locatelli (I.35) che in quella riunita dal conte di Casamarciano Annibale Sersale (II.52), ma soltanto nel primo caso si può parlare di corrispondenze ai livelli contenutistico e drammaturgico. Sempre nell’antologia di Annibale Sersale, però, è da segnalare una *Giostra amorosa* (II.37) che sembra apparentarsi con i canovacci corsiniano e casanatense. Il nostro titolo di *Finte morte* deriva da una burla di Zanni ai danni di Pantalone, Coviello e Cassandro per mezzo della quale, senza che venga abbandonata la vena comica, viene chiamata in causa una scenografia funeraria con tanto di cadaveri (finti), candele e Zanni nel ruolo di “prèfica” (atto I). La trama sembra poter derivare dalla tradizione novellistica o da quella dei *fabliaux* redatti nella Francia medievale. Il punto culminante della rappresentazione doveva essere la parodia di torneo o giostra

⁴⁷¹ Cfr. BECCARIA, 2000 e 2002.

che ha luogo nel corso del secondo atto, dove il servo astuto si finge un fantoccio in abito di cavaliere e i contendenti fanno una magra figura che, per trovare un equivalente nella tradizione cavalleresca, può essere accostata a quella di Astolfo in certi romanzi e cantari dell'area italiana.⁴⁷²

A livello compositivo, è da notare il forte uso d'un meccanismo narrativo costruito sulla ripetizione/variazione di situazioni parallele, testimoniato segnatamente dal frequente ricorrere di un'espressione come "il simile". Dal punto di vista lessicale sono da segnalare l'utilizzo di "azzi" (atto I), normale per Basilio Locatelli ma molto raro negli *Scenari più scelti d'istrioni* (gli unici altri casi nella raccolta corsiniana sono in I/6), e la menzione del castigo infantile del "dare un cavallo" (atto III, se ne hanno esempi anche in I/5, I/31, II/73 e II/99).

2.X.67. Li dubii

L'affermazione di Isabella, in apertura di scenario, secondo la quale difficilmente povertà e onore possono convivere (atto I) sembrerebbe condurci in un clima dove possano valere certe considerazioni della Marcolfa di *Le piacevoli e ridicolose simplicità di Bertoldino* di Giulio Cesare Croce (1608), in un'area ideologica insomma dove si ritiene impossibile che gli ideali dell'aristocrazia siano compatibili con l'animo del povero o del contadino. Se nel seguito della commedia, che per trama si situa perfettamente nei canoni della drammaturgia rinascimentale, riflessioni del genere non emergono altrettanto esplicitamente, è vero comunque che rimangono sostanzialmente ritenute valide: tant'è infatti che la virtù rimane salda in chi (Isabella e Lavora) si scopre alla fine moglie o figlia di Pantalone. L'onestà delle protagoniste non impedisce loro ad ogni modo di decidere di prendersi gioco di un anziano innamorato, secondo quella che forse era una sorta di passatempo testimoniata pure (con altri esiti) nella novella del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353) dove Malgherida dei Ghisolieri e le sue amiche decidono di dileggiare Alberto da Bologna (I, 10). Al di là dei travestimenti (chiamanti in causa qui due mestieri: il carbonaro e il mugnaio), delle burle, dei ritrovamenti e così via, accolti in esso in modo tipico, lo scenario *Li dubii* – che ha qualche corrispondenza col canovaccio omonimo di Basilio Locatelli (II/34) – si distingue in particolare per il suo soffermarsi (alla fine del primo atto) sulla vicenda degli oggetti ornati da una specie d'impresa, cioè da un'immagine (in un caso facilmente accostabile alla figura di Uroburo) accompagnata da un motto; oggetti attorno ai quali si sviluppa una vicenda che lascia individuare nel "gioco dei dubbi" uno svago dove lo scopo è risolvere indovinelli. Naturalmente, se pensiamo al dubbio come Isidoro da Siviglia, "quasi duarum viarum" (*Etymologiae sive origines*, X, 77), non è difficile vedervi un buon primo motore per una storia, secondo un meccanismo illustrato bene dall'autore de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) Jorge Luis Borges. Un altro tema di spicco nel nostro canovaccio concerne i regali: come sapevano

⁴⁷² Cfr. BOIARDO, 1995, vol. I: 24, n. 57.

già alcuni protagonisti delle commedie di Plauto e dei dialoghi di Luciano di Samosata, i donativi possono avere un ruolo rilevante nelle vicende amorose (o di sesso). Degna di nota per l'analisi del punto di vista caratterizzante gli *Scenari più scelti d'istrioni* può essere una formulazione come “Pantalone voler far l'istesso”, da porre accanto a casi come l'occorrenza di “accorgano” verso la fine del terzo atto (anche perché è necessario, nello studio di questo tipo di problemi, tenere conto dell'uso dei tempi verbali):⁴⁷³ siccome una frase del genere, in quel contesto, non può essere assimilabile alla prospettiva d'un personaggio, né a quella d'un narratore da opera letteraria, risulta evidente come l'ottica sia volta verso la rappresentazione scenica, dove devono susseguirsi variazioni su atti o parole paralleli.

2.X.68. Li anfitrioni

Alle spalle di questa commedia, redatta dal secondo estensore degli *Scenari più scelti d'istrioni*, sta una tra le più note opere di Tito Maccio Plauto: l'*Amphitruo*. Tale testo ha avuto una straordinaria fortuna, provocando in tutta Europa e in ogni epoca imitazioni, rifacimenti e rielaborazioni che hanno avuto autori quali Ludovico Dolce, Luis de Camões, Fernánd Perez de Oliva, Juan de Simoneda, Molière, John Dryden, Francesco Gasparini (per un melodramma del 1707 su libretto di Apostolo Zeno e Pietro Pariati), Heinrich von Kleist o ancora Jean Giraudoux. Anche nel mondo della commedia dell'arte la stessa trama è stata più volte ripresa: ci sono rimasti in effetti scenari come *La tramutatione* di Basilio Locatelli (II.36) e *Amphitrioni di Plauto* della raccolta Correr (38), ed è giunta a noi pure la commedia ridicolosa di Vergilio Verucci *Il vecchio innamorato* (1613 secondo un'indicazione di Leone Allacci).⁴⁷⁴ In maniera molto simile a quanto accade per il canovaccio corsiniano, questi ultimi tre testi si prendono rispetto alla *pièce* latina un certo numero di libertà, prima tra tutte quella di conformarne l'intreccio tragicomico a una forma decisamente ispirata alla tipica struttura delle commedie rinascimentali. Queste libertà sono osservabili sia a livello di accadimenti che di personaggi, perché infatti se nella fonte plautina Mercurio poteva dire: “nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo veniant et di, non par arbitror” (vv. 60-61), tale situazione viene completamente a cadere nelle derivazioni dove Zanni e compagnia mantengono la propria normale posizione sociale. Del resto qualcosa di analogo succedeva già in *Il marito* di Ludovico Dolce (1545), “estremo esito della ‘laicizzazione’ di *Anfitrione*”.⁴⁷⁵ Interessante notare, quando si paragonino gli scenari delle biblioteche Corsini, Casanatense e Correr, ai quali si aggiunge la commedia di Vergilio Verrucci, come quanto rimane oscuro o strano nel primo venga modificato o soppresso negli altri testi: ciò spinge a pesare che la versione degli *Scenari più scelti*

⁴⁷³ Cfr. SEGRE, 1999: 28.

⁴⁷⁴ Vedi ALLACCI, 1755: s.v.

⁴⁷⁵ PASETTI, 2007: 25.

d'istrioni riproduca una variante più antica del canovaccio. E l'ipotesi che la nostra versione sia una copia è confortata da errori nel manoscritto come quello all'inizio del terzo atto, dove un "Trappolino chiama" è cancellato e poi ripreso poco più avanti. Un buon esempio di contaminazione di materiali diversi è testimoniato ne *Li anfitrióni* da una burla ai danni del Magnifico, perché essa viene inserita nella rielaborazione di un testo plautino ma prende spunto da una novella del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353), segnatamente quella in cui si narra la beffa dell'elitropia ai danni di Calandrino (VIII, 3). Un ulteriore dato degno di nota concerne, infine, lo Zanni convinto di essere diventato "niente" (atto III): in questa situazione egli viene infatti ad assumere un ruolo collegabile col tema della pazzia.⁴⁷⁶

2.X.69. Il Pantaloncino di .v. atti

Questo *Pantaloncino*, redatto dal secondo estensore della nostra raccolta di canovacci, segue grosso modo la medesima trama dell'altra versione corsinana dello scenario (II/65), ma sviluppandola – come dice il titolo – su cinque atti (situandosi in questo senso nella tradizione della commedia regolare cinquecentesca) e inserendo stavolta tra i propri personaggi un eponimo. Data la somiglianza tra le due pastorali, diverse osservazioni proposte in sede di commento per il primo *Pantaloncino* possono valere pure per il secondo – tra queste le corrispondenze con il canovaccio omonimo di Basilio Locatelli (II.50) – e viceversa. Una variazione degna di nota rispetto all'altro scenario corsiniano consiste nel mutamento della figura che, a causa d'un adulterio, provoca la nascita di un bambino diabolico: se prima si trattava di Pettola, e dunque di un servo, in questa sede il ruolo del fedifrago è assunto dal Magnifico. Considerando le diverse apparizioni animali e vegetali seguite qui a varie metamorfosi, e data l'importanza delle simbologie fiorite in ogni tempo e cultura attorno a piante e bestie, può essere proficuo indagare il valore figurato attribuito negli *Scenari più scelti d'istrioni* alle diverse creature. Per fare un esempio, i leoni di questo e di altri canovacci sono caratterizzati in maniera ben diversa da come il felino è descritto, in senso spirituale, nel primo capitolo del *Fisiologo*, o da come lo stesso re degli animali è presentato da Leonardo da Vinci nel suo *Bestiario* (59): il pensiero va piuttosto a *La vie très horrificque du grand Gargantua père de Pantagruel* (1542), dove François Rabelais afferma che "en forme leonine ont esté diables souvent veuz" (cap. 10). La trasformazione in somaro del Magnifico invece ricorda ovviamente i *Metamorphoseon libri* di Apuleio di Madaura o il *Lucio, o L'asino* di Luciano di Samosata, di spirito – quest'ultimo testo – forse più vicino a quello dei comici dell'arte (e in tal senso non bisogna dimenticare, ad ogni modo, di non esagerare nell'attribuire mistici significati alle parole degli scenari corsiniani); ma si tratta soprattutto di una mutazione infamante perché, come ci insegnano *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi (1883), non bisogna

⁴⁷⁶ Cfr. GIORGI, 1971.

certo andar fieri del diventare ciuchi. Nella nostra pastorale ci sono poi almeno due esempi di scene con probabile intento parodico (atto III): la lotta tra i pastori Fausto e Selvaggio, che sembra rifarsi in maniera buffonesca alla tradizione cavalleresca; e il parto di Olivetta, probabilmente da ritenersi una reinterpretazione ridanciana d'un elemento della vita reale. Due problemi da segnalare riguardano infine la grafia e la sintassi dell'estensore del *Pantaloncino di .V. atti*. In primo luogo: quale significato dare al "monte Menebuo" (atto II)? Elemento geografico inventato (magari sulla base di qualche tipo di assonanza), errore di trascrizione o luogo reale (o di fantasia, ma comunque sostenuto da una tradizione) di cui non siamo ancora riusciti a trovare un'attestazione? Una grafia non impeccabile ci impedisce al momento di rispondere. Secondariamente, in una frase come "Diavoli lo portano via" (atto III) non è immediatamente evidente a chi sia riferito il pronome, sebbene si possa supporre si tratti di Pantaloncino: abbiamo così un esempio di quanto testi poco curati a livello formale come i canovacci del teatro all'improvviso possano rivelarsi ostici alla lettura.

2.X.70. La fabbrica

Questa commedia, che non appare particolarmente originale quanto ai meccanismi che ne regolano lo sviluppo della trama, ha un parallelo nello scenario omonimo di Basilio Locatelli (II.45), e per quanto riguarda i loro legami reciproci i due testi in questione si situano tra quelli che secondo Kathleen Marguerite Lea "correspond at all critical points but show independence in the rearrangement of entrances, the explanation of the dénouement, and in occasionally varying or adding to the 'lazzi' required".⁴⁷⁷ Un ulteriore testo di simile contenuto e titolo si trova poi nello zibaldone raccolto dal conte di Casamarciano con *Le fabriche* (I.46). Non è poi da dimenticare un altro *Le fabriche* nella settecentesca *Traduction du Scénario de Joseph Dominique Biancolelli dit Arlequin* di Thomas Simon Gueullette (29). Per quanto riguarda l'intreccio del nostro canovaccio, si impongono all'attenzione per lo meno due elementi. In primo luogo c'è la vicenda che si apre con i "lazzi della Nave" (atto I) e si chiude con "si scopre il tutto con allegrezza della nave" (atto III): difficile dire se si tratti di situazioni in qualche modo assimilabili ad alcuni aspetti della trama del *Merchant of Venice* di Shakespeare (1594 o 1596), ma certamente esse si situano in senso lato – accompagnate da altri passaggi che fanno correre la mente del lettore d'oggi a certi modi della speculazione edilizia – in quell'ambito d'imbrogli commerciali già frequentato dal Plauto dell'*Asinaria* e della *Mostellaria*. Secondariamente è da notare il forte insistere in *La fabbrica* su varie azioni di disturbo, quasi in uno svilupparsi delle vicende secondo un principio sfruttato per esempio da Luigi Pulci nel suo *Morgante* (composto nella seconda metà del secolo XV), dove le

⁴⁷⁷ LEA, 1934, vol. I: 141.

avventure spesso si sviluppano o sono rilanciate a partire dai tradimenti di Gano di Maganza.⁴⁷⁸ Tra i personaggi della commedia che attingono con maggior forza dalla quotidianità dell'epoca va segnalato, accanto al Barigello e ai suoi collaboratori, il Muratore: anzitutto perché è un frutto della sua attività professionale a dare un titolo al nostro canovaccio (e a quelli a esso imparentati che compaiono in altre raccolte del teatro all'improvviso), e poi perché – oltre a portare potenzialmente elementi della vita reale sul palcoscenico – a differenza di altri mestieranti che fanno capolino qua e là negli *Scenari più scelti d'istrioni* assume un ruolo non secondario nell'evolversi degli eventi, comparando tra l'altro in un buon numero di scene.

2.X.71. Il tesoro

L'appassionato di film fantastici al titolo di questo canovaccio potrebbe forse ricordarsi del tormentone proposto da Gollum nella versione italiana del film *Lord of the Rings* di Peter Jackson (2001-2003), ma ovviamente il nostro scenario non è ispirato al capolavoro di John Ronald Reuel Tolkien (1954-1955). A monte di questo testo, redatto dal secondo estensore dei canovacci corsiniani, sta invece la commedia omonima di Luigi Groto (1583), un autore che ha goduto di discreto successo presso le compagnie teatrali professionistiche, come dimostrano pure gli scenari facenti più o meno esplicitamente riferimento alla sua *Emilia* (1579), di cui si trova un esemplare pure nella raccolta corsiniana con *La schiava* (I/2). Il *Tesoro* (o *Thesoro*) di Groto, scrittore che nella propria opera drammaturgica “porta lucidamente sulla scena il riflesso dell'anarchia e della violenza che vede trionfare nel ‘teatro del mondo’ (secondo una espressione ricorrente nelle sue lettere)”,⁴⁷⁹ viene rielaborato anche da Basilio Locatelli, il cui soggetto omonimo (II.49) segue in grandi linee il medesimo intreccio della versione proposta negli *Scenari più scelti d'istrioni*. Lo stesso titolo avrà poi una commedia in tre atti di Giovan Battista Salviati – redatta forse nel 1676 e che riprende diversi elementi del teatro all'improvviso italiano, oltre a utilizzarne personaggi quali Graziano, Pulcinella e Zanni – che però sviluppa una trama d'altro genere, dove accanto al farsesco e a qualche momento truce trionfa il fiabesco. Sostanzialmente il nostro scenario porta avanti invece una storia piuttosto ligia ai normali meccanismi della commedia latina e rinascimentale, arricchita da diversi motivi del tradizionale bagaglio dei comici dell'arte. Tra questi motivi si può citare per esempio il ruolo di consigliere di Pantalone, secondo un modello che nella raccolta corsiniana è proposto con la massima evidenza nel canovaccio *Li consigli di Pantalone* (I/36) e che qui è illustrato in particolare alla fine del secondo atto, quando Franceschina domanda al vecchio veneziano “consiglio delli cento scudi promessoli da uno figlio di famiglia se sia tenuto il padre”. Sempre a proposito del medesimo attempato personaggio, va notato come egli venga qui chiamato

⁴⁷⁸ Cfr. CARRAI, 2007: 118-119.

⁴⁷⁹ PIERI, 1989: 131.

Pantalone e non Magnifico, contrariamente ai casi precedenti di testi stesi dal medesimo redattore. La vicenda del tesoro nascosto nella casa di Coviello (atto III) gioca invece sul fascino delle magioni alle quali si attribuisca di celare un segreto nel proprio seno: un fascino riconosciuto anche in un capitolo (XXIV) del *Petit Prince* di Antoine de Saint-Exupéry (1943). Un'ultima annotazione concerne un errore di trascrizione reperibile sul manoscritto nella scena iniziale del secondo atto (c. 87v): sebbene si tratti d'un campione totalmente isolato, dalla confusione tra “ferrate” e “serrate” si può magari ipotizzare che nella grafia della fonte diretta della nostra commedia la forma della lettera “s” coincidesse con quella della “f”.

2.X.72. Il vecchio avaro

Se le difficoltà per capire in modo approfondito la trama degli scenari corsiniani sono un dato talmente pervasivo da aver condotto una ricercatrice a concludere che essi non potessero essere accessibili a fruitori estranei al teatro professionale,⁴⁸⁰ la situazione appare ancora più critica in casi come questa commedia, dove la stringatezza raggiunge livelli decisamente cospicui. Nemmeno il testo parallelo della raccolta di Basilio Locatelli, intitolato *Il vecchio avaro ovvero Li scritti* (I.45), può aiutare più di tanto nella comprensione della *pièce* che qui interessa, perché gli elementi comuni dei due canovacci vanno poco oltre quanto risulta già evidente con uno sguardo a come essi sono denominati. Un'altra commedia facente capo ad alcune tematiche comuni al nostro *Vecchio avaro* (sfruttando per esempio, oltre al vizio capitale del titolo, l'invenzione del falso defunto), si ha poi nell'antologia assemblata da Annibale Sersale con *Avarizia* (II.79). Un elemento degno di nota del nostro canovaccio – e che lo avvicina in tal senso ad altri testi degli *Scenari più scelti d'istrioni* come *L'astutie di Zanni* (II/59), *Il Zanni astuto* (II/86) o *Il Gratiano innamorato* (II/90), ma anche per esempio a opere come *Il vecchio innamorato* di Vergilio Verucci (1613) – è il porre già nel titolo una figura comica standard con una sua tipica caratteristica. Non sarebbe nemmeno necessario menzionare la fortuna di questo tipo di personaggio lungo la storia della drammaturgia, dall'Euclione dell'*Aulularia* di Plauto, all'Harpagon protagonista de *L'avare* di Molière (1668) e così via. *Il vecchio avaro* si sviluppa poi percorrendo vie classiche del teatro comico, ma dando un peso notevole all'eplicitazione di alcune relazioni familiari (segnatamente con l'evidenza concessa ai ruoli d'un cognato e d'una matrigna) e alle vicissitudini legali messe in campo con l'aiuto d'un Notaro. Curiosa l'indicazione del personaggio che parla d'insegnare a pagare i debiti: magari si tratterà d'una semplice minaccia (del tipo: “Te l'insegno io a pagare i debiti!”), ma guardando al passo con maggior fantasia ci si può pure ricordare di quanto spinge il vecchio Strepsiade a interessarsi alla scuola di Socrate in *Le nuvole* di Aristofane. Proposto con la massima evidenza in un altro canovaccio del nostro florilegio, *Le finte morte* (II/66), un altro motivo importante per la

⁴⁸⁰ Cfr. AASTED, 1991: 97.

nostra *pièce* (e al quale già si è accennato) è quello del falso defunto. Si tratta d'un motivo forse più noto nelle sue declinazioni tragiche, ma comunque ampiamente sfruttato pure in ambito comico: d'altra parte, come rivela anche Peter von Matt, i passaggi dal mondo cupo della tragedia a quello solare della commedia sono tutt'altro che inesistenti anche a livello di meccanismi che soggiacciono alle trame.⁴⁸¹

2.X.73. Il serpe incantato

Come notato da Maria del Valle Ojeda Calvo⁴⁸² in un'annotazione concernente il canovaccio di Stefanelo Botarga dal titolo *Spada mortal*,⁴⁸³ la presente pastorale intrattiene legami con i vari testi che possono essere messi in relazione con *La spada mortale* (II/95), oltre che ovviamente con quest'ultimo scenario: in tal senso si possono così citare *La cometa* di Basilio Locatelli (II.40), il *Figlio della morte, ovvero Cardellino cornuto volontario* dello zibaldone di Annibale Sersale (II.81), *La spada fatale* della raccolta di Adolfo Bartoli (18) e *La spada fatale* di Vergilio Verucci (1619). Ma il soggetto più di tutti vicino al nostro è *Il serpe fatale* di Basilio Locatelli (II.39), che a livello di trama diverge dalla versione corsinana soprattutto nei passaggi dove quest'ultima risulta poco chiara. La vicenda al centro della pastorale ricorda per certi aspetti la storia del mostro che minaccia Carrara nel quarto cantare del *Morgante* di Luigi Pulci (composto nella seconda metà del secolo XV), e questo mostra ancora una volta quanto la letteratura cavalleresca potesse influire sul lavoro dei comici del teatro all'improvviso. Del resto non sarà senza motivo se gli *Scenari più scelti d'istrioni* si aprono con una *Gran pazzia di Orlando* (I/1). E come se quest'impressione seguita a ragioni per così dire d'atmosfera non bastasse, tra i requisiti necessari alla rappresentazione del *Serpe incantato* viene fatta menzione di un'ottava (tra l'altro nel *Serpe fatale* di Basilio Locatelli un'ottava è riportata per intero), di un tipo di strofe cioè utilizzata spesso per narrare le gesta di eroici cavalieri e che in tal senso ha raggiunto la propria piena maturità con i capolavori di Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto.⁴⁸⁴ Riguardo all'onomastica, tra i nomi dei personaggi della nostra pastorale spiccano quelli di Archimandrita e Sempronia, che potrebbero essere un tentativo d'immettere nella storia elementi altisonanti, ma anche semplicemente uno spunto ironico.⁴⁸⁵ Per quanto concerne la struttura globale degli scenari corsiniani è da notare come, qui e in diversi altri testi raggruppati nella medesima area della raccolta, si parli abbastanza spesso di adulteri o comunque di relazioni amorose proibite del genere: potrebbe trattarsi d'un indizio (accanto a quello che vuole i canovacci di maggior ampiezza all'inizio dell'antologia) che indica la

⁴⁸¹ Cfr. VON MATT, 2006: 161.

⁴⁸² Cfr. OJEDA CALVO, 2007: 146.

⁴⁸³ *Ibid.*: 575-578.

⁴⁸⁴ Cfr. BOLOGNA, 2007: 211-217.

⁴⁸⁵ Si veda per esempio, a proposito del termine "archimandrita", MAROTTI/ROMEI, 1994: 752.

possibilità d'un cosciente disegno complessivo alla base degli *Scenari più scelti d'istrioni*. Un'ultima indicazione riguarda il fatto che *Il serpe incantato* sia stato redatto dal secondo estensore della raccolta corsiniana: considerando il rapporto tra la lunghezza del canovaccio e il numero di errori che vi trovano spazio (cfr. *Textgestalt*), si può notare come tendenzialmente egli si sbaglia più frequentemente del collega più attivo.

2.X.74. Il tradito di .V. atti

Come nel caso de *Il Pantaloncino di .V. atti* (II/69) rispetto a *Il Pantaloncino* (II/65), ci troviamo qui di fronte alla variante suddivisa secondo i canoni del teatro rinascimentale (tenuto conto di come l'unica tragedia della nostra antologia – I/37 *L'Adrasto* – sia caratterizzata dalla stessa ripartizione, forse nel tentativo di dare alla rappresentazione una forma di maggior prestigio) di un testo già presente negli scenari corsiniani in versione a tre atti: nel caso presente quest'ultimo è rappresentato da *Il tradito* (I/3), la cui trama ha dei paralleli nella raccolta di Basilio Locatelli con la commedia omonima (I.22), tra gli scenari Casamarciano con un altro *Il tradito* (I.21), nel manoscritto della raccolta Correr con *Mala lingua* e con *Amante tradito* (19 e 50). Per quanto riguarda le relazioni tra le due versioni corsinane e la casanatense, è da notare come l'intreccio della variante a tre atti sia più vicino dell'altro a quello del canovaccio redatto da Locatelli. Un ulteriore testo vicino per trama alla nostra *pièce* è *Li diversi linguaggi* di Vergilio Verucci (1609), un autore di commedie ridicolose che – con Basilio Locatelli e Giovanni Briccio – frequentava i medesimi ambienti nei quali verosimilmente gli *Scenari più scelti d'istrioni* hanno visto la luce. Salvo poche eccezioni, i personaggi dei due *Il tradito* sono gli stessi, e l'onomastica è mantenuta persino nel caso di un appellativo fittizio come “Bartolomeo”. Nelle due *pièce* pure la trama – che rispetto alla tradizione del teatro rinascimentale non si distingue per particolare originalità – si mantiene in grandi linee invariata, per cui parte dei commenti validi per un canovaccio mantengono questa qualità anche rispetto all'altro. Qui può essere interessante notare come varie figure tipiche della commedia dell'arte vengano presentate in maniera ben delineata in relazione alle loro caratteristiche standard, talché vi possiamo facilmente individuare uno Zanni interessato soprattutto ai “presenti mangiativi” (atto II), un Capitano impegnato nelle proprie smargiassate, un Gratiano ridicolizzato nella propria parodica cultura e così via. Nel corso della commedia poi viene proposto un notevole repertorio di lazzi e scene, da quello della “Cutta” (atto II, forse da intendersi come l'azione di qualcuno che infantilmente ripete tali e quali le parole del proprio interlocutore, considerando come il termine “cutta” indicasse in antico il pappagallo)⁴⁸⁶ a quello del “supposito” (atto III, che al conoscitore del teatro cinquecentesco non può non rammentare un titolo dell'Ariosto commediografo, *I suppositi*, del 1509). *Il tradito di .V. atti* è inoltre uno dei canovacci

⁴⁸⁶ Cfr. BATTAGLIA, 1961-2004: s.v.

esplicitamente ambientati a Roma, la città dove i manoscritti corsiniani sono conservati e dove si svolge la maggior parte delle commedie in cui lo sfondo geografico è determinabile (perché dichiarato o per via di elementi collocabili geograficamente come le statue di Pasquino e di Marforio, oppure come l'osteria dell'Orso). Un'ultima annotazione concerne la "Borsa rossa" menzionata nelle *Robbe*: un caso del genere conforta l'ipotesi che una "borsa segnalata" (I/15 *Li dui fratelli rivali*) sia piuttosto una sacca provvista d'un contrassegno che non un oggetto "pregevole, di qualità" come ha potuto pensare qualcuno.⁴⁸⁷

2.X.75. La Perna

Per quanto ci è dato sapere, questa commedia non trova corrispondenze nelle altre raccolte conosciute di scenari del teatro all'improvviso. Il suo titolo però rimanda al nome di un personaggio delle *Stravaganze d'amore* di Cristoforo Castelletti (1585), dove si ha "un documento tra gli ultimi del romanesco non ancora smeridionalizzato [...] nelle battute della vecchia serva Perna".⁴⁸⁸ L'autore romano propone al proprio pubblico un testo che, oltre a rappresentare un caso di teatro di palazzo testimoniante il passaggio dalla cultura teatrale del Rinascimento a quella dell'età barocca,⁴⁸⁹ poteva corrispondere al gusto dell'arte drammatica professionistica per il plurilinguismo, offrendo al proprio interno campioni di fidenziano, di furbesco e di napoletano, oltre a quello già menzionato di romanesco. Se si potesse attribuire alla serva eponima del nostro canovaccio la medesima patria del personaggio presentato da Castelletti, ci si troverebbe di fronte a un altro esempio di legame geografico con Roma da porre accanto, tra gli altri, ai passi degli *Scenari più scelti d'istrioni* in cui tale città è citata esplicitamente (I/3-I/4, I/6-I/7, I/48, II/62, II/74, II/91). Difficile però essere qui completamente affermativi, perché al di là dell'omonimia non ci sono prove atte a fare della nostra Perna un'oriunda della città eterna. Ad ogni modo le *Stravaganze d'amore* probabilmente non costituiscono una fonte diretta dello scenario corsiniano, anche perché la Perna di quest'ultimo non dovrebbe essere una domestica d'una certa età, considerando per esempio come ella susciti l'amore d'un Capitano (atto I) che, per quanto bizzarro possa essere nello spirito, difficilmente proverebbe attrazione per una vecchia. Da rilevare nella nostra commedia, il cui intreccio sfrutta i tipici meccanismi del teatro di derivazione plautina, la centralità della servetta nel far muovere le vicende. Interessante pure l'evidenza concessa agli amori dei domestici – nonostante la conclusione vera e propria si concentri comunque sul matrimonio del Capitano con la figlia di Pantalone (ragazza però esclusa in questa sede dal palco), figure gerarchicamente più in alto di Zanni, Nespola e Perna – secondo un modello già sfruttato da Plauto in un'opera della

⁴⁸⁷ Cfr. AA.VV., 2007a: 446.

⁴⁸⁸ Cfr. MARAZZINI, 2003: 146.

⁴⁸⁹ Cfr. ANGELINI, 2000: 249.

propria maturità, il *Persa*, dove sono narrate le peripezie amorose dello schiavo Tossilo, commentate metalinguisticamente da una domanda di Sagaristione: “*Iam servi hic amant?*” (v. 25). Ma a ogni buon conto nella *Perna* l'amore interclassista è condannato attraverso il rimprovero di Pantalone nei confronti del Capitano, che come detto nel finale si sposerà con la figlia del veneziano. È da osservare infine il numero piuttosto esiguo di personaggi della commedia, paragonabile alla situazione proposta in *Li tre becchi* (II/92), dove le figure chiamate in causa sono sette, e opposto a quella di *La gran pazzia di Orlando* (I/1), dove vengono presentati più di trenta diversi appellativi.

2.X.76. Li finti mariti

Questa commedia, redatta dal secondo estensore degli *Scenari più scelti d'istrioni*, riprende le stesse vicende già narrate in *Le finte morte* (II/66), dove però i nomi dei personaggi sono quasi del tutto diversi. Come nel caso di quest'ultimo testo, se ne possono così trovare paralleli nella raccolta di canovacci di Basilio Locatelli con *Le finte morte* (I.35) e in quella di Annibale Sersale con *Giostra amorosa* (II.37). Riguardo al primo dei due, bisogna segnalare come bizzarramente Kathleen Marguerite Lea abbia indicato, nella propria classificazione dei gradi di analogia tra i contenuti delle antologie corsiniana e casanatense, la grande vicinanza tra questo e la nostra *pièce*, ma abbia dimenticato di segnalare il grado di corrispondenza tra le due commedie omonime:⁴⁹⁰ contrariamente a quanto potrebbero lasciare ipotizzare i titoli, ad ogni modo, il maggior numero di punti di contatto è riscontrabile dove proprio i titoli non coincidono. Nei *Finti mariti*, la cui designazione risulta abbastanza sorprendente, al centro dell'attenzione è di nuovo un gioco attorno al tema dei tradimenti, con un finale che riporta alla situazione iniziale, per cui in generale possono valere le stesse osservazioni proponibili per *Le finte morte*. Nel caso presente è dato leggermente più spazio al motivo della fedeltà (almeno a quanto risulta da ciò che nel canovaccio è esplicitato), ovvero a una tematica che almeno dalla vicenda di Penelope e della sua resistenza alla corte dei Proci nell'*Odissea* omerica ha goduto di grande fortuna. L'inganno delle mogli che si fingono decedute per scoprire i veri sentimenti dei mariti permette di sviluppare un altro motivo caro alle tradizioni teatrale e letteraria: la paura degli spettri, siano essi veramente presenti nella realtà finzionale, oppure inventati da un personaggio al fine d'intessere un inganno, o ancora – come qui – paventati a causa della concatenazione degli eventi. Lo sviluppo della vicenda permette poi di supporre che la trama dovesse avanzare soprattutto con il raddoppiamento del momento più “serio”, protagoniste le mogli di Gratiano e del Magnifico, su cui si batteva di nuovo in maniera parodica quando a vivere momenti analoghi era Nespola. Per quanto riguarda gli aspetti linguistici del testo, è da osservare una traccia di discorso diretto alla fine secondo atto, in un passo comunque meno

⁴⁹⁰ Cfr. LEA, 1934, vol. I: 140-143.

significativo del brano dove si trovano segni di “lingua zerga” nello *Zanni astuto* (II/86) o di quello dove si ha un’orma del napoletano di Coviello in *La trappolaria* (I/28). Sarebbe comunque da interrogarsi più approfonditamente sulla motivazione di inserti di tal genere in un contesto come quello degli *Scenari più scelti d'istrioni*, dove le stesse informazioni avrebbero potuto essere fornite come al solito per via più mediata. Verso la fine dell’ultimo atto c’è invece un “le chiama ad una”: probabilmente un errore dell’estensore che trascrivendo ha involontariamente soppresso un secondo “ad una”. Sempre a proposito di problemi di trascrizione, è da notare infine la cancellazione nel manoscritto di un probabile (e dunque non incontrovertibile) “lett” dopo l’indicazione “finisce la Comedia”: nella fonte era forse presente il testo di una lettera come accade a volte nelle pagine di Locatelli?

2.X.77. Il fonte incantato

Il titolo di questa singolare pastorale riconduce a uno dei termini di un’opposizione decisamente interessante: il contrasto tra fontana magica e orinale portato avanti più o meno scopertamente nel corso del canovaccio, in parallelo con le analogie riscontrabili tra le vicende che hanno come protagonisti i giovani innamorati e quelle vissute parodisticamente dai personaggi servili. Se la fonte (qui il termine pare riconducibile con facilità a un manufatto, malgrado il pericolo sempre in agguato – e abilmente aggirato da certi vocabolaristi –⁴⁹¹ di prendere per fontana un ruscello) fornisce qui la medicina atta a guarire dalla pazzia, forse con un collegamento con le figure dell’araldica che vogliono la fontana simbolo della dottrina, l’orinale è tra i domestici scaturigine di botte e dissapori e – in ultima analisi – di un’ulteriore forma di follia rispetto all’amorosa. D’altronde il piscio è in altra sede – si veda *Il Proteo* (I/45) – l’elemento a partire dal quale si genera un personaggio dal carattere indubbiamente demoniaco. Il nostro canovaccio, all’interno del quale tra l’altro il tema della pazzia ha una lampante importanza, è piuttosto vicino alla commedia omonima della raccolta di Basilio Locatelli, dalla quale diverge per alcuni modi di sviluppare le peripezie dei personaggi, ma con la quale può condividere situazioni strane come quella per cui Pantalone “vol che [Zanni] pigli moglie per lui” (atto II). Il suo intreccio deve aver creato confusione pure tra gli estensori degli *Scenari più scelti d'istrioni*, considerato come essi definiscano inizialmente il testo “pastorale” e alla fine lo chiamino “tragicommedia”. In effetti nella *pièce* sono reperibili soprattutto motivi da pastorale (segnatamente la magia, la fonte e il bosco) e da commedia (le figure principali, i travestimenti, i maneggi matrimoniali, i travestimenti, ecc.). È presumibile che il dato tragicomico sia riconducibile invece all’infrazione per cui Zanni consuma il matrimonio con Ortentia (atto III): sappiamo quanto importante fosse in una commedia la

⁴⁹¹ Cfr. AA.VV., 1612: s.v.

ricostituzione conclusiva dell'ordine sociale ritenuto naturale.⁴⁹² Alla fine, tuttavia, la frattura si riaggiusta con l'apparizione dello stesso Zanni in abito nobiliare. Tra i personaggi del *Fonte incantato* si distingue per chiarezza di caratterizzazione il Capitano: tanto pomposo nell'esprimere l'apologia di sé medesimo quanto lesto nel fuggire dai pericoli reali. Poco gloriosa per gli stessi è poi la collocazione dei Musicisti tra le robbe. A livello lessicale, infine, nel testo sono da osservare in particolare le menzioni di una mattinata, che può essere un canto d'amore mattutino dedicato all'innamorata o una composizione musicale di buon augurio intonata anch'essa a inizio giornata, e della prima, un gioco che in Locatelli fornisce persino il titolo alla commedia che apre il primo volume della sua raccolta (I.1).

2.X.78. Il figliol prodigo

Nel 1579 il comico veneziano Giovanni Scarpetta veniva chiamato a comparire di fronte all'inquisitore, a Pisa, per aver proposto nel programma dei propri spettacoli titoli come *Il figliol prodigo*, *La comedia degli spiriti* e *Il negromante*.⁴⁹³ alla luce di tale informazione, si può provare sorpresa di fronte a un testo come il nostro, tramandato in una raccolta legata al teatro all'improvviso, conservata a pochi passi dal principale centro del cattolicesimo e appartenuta al cardinale Maurizio di Savoia.⁴⁹⁴ In effetti la trama della commedia trae spunto proprio dalla parabola evangelica del figliol prodigo (Luca, XV, 11-32), una narrazione che dal teatro religioso del tardo Medioevo, a *El hijo pródigo* di Lope de Vega (secolo XVII), a *L'enfant prodigue* di Claude Debussy (1884, su parole di Edouard Guinand) e oltre ha avuto grande successo in ambito letterario, drammaturgico e musicale, ma che per esempio non trova uno sviluppo dal medesimo titolo tra i canovacci di Basilio Locatelli, autore fedele al principio secondo cui “*Nolle miscere sacra profanis*”.⁴⁹⁵ Le stesse vicende raccontate nello scenario corsiniano sono narrate in una commedia di Vergilio Verucci, che però di nuovo evita di chiamare in causa direttamente le sacre scritture intitolando la propria opera *La moglie superba* (1621). Un altro scenario che fa invece riferimento alla parabola riferita dall'evangelista Luca si ha tra gli scenari Casamarciano con *Figliol prodigo* (II.63). Nella nostra commedia, ad ogni modo, la materia è trattata senza assolutamente toccare ambiti religiosi, e in tal senso potrebbe semmai essere più compromettente di fronte alle autorità ecclesiastiche un'operazione come quella di un Giovanni Briccio che con la propria *Tartarea* (1614) offre al pubblico una “comedia infernale”. Il *Figliol prodigo* corsiniano rielabora invece molto liberamente gli spunti proposti dalla parabola riconducendoli a meccanismi e motivi tipici della commedia latina e rinascimentale. Per esempio, alcuni elementi del canovaccio fanno

⁴⁹² Cfr. FERRONE, 1996: 927-928.

⁴⁹³ Cfr. PROSPERI, 1966: 349.

⁴⁹⁴ Cfr. AASTED, 1991: 94.

⁴⁹⁵ Cfr. MAROTTI/ROMEI, 1994: 697.

pensare ad altre *pièces* della stessa raccolta come *Il tradito* (I/3, in particolare il tema della diffamazione), mentre già in commedie antiche come *Le nuvole* di Aristofane o gli *Adelphoe* di Terenzio era questione di figli dalla vita dissoluta o dispendiosa. A risultare un po' staccato dal resto della vicenda è forse il finale, probabilmente in ragione dell'origine non drammaturgica della trama. L'ideatore della nostra commedia deve essere stato colpito, per concludere, soprattutto dalla vicenda dei maiali (Luca, XV, 15-16), qui adattata comunque con abbastanza fantasia da conservare ben poco dell'originale, tant'è vero che la stessa andrà a fornire un titolo alla seconda variante della storia all'interno degli *Scenari più scelti d'istrioni*: *Li porci* (II/83).

2.X.79. Il cranchio

La presente *pièce* già col proprio titolo fa riferimento alla commedia di Lionardo Salviati *Il granchio* (1556), un testo effettivamente attivo nel fornire spunti al canovaccio corsiniano. Nell'opera dello scrittore fiorentino, però, il titolo era giustificato dalla presenza d'un personaggio eponimo, Granchio appunto, del tutto assente negli *Scenari più scelti d'istrioni*, che tuttavia offrono a livello figurativo la rappresentazione dell'animale dallo stesso nome. L'omonimia tra la commedia corsiniana e quella di Salviati può comunque essere spiegata in due maniere: da una parte il desiderio, legato a strategie di mercato, di offrire al pubblico titoli già noti e dunque di più probabile successo; dall'altra il significato simbolico assunto dal nome del crostaceo in questione,⁴⁹⁶ che può andare a definire le caratteristiche del servo intrigante e del suo operato oscillante tra l'astuto e il pasticcione. *Il cranchio* trova nella raccolta di Basilio Locatelli due paralleli: la commedia omonima (I.46), relativamente vicina anche per trama, e *La mula* (II.44), dove il divario aumenta decisamente sia per titolo che per contenuti. Un'altra *pièce* imparentata con le precedenti si ha poi nello zibaldone raccolto dal conte di Casamarciano Annibale Sersale, all'interno del quale figura un *Grancio* (II.12). La trama della nostra commedia riprende sostanzialmente temi e motivi tipici della commedia rinascimentale. Tra questi si possono menzionare i problemi provocati da una porta chiusa, secondo un tipo di meccanismo già sfruttato dal Bibbiena nella sua *Calandria* (1513), che nel redigere una scena non ha esitato a sfruttare i doppi sensi maliziosi concessi dall'incontro di chiavi e serrature (III, 10). Un altro genere di momento tipico si ha a due riprese (fine degli atti II e III), dove diversi personaggi appaiono in scena con lanterne, secondo un modello generalmente indicato con espressioni come "fingerò notte" (o simili), ma che qui è proposto attraverso la descrizione degli atti degli attori in scena. Un esempio letterario di questo tipo di scena è presentato nel quinto atto della *Moscheta* di Angelo Beolco (redatta forse tra il 1527 e il 1531), dove Ruzante e Menato hanno l'atteggiamento di figure perse nell'oscurità. Un ultimo dato che si vuole far emergere in questa sede concerne i frequenti

⁴⁹⁶ Cfr. CATTABIANI, 2002: 349-351.

sbagli dell'estensore del canovaccio nel riportare i nomi dei personaggi (ci sono una "Flavia" al posto di "Lidia" e due "Trappolino" al posto di "Pedrolino" nell'atto secondo): probabilmente si tratta di testimonianze della natura di trascrizione più o meno libera da testi precedenti degli *Scenari più scelti d'istrioni*.

2.X.80. Li finti amici

Vergato dalla mano del secondo estensore degli *Scenari più scelti d'istrioni*, questo scenario ha molti punti in comune con un altro testo della raccolta corsiniana, *Il ragazzo delle lettere* (II/87), redatto invece dal collega più attivo. Al di fuori dei canovacci corsiniani si trovano commedie dai contenuti analoghi tra i soggetti di Basilio Locatelli con la *pièce* omonima (I.34) e, per quanto riguarda lo zibaldone conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, con *Il ragazzo per le lettere* (I.39), dove risulta evidente la corrispondenza di titolo con il secondo scenario corsiniano considerato in questa sede. La trama della nostra commedia non presenta elementi di spiccata originalità, ma non per questo manca del tutto d'interesse. Ad attirare l'attenzione è in primo luogo la vicenda delle lettere "con il motto al foco" e "con il motto dell'aqua", che nelle intenzioni dell'ideatore dello scenario combinavano forse un elemento sentenzioso con una tecnica simile a quelle degli inchiostri simpatici. L'accento ai motti può essere senz'altro ritenuto uno spunto storicamente rilevante, visto che anche nel quadro delle imprese il testo veniva considerato più importante della parte iconografica, oltre a dover essere necessariamente veicolo di verità.⁴⁹⁷ Per quanto concerne le *gag* sviluppate in *Li finti amici*, si può notare un testimone di come molto spesso le trovate comiche abbiano una fortuna che va oltre la durata del singolo canovaccio: un esempio concreto si ha alla seconda entrata di Francescina nel corso del terzo atto, dove la vicenda con protagonisti Zanni, Francescina e Pasquarello è decisamente vicina a quanto avverrà in *Li tre becchi* (II/92) tra Zanni, Franceschina e Pantalone (atto III). A proposito del nome della servetta, è da osservare la bizzarra forma in cui esso viene scritto e che ad ogni modo, considerando come sia confermata in ogni occasione che veda l'appellativo tracciato per esteso, appare essere voluta. Il lessico utilizzato in *Li finti amici* ci pone invece di fronte a un interessante "Lei s'inbautta" (atto II), dove si ha modo di apprezzare una precisa annotazione sull'abbigliamento: la bautta era infatti una "mantellina di seta nera con cappuccio per mascherarsi".⁴⁹⁸ I "maccaroni" e "mangiamenti" ci ricordano infine come anche questo scenario si ponga sotto il segno delle muse panciute che già ispiravano Teofilo Folengo (cfr. *Baldus*, 1552, I, vv. 13-16).

⁴⁹⁷ Cfr. GELLI, 1976, p. 5.

⁴⁹⁸ AA.VV., 2007a: 506.

2.X.81. Il Prencipe d'Altavilla

Decisamente vicina per contenuti al testo omonimo proposto da Basilio Locatelli nella sua raccolta di canovacci (I.6), questa tragicommedia trae con ogni evidenza la propria sostanza dal mondo delle avventure cavalleresche. In tal senso un omaggio all'epica è dato già dalla presenza nel titolo d'un principe d'Altavilla (anche se poi questa casata non è più menzionata nel corso dello scenario): principe e discendente della stessa dinastia fu infatti il Tancredi ritratto da Torquato Tasso nella sua *Gerusalemme liberata* (1581). Un altro personaggio del nostro canovaccio che trova spazio per lo meno nominalmente anche altrove in letteratura è il principe di Belpoggio (che in un'occasione il nostro redattore chiama pure "prencipe del Poggio"): l'appellativo appare infatti nel dramma comico di Carlo Goldoni *Il finto principe* (1749), dove però è assunto ingannevolmente da una figura d'altra identità. Del *Prencipe d'Altavilla* bisogna poi ancora segnalare la menzione di altri due titoli nobiliari, che contribuiscono tra l'altro a situare la vicenda in un ambito sociale più elevato di quello che caratterizza le semplici commedie: i titoli cioè di duca e di marchesa. Un ulteriore dato che contribuisce a collocare il nostro canovaccio in un genere popolato da armi, dame e guerrieri – al di là ovviamente delle vicende battaglieresche – è il passo in cui le donne, verso la fine dell'atto terzo, "dicono le ottave", ovvero il tipo di strofe utilizzata per cantare le gesta di eroici cavalieri nei capolavori di Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto e del già chiamato in causa Torquato Tasso. Sempre nell'ultimo atto della *pièce*, e questa volta spostandoci nell'ambito degli eventi, si trova una scena di combattimento ambientata su un ponte: un importante analogo si trova nell'opera reale che apre gli *Scenari più scelti d'istrioni*, quella *Gran pazzia di Orlando* ovviamente debitrice del poema ariostesco (I/1). Un ulteriore spunto degno d'interesse è dato dall'utilizzo della parola "errando": in una sede come la presente non si può non ricordare il mito del cavaliere errante già protagonista dei romanzi eroici del ciclo bretone della Francia medievale. Nonostante il saldo ancoraggio a quel tipo di letteratura avventurosa, non mancano nel *Prencipe d'Altavilla* alcuni elementi più tipici della tradizione teatrale: oltre ovviamente alla presenza delle consuete figure della commedia all'improvviso, vanno segnalati almeno i momenti dell'incontro di Gratiano e Pedrolino con Fabbrizio e Pasquarello (atto II), dove i secondi mascherandosi hanno assunto le sembianze dei primi, e dell'entrata della Dea della Pace (atto III). Il primo caso riporta ovviamente a scene come quelle proposte per esempio nell'*Amphitruo* di Plauto, dove com'è noto Giove prende l'aspetto di Anfitrione e Mercurio quello di Sosia. Il secondo invece è un evidente ricorso all'espedito del *deus ex machina*, perché i problemi creatisi nel corso dello scenario si risolvono soltanto con l'intervento della divinità.

2.X.82. Li tre matti

Questa commedia corrisponde per titolo e, a grandi linee, anche per contenuti al canovaccio omonimo della raccolta di Basilio Locatelli (II.2); ma per certi aspetti, in particolare in relazione alla simulata follia di Angelica, essa può essere confrontata pure con le due *Finta pazza* di Flaminio Scala (*Teatro delle favole rappresentative*, 1611, 8) e del già citato Locatelli (II.3). Lo stesso titolo del nostro scenario compare poi anche (quale diciottesimo testo) nel codice conservato nel fondo magliabechiano della Biblioteca Nazionale di Firenze e pubblicato nel 1880 da Adolfo Bartoli.⁴⁹⁹ La trama della commedia parte da una tematica che ha un archetipo biblico, il *Libro di Giuditta*, sfruttato negli *Scenari più scelti d'istrioni* anche nel caso de *La battagliola* (I/41), secondo il quale si ottiene la salvezza di una città o di un popolo attraverso un'azione femminile: nel nostro caso non sappiamo con precisione come questa si sia manifestata, ma ne conosciamo le conseguenze giuridiche, ovvero un'immunità che verrà abilmente sfruttata nello scioglimento delle situazioni proposte dalla *pièce*. A fare da sfondo alla vicenda è Gaeta, località indicata con singolare insistenza (rispetto alla prassi dei nostri scenari) nel corso del canovaccio e nell'elenco delle robbe, e che al lettore del secondo manoscritto di Basilio Locatelli può ricordare la medesima ambientazione dell'*Orlando furioso* (II.1). Al centro della storia, come il titolo lascia intuire, il tema della pazzia che, in questa sede, è declinato in vari modi: dalla finta follia inscenata per sfuggire a un'imposizione, alla reale insania da curarsi medicalmente. Quest'ultimo caso, con protagonisti i tre matti che danno nome alla commedia, cioè Pantalone, Zanni e Francatruppe, permette di giocare nel terzo atto su una divertente alternanza tra atteggiamenti folli e razionali. La problematica della ricerca di un antidoto contro il presunto male che affligge Angelica è invece affrontata in una maniera in qualche modo vicina a quella presentata in un altro dei canovacci corsiniani: *Il serpe incantato* (II/73). Due ulteriori considerazioni concernono i temi della fedeltà e delle male azioni. Il primo è affrontato nel rapporto tra Oratio e Pantalone, viene esplicitato in una scena dell'atto I e trae le sue radici da una tradizione risalente per lo meno ai *Captivi* di Plauto. Il secondo trova una particolare espressione dove Aurelio ammette la consapevolezza di "far male", ma continua nella via intrapresa perché forzato dai propri sentimenti (atto II): ci si trova di fronte a una sorta d'illustrazione delle famose parole virgiliane secondo le quali "Omnia vincit amor" (*Egloghe*, X, 69). Interessante infine la posizione di Gratiano quale "Capo de ladri": conoscendo il carattere del personaggio, si può pensare a un parallelo con il ruolo del Dante Cruciani interpretato da Totò nei *Soliti ignoti* di Mario Monicelli (1958).

⁴⁹⁹ BARTOLI, 1979: 235-247.

2.X.83. Li porci

Come già accadeva allo scenario *Il figliol prodigo* (II/78), col quale condivide più o meno la trama, anche questa commedia trae spunto dalla nota parabola riferita dall'evangelista Luca (XV, 11-32). Il nostro caso, che ancora una volta trova paralleli nel canovaccio dello zibaldone raccolto dal conte di Casamarciano Annibale Sersale *Figliol prodigo* (II.63) e nella *pièce* di Vergilio Verucci *La moglie superba* (1621), oltre ad avere numerosi punti di contatto con *Li porci ovvero specchio de' giovani* di Basilio Locatelli (I.42), dove la condanna di certe dissolutezze giovanili trova immediata dichiarazione già a livello di denominazione, gioca sin dal titolo la carta della vicenda dei maiali, già centrale nel caso dell'altro rifacimento corsiniano del medesimo testo biblico. Sappiamo del resto come questo tipo di suidi abbia goduto nella storia di un certo successo letterario, dalla vicenda della maga Circe nel decimo libro dell'*Odissea* omerica alla disavventura di Calandrino, nel *Decameron* di Boccaccio (1351 o 1353), dove il povero grullo si vede sottrarre un porco da Bruno e Buffalmacco (VIII, 6). Un elemento decisamente interessante del nostro canovaccio è dato dal buon numero di lazzi, trionfi, scene, burle e invenzioni di cui è specificato esplicitamente il nome. Per quanto concerne il primo tipo di repertorio, abbiamo un lazzo "del 16. et doi venti" (atto I), forse fondato su uso birichino della matematica, e uno "del Cornuto" (atto I). Ci sono poi un trionfo "del raschiamento" (atto I) e uno "de denari" (atto II), che nell'insieme rendono difficile credere a Ludovico Zorzi quando sostiene che si capisca molto bene cosa sia questo tipo di trovata comica.⁵⁰⁰ C'è quindi una burla "del ombra" (atto I), dove forse fa capolino l'elemento spettrale già presente in una *pièce* come la *Mostellaria* di Plauto. Nell'ambito delle scene, se ne trova una "in metafora de cento scudi" (atto II), dove tornano nuovamente l'elemento numerico e quello economico. L'invenzione "della mascherata" (atto III), infine, ci ricorda il legame del teatro all'improvviso col mondo carnascialesco: legame che ad ogni modo dev'essere valutato con la consapevolezza della stretta interdipendenza tra cultura d'*élite* e cultura cosiddetta "popolare".⁵⁰¹ Nel corso del terzo atto, dove viene ripetuta per tre volte di fila la frase "Il Simile in questo", si può constatare l'importanza a livello di composizione dei canovacci d'un meccanismo come quello del "parallelismo di situazioni".⁵⁰² Degna di nota, per concludere, è la prima apparizione di Sardellino (atto I), tratteggiato come un debosciato col fiasco in mano e facilmente corrompibile a suon di denaro.

2.X.84. La nobilta

Totalmente priva di indicazioni sul trovarobato necessario alla rappresentazione, questa tragicommedia si fonda sulla novella del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353) dove si

⁵⁰⁰ Cfr. AA.VV., 1980: 118.

⁵⁰¹ Cfr. CAMPORESI, 1981: 84-85.

⁵⁰² Cfr. SPEZZANI, 1997: 186.

narrano le vicissitudini di Griselda (X, 10) e può essere messa in parallelo, dunque, con altri due canovacci che condividono la medesima trama: la corsiniana *Nobiltà di Bertolino* (II/54) e *Le grandezze di Zanni* della raccolta di Basilio Locatelli (I.10). A quest'ultimo testo però è più vicino il primo dei due *Scenari più scelti d'istrioni* dedicati alle stesse vicende. A proposito di legami intertestuali, è da notare l'estrema difficoltà (per non dire l'impossibilità) di raggiungere un grado accettabile di comprensione del nostro canovaccio senza tener conto di testi paralleli o precedenti: quanto viene accennato riguardo allo scioglimento della vicenda all'ultima entrata di Don Falanges nell'atto terzo, infatti, risulterebbe insufficiente a spiegare le ragioni e i tratti di quanto accade a un lettore sprovvisto di altri appigli. Un altro esempio dell'utilità d'una fruizione che vada al di là della singola tragicommedia è testimoniato dal passo in cui Pantalone “dice molte cose che fa Frittellino” (atto II): la situazione diventa molto più chiara dopo aver dato un'occhiata a quanto accade alla prima entrata di Zanni nel secondo atto de *Le grandezze di Zanni* di Locatelli, dove il personaggio eponimo si lancia in una serie di comportamenti certamente inadatti alla vita di corte, o che quanto meno ne costituiscono un storpiamento grottesco e parodico. Restando su Frittellino, è senz'altro da osservare come questo nome sia stato portato da una celebrità del teatro all'improvviso, Pier Maria Cecchini, membro al servizio dei Gonzaga della Compagnia degli Accessi e autore di opere come *La Flaminia schiava* (1610), i *Brevi discorsi intorno alle comedie* (1614), le *Lettere facete e morali* (1618) e *L'amico tradito* (1633). Sempre riguardo ai personaggi della *pièce*, vanno ancora menzionate almeno due cose: in primo luogo il ruolo di Don Falanges, probabilmente da collegare con quello, presente anche altrove negli scenari corsiniani (si veda ad esempio I/25 *Il pozzo*), di un capitano spagnolo serio; secondariamente l'avviso, nella lista dei personaggi, del fatto che Isabella “non si vede”, forse un segno di come la ragazza pur non trovando una presenza fisica nel corso della rappresentazione dovesse assumere un ruolo rilevante nello svolgimento della storia. Ma in relazione a questi due punti si può mantenere un certo margine di dubbio: del resto non sempre è malsano un atteggiamento come quello della guida messicana di un racconto di Italo Calvino che si limitava a descrivere determinati reperti, per poi completare la spiegazione con un laconico “*No se sabe qué quiere decir*”.⁵⁰³ Curiosa infine una piccola convergenza di gusti tra i responsabili della redazione degli *Scenari più scelti d'istrioni* e Antonio Vivaldi, anche lui autore di reinterpretazioni dell'*Orlando furioso* (1727) e della *Griselda* (su libretto di Apostolo Zeno e Carlo Goldoni, 1735).

2.X.85. Li dispetti

Riguardo al genere di questo canovaccio, che trova un parallelo piuttosto vicino per trama nella tragicommedia omonima di Basilio Locatelli (I.7), gli estensori degli *Scenari più scelti d'istrioni* sembrano aver nutrito qualche dubbio: se infatti *Li dispetti* sono inizialmente presentati come una

⁵⁰³ CALVINO, 2004.

commedia, alla fine dell'atto terzo si può leggere “finisce la Tragicomedia”. Le ragioni di tale situazione vanno forse cercate nella presenza in un intreccio piuttosto tendente al genere comico (eccezion fatta per alcune condanne, comunque lasciate cadere al momento della conclusione) di personaggi della realtà nobiliare. Approfondendo il paragone con la *pièce* di Basilio Locatelli, un primo dato interessante è la sostituzione, nel ruolo del giardiniere, di un francese al posto di Gratiano: forse all'autore romano colui che normalmente si impegnava nella parte del dottore bolognese risultava poco adatto ad assumere le vesti d'un coltivatore di giardini. Un altro elemento decisamente degno di nota è la spiegazione del “Lazzo del Camisciotto”: menzionato senza ulteriore specificazione nello scenario corsiniano (atto II), esso è invece spiegato con notevole precisione da Locatelli, che addirittura lo introduce usando la formulazione “facendo il lazzo del camiciotto, cioè [...]”.⁵⁰⁴ A testimoniare nuovamente della vicinanza tra le varianti corsiniana e casanatense della stessa trama, c'è poi la presenza in entrambe di un Conte di Roccaforte, con riferimento a una reale casata, oppure per un'ispirazione fornita dal significato del termine “roccaforte”. Sempre in relazione al medesimo appellativo, si può ancora segnalare un'opera scenica, *Creder morto chi si vede* di Carlo Sigismondo Capeci (1713), dove bizzarramente si citano due sedi nobiliari note pure al lettore degli *Scenari più scelti d'istrioni*: oltre a Roccaforte, anche Belpoggio (cfr. II/81 *Il Principe d'Altavilla*). All'interno del nostro testo assume un certo rilievo il giardino, tradizionalmente *locus amoenus* che, come ci ha insegnato tra gli altri il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meun (secolo XIII), può far da teatro privilegiato a vicende amorose, ma che in questa sede sembra assumere una posizione piuttosto decorativa. Forse sull'onda di tematiche trattate in altri canovacci come *La nobilta di Bertolino* (II/54) e *La nobilta* (II/84), per concludere, anche in *Li dispetti* (per lo meno durante l'atto III) una tematica importante è quella dell'onore, che contribuisce in qualche modo a innalzare dal livello comico a quello tragicomico la gravità di una *pièce* il cui titolo già nel corso del secolo XVII poteva suonare nel senso di “ingiurie schernevole”.⁵⁰⁵

2.X.86. Il Zanni astuto

Redatto dall'estensore meno attivo degli *Scenari più scelti d'istrioni*, secondo Vito Pandolfi⁵⁰⁶ e Thomas Heck⁵⁰⁷ *Il Zanni astuto* non ha testi corrispondenti in altre raccolte di canovacci. Il suo titolo lo situa però in un ambito non lontano da *pièces* come *Le astutie di Zanni*, di cui abbiamo una versione corsiniana (II/59) e un'altra casanatense (II.12), o da una commedia come *Il servo astuto* di Vergilio Verucci (1610). Il nostro canovaccio presenta i caratteri tipici del teatro comico latino e

⁵⁰⁴ AA.VV., 2007a: 197.

⁵⁰⁵ Cfr. AA.VV., 1612: alla voce “dispetto”.

⁵⁰⁶ PANDOLFI, 1988, vol. V: 272.

⁵⁰⁷ HECK, 1988: 356.

rinascimentale, ma offre comunque diversi spunti di notevole interesse. Due elementi centrali e piuttosto tradizionali della trama sono la gravidanza di Isabella, riconducibile a una discendenza che ha tra i propri esponenti romani l'*Aulularia* di Tito Maccio Plauto, e lo sfruttare a fini di travestimento la somiglianza tra un fratello e una sorella, secondo un principio che trova un celebre rappresentante cinquecentesco nella *Calandria* del Bibbiena (1513). Sul piano linguistico, accanto a un'esortativo "battano" (atto II, che potrebbe pure essere il frutto di un semplice sbaglio) e a un inserto di discorso diretto col grido "maschio maschio" (atto III), è di grande interesse un'altra entrata della voce dei personaggi nel testo: quel "il Canavaro rinfonde il vino al Grimo" (atto II) che è una testimonianza di "lingua zerga", di quel linguaggio cioè sul quale troviamo interessanti documenti nel *Libro dei vagabondi* curato da Piero Camporesi⁵⁰⁸ e che, se si vuol considerare un'opera vicina per ambiente agli scenari corsiniani, è sfruttato anche da Giovanni Briccio nella sua *Ostaria di Velletri* (s.a.). Per quanto riguarda l'onomastica, sono da evidenziare le menzioni di una Cangenova (atti I e III), il cui nome ricorda un personaggio della produzione novellistica di Scipione Bargagli (1587), e di un "banco de Grifoni" (atto I), che se non è un riferimento al mondo reale potrebbe collegarsi con la figura araldica indicante custodia e vigilanza. Fondamentale però è soprattutto il comparire del nome di uno Stefanello de Bisognosi (atto III), da ponderare accanto alle oscillazioni nel corso del canovaccio tra Magnifico e Pantalone, perché sembra poter fare riferimento a un celeberrimo portatore della maschera del vecchio padre veneziano: Stefanelo Botarga, professionista del teatro il cui lascito scritto è ora fruibile in una pubblicazione di Maria del Valle Ojeda Calvo.⁵⁰⁹ Una nota infine sullo Zanni protagonista dello scenario: con la sua voracità, per la quale ad esempio si lascia distrarre dalla possibilità di divorare un gallo, viene a trovarsi in grande sintonia con l'omonimo personaggio presentato da Dario Fo nel suo *Mistero buffo* (1974).

2.X.87. Il ragazzo delle lettere

Questa commedia dovrebbe essere letta tenendo presente un altro scenario della raccolta corsiniana: *Li finti amici* (II/80). Una fruizione intertestuale può in effetti rivelarsi utile a colmare le lacune dell'uno o dell'altro testo, e un ulteriore aiuto può venire accostando a essi altri due canovacci di trama analoga: *Il ragazzo per le lettere* dello zibaldone raccolto dal conte di Casamarciano Annibale Sersale (I.39) e *Li finti amici* di Basilio Locatelli (I.34). L'intreccio de *Il ragazzo delle lettere*, con i suoi inganni, travestimenti e riconciliazioni finali, si fonda su motivi molto noti alla più classica tradizione comica, anche se non lo si può porre come esempio totalmente canonico. Un dato di spicco, che già si annuncia nel titolo, è quello delle lettere, che come in *Li finti amici* vengono

⁵⁰⁸ AA.VV., 2007b.

⁵⁰⁹ OJEDA CALVO, 2007.

collegate all'acqua e al fuoco: probabilmente per via di metodi di scrittura e di lettura, ma forse anche giocando sul significato simbolico dei due elementi, che in relazione alla passione amorosa potrebbero tra le altre cose essere portatori d'un senso traslato di annegamento il primo e d'incendio il secondo, rispettivamente nel diluvio e tra le fiamme dei sentimenti.⁵¹⁰ La tematica dello studio, qui chiamata in causa in relazione a Silvio e che trova spazio abbastanza spesso negli *Scenari più scelti d'istrioni*, sembra invece essere debitrice del mondo dei *fabliaux* della Francia medievale, dove i chierici impegnati in tresche amorose sono legione. Ma tra i personaggi ad attirare soprattutto l'attenzione è lo Zanni mezzano o ruffiano, la cui arte è decantata dallo stesso nel corso del secondo atto e viene sottolineata molto spesso nel corso del canovaccio: si tratta di un erede del lenone del teatro plautino che qui assume esplicitamente un ruolo di grande centralità. In questa commedia sono poi presenti almeno tre spunti che portano a riflettere sul modo in cui la nostra antologia di canovacci sia nata e si sia sviluppata: in primo luogo l'iperbato, alla prima entrata di Franceschina, "Gli dice Zanni il tutto"; secondariamente il disordine grammaticale che caratterizza l'ultima scena del primo atto; e per finire, nel passo in cui la moglie di Zanni imbrogliava il marito fingendolo sudato per lasciar scappare l'amante Coviello (atto III), la correzione di un "fugge" in "finge". Si tratta di elementi che senza dubbio confermano la tesi secondo la quale gli *Scenari più scelti d'istrioni* sono una copia di materiali precedenti, ma data la frequenza di questi errori parrebbe che anche la rilevanza degli interventi creativi da parte dei trascrittori non sia da sottovalutare, soprattutto considerando come un manoscritto decorato da numerose immagini a colori non doveva essere nelle intenzioni dei suoi estensori un lavoro da portare avanti alla bell'e meglio (con tutti gli strafalcioni che ne sarebbero seguiti).

2.X.88. Li Adelfi di Terrentio

Insieme con *Li dui simili di Plauto* (I/11), *Li Adelfi di Terrentio* rappresenta uno dei soli due casi negli *Scenari più scelti d'istrioni* dove l'autore della fonte è indicato esplicitamente: la ragione della menzione dei due più noti commediografi latini va presumibilmente cercata nel desiderio di omaggiarli e, al contempo, di approfittare della loro fortuna per dare un tocco di erudizione alla raccolta di canovacci. Considerando il successo degli *Adelphoe* di Terenzio nelle tradizioni letteraria e teatrale, testimoniato da opere a essi ispirate come *L'école des maris* di Molière (1661) o *The Squire of Alsatia* di Thomas Shadwell (1688), non è inaspettato trovarne rifacimenti anche nell'ambito della commedia all'improvviso, e accanto alla versione corsiniana v'è pure quella di Basilio Locatelli, intitolata *Il fromento* (I.39), che è molto vicina alla prima e si distanzia, invece, da altri scenari intitolati *Il fromento* (si veda, nella nostra antologia, II/63).⁵¹¹ La trama della commedia

⁵¹⁰ Cfr. BIEDERMANN, 2006: 4 e 208.

⁵¹¹ Cfr. anche OJEDA CALVO, 2007: 287-291.

segue piuttosto da vicino le vicende narrate nell'originale latino, fino a tener conto di particolari come l'abbattimento di un muro auspicato ai versi 906-916 della *pièce* terenziana e nell'ultima scena del nostro canovaccio. Se però gli *Adelphoi* mettendo a confronto gli atteggiamenti dei vecchi Demea e di Micione sembra voler ammonire “contro gli eccessi di qualunque genere”,⁵¹² il rifacimento corsiniano – pur chiamando in causa a più riprese anche l'avarizia di Pantalone – sembra voler sottolineare soprattutto l'importanza della liberalità: una simile posizione può forse legarsi alla situazione dei professionisti del teatro, che sicuramente avevano buoni motivi per apprezzare chi elargisse volentieri, senza mormorare (cfr. Isidoro da Siviglia, *Etymologiae sive origines*, X, 156: “Liberalis dictus ab eo quod libenter donet nec murmure”). Accanto agli elementi desunti direttamente dalla fonte latina, naturalmente, si possono osservare in *Li Adelfi di Terrentio* diversi motivi più propriamente legati alla commedia all'improvviso e ai suoi personaggi, a segnalazione al solito di un procedere compositivo lontano dalla riproduzione pedissequa. Un dato interessante è infine fornito dalla presenza nell'intreccio di un'Emilia: considerando la fortuna de *La Emilia* di Luigi Groto (1579) tra commedia dell'arte e ridicolosa – per cui se ne possono segnalare imitazioni come *La schiava* corsiniana (I/2), *Le schiave* di Vergilio Verucci (1629), *Le due schiave* di Basilio Locatelli (I.28) e *Emilia* dello zibaldone del conte di Casamarciano Annibale Sersale (II.15) –, si può immaginare che la presenza di una Emilia in canovacci come la sunnominata *Schiava*, *Li ritratti* (I/17), *Li tre matti* (II/82), i nostri *Adelfi di Terrentio*, *Il Gratiano innamorato* (II/90) o la *Terza del tempo* (II/99) possa essere ricondotta all'influsso dell'opera del Cieco d'Adria.

2.X.89. Il veleno

Già a una lettura superficiale de *Il veleno*, o anche solo dando un'occhiata alla lista dei personaggi, ci si può rendere conto di come esso non rappresenti un esempio canonico di commedia come lo si poteva intendere nel Cinque o Seicento: la sua trama in effetti non si fonda in modo totalizzante sulle strutture tipiche del teatro di quella specie⁵¹³ e diverse figure che vi prendono parte, segnatamente il Signore, il Negromante e i diavoli, appartengono di norma ad altri generi drammaturgici. Più congrua la definizione di Basilio Locatelli, più preciso in queste cose degli estensori degli *Scenari più scelti d'istrioni*, che per la sua versione delle medesime vicende, *Il veneno* (I.5), dove oltre a presentare lo stesso *plot* sfrutta a grandi linee la stessa onomastica, parla di tragicommedia pastorale. Tra le scene offerte dalla nostra *pièce*, meritevole di attenzione al primo comparire di Franceschina e Trappolino nel primo atto è l'evocazione di paesaggi spettrali, secondo un gusto per le storie di fantasmi che in ambito teatrale è testimoniato anche nell'*Hamlet* di William

⁵¹² PADUANO, 2005: 301.

⁵¹³ Cfr. FERRONE, 1996: 927-928.

Shakespeare (1600-1601 circa), mentre nella novellistica ha un noto esempio nelle vicende con protagonista Nastagio degli Onesti (V, 8) narrate nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1351 o 1353). Ovviamente, considerando come nel nostro caso i personaggi entrino in scena “fingendo notte”, non è da credere che la situazione presentata sul palco volesse presentare atmosfere degne di maestri del cinema dell'orrore come Dario Argento o Tobe Hooper: piuttosto doveva trattarsi d'una scena che intendeva sfruttare a scopi comici l'ispirazione fornita da spunti paurosi. Interessanti sono poi le scene dove compaiono Zanni e il Bravo, che alternando smargiassate (definite esplicitamente come “bravure” in due occasioni, negli atti I e II) e ridicolizzazioni fanno pensare che il secondo dei due, collegabile a figure storiche note pure al pubblico d'oggi grazie ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni (1840-1842), dovesse rappresentare nei canovacci una figura non lontana da quella del Capitano. Il Negromante invece, caratterizzato da azioni positive, permette di mettere in luce una condanna morale della magia (del resto connotata negativamente pure attraverso l'evocazione di diavoli): nonostante abbia un ruolo non secondario nello scioglimento felice dell'intreccio grazie proprio alla sua arte, alla fine egli decide di rinunciare a quest'ultima, permettendo l'allestimento d'una scena idealmente degna di certi roghi inquisitoriali o, nella letteratura di tempi più vicini a noi, all'attività dei pompieri in *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953). Da menzionare per concludere è una certa difficoltà nella lettura de *Il veleno* direttamente dal manoscritto: a causa forse di una storia compositiva più complessa della semplice trascrizione, nel testo si originale si riscontrano diverse confusioni nell'indicazione dei nomi dei personaggi.

2.X.90. Il Gratiano innamorato

Il Gratiano innamorato trova corrispondenza nella raccolta di Basilio Locatelli con la commedia dal titolo *La schiava* (I.27), che ha invece molto meno da spartire con la *pièce* omonima posta tra le prime degli *Scenari più scelti d'istrioni* (I/2), la quale comunque condivide con le altre due alcuni motivi piuttosto tipici per il teatro rinascimentale e, tra gli aspetti più significativi, un personaggio di nome Emilia. Un primo motivo d'interesse del nostro canovaccio è senza dubbio la presenza di un Arlecchino nella sua unica apparizione all'interno degli scenari corsiniani. Se si pensa alla biografia dell'attore Tristano Martinelli, celeberrimo interprete della più nota maschera della commedia dell'arte, può non essere priva d'interesse la menzione nel canovaccio delle Fiandre (atti I e III, ma la regione ha un ruolo pure nel testo parallelo di Locatelli, dove però Arlecchino non c'è): sappiamo infatti che Martinelli e la sua compagnia soggiornarono ad Anversa.⁵¹⁴ Ma, per ragioni d'eponimia, ad attirare subito l'attenzione in questa commedia, la cui trama non ha grandi elementi di originalità rispetto ai canoni del genere cui si rifà, è Gratiano (al servizio del quale peraltro lavora proprio Arlecchino), che con la sua situazione di dottore innamorato poteva forse

⁵¹⁴ *Id.*, 2006: 7-50.

profondersi in discorsi degni della lettera sentimentale che, nel *Candelaio* di Giordano Bruno (1582), il pedante Manfurio redige su richiesta di Bonifacio (II, 1 e 4). Un personaggio secondario impegnato in vicende buffonesche già nel teatro di Menandro (si veda per esempio il *Dyskolos*) è invece il cuoco, chiamato nella nostra commedia alternativamente con gli appellativi di “Coco” o di “Piombino”. Sempre in ambito alimentare va segnalata la giustificazione dei propri intrighi messa avanti da Zanni, secondo la quale egli avrebbe agito “per la fame”: ci si trova qui di fronte a uno di quei passaggi che hanno permesso a un ricercatore di osservare “come la fame fosse un protagonista perentorio ed esigente del teatro nomade, e il ventre affamato un signore collerico e impaziente che non ammetteva deroghe alle sue spietate leggi”.⁵¹⁵ Un dato concernente lo stato del manoscritto all'altezza di queste pagine, infine, permette di avanzare un'ipotesi decisamente plausibile su un aspetto della stesura fisica degli *Scenari più scelti d'istrioni*: considerando come all'ultima scena del primo atto manchi l'indicazione dell'entrata della commerciante di schiavi Franceschina, è lecito supporre che la redazione dei nomi dei personaggi sulla sinistra delle pagine avvenisse in un momento diverso rispetto alla messa su carta della descrizione delle scene.

2.X.91. Li dui finti pazzi

Rispetto a questo canovaccio ci sono almeno due testi che possono essere tenuti presenti per una lettura intertestuale: *Li finti pazzi* di Basilio Locatelli (I.33) e *Doi pazzi* dello zibaldone di Stefanelo Botarga.⁵¹⁶ In tutte e tre le *pièces* ci sono in effetti alcuni elementi che tornano, anche se però le trame poi tendono a distanziarsi parecchio. Il motivo comune più sviluppato è ovviamente quello dei giovani che fingono d'essere vittime d'insania per ragioni d'amore. Come succede sempre, le indicazioni fornite nel manoscritto di Botarga sono talmente stringate da non permettere ipotesi su quanto facessero gli attori per simulare la follia, mentre Locatelli si sofferma un po' di più sulle azioni dei pazzi, lasciando intuire che almeno in parte questi si divertissero a malmenare i malcapitati giunti loro a tiro al momento delle “crisi”. Tra i due livelli d'estensione si situano le notizie offerte nel canovaccio degli *Scenari più scelti d'istrioni*, che in rapporto agli altri testi della raccolta corsiniana non si segnala né per concisione, né per ridondanza. In linea di massima le tre commedie sfruttano meccanismi tipici del teatro latino e rinascimentale, per cui gli intrecci si sviluppano in maniere abbastanza prevedibili. Al solito alla struttura narrativa vengono accostati elementi più tipici della commedia dell'arte, come per esempio i lazzi. Nel caso de *Li dui finti pazzi* è interessante in particolare il “lazzo del Camisciotto” (atto III). Si noti tra l'altro che con tutta probabilità bisogna intendere la frase (un po' disordinata) dove questo compare come “lui fugge con il lazzo del Camisciotto” e non come “loro dietro con il lazzo del Camisciotto”. Sia come sia,

⁵¹⁵ CAMPORESI, 2000: 139-140.

⁵¹⁶ Cfr. OJEDA CALVO, 2007: 557-559.

troviamo la stessa *gag* pure nello scenario *Li dispetti* (II/85) e, ciò che più conta, nella tragicommedia omonima di Basilio Locatelli (I.7), dove si ha una descrizione di quanto doveva avvenire in tale situazione.⁵¹⁷ Una scena degna di nota della nostra commedia è poi quella in cui Pantalone decide di “appiccarsi” (atto III): la disperazione porta alcuni personaggi a desiderare d’impiccarsi pure in *Li tre satiri* (I/9) e in *Li consigli di Pantalone* (I/36), ma singolare è qui l’idea di voler “prima appiccar tutta la robbia di casa”. Si può ancora citare, per concludere, l’esplicitazione della provenienza bolognese di Gratiano, nota negli scenari corsiniani anche grazie a *Il tradito* (I/3), *Li spiriti* (I/6), *Li dui simili con la pazzia d’amore* (I/39) e *Il tradito di .V. atti* (II/74).

2.X.92. Li tre becchi

Questa commedia, il cui titolo compare pure (in dodicesima posizione) nel codice conservato nel fondo magliabechiano della Biblioteca Nazionale di Firenze e pubblicato nel 1880 da Adolfo Bartoli,⁵¹⁸ secondo Thomas Heck⁵¹⁹ dovrebbe presentare qualche analogia con *Il finto marito* di Basilio Locatelli (I.32), ma a una lettura di quest’ultimo canovaccio è difficile trovare più di alcuni vaghissimi dettagli comuni e, a un livello forse leggermente più significativo, di un ritorno alla tematica dell’infedeltà coniugale. La trama de *Li tre becchi* trova invece un gran numero di punti corrispondenti in uno scenario dello zibaldone di Zan Ganassa,⁵²⁰ dove l’intreccio gioca allo stesso modo su una catena di cornificazioni e di beffe. Sulla base di quanto si riesce a capire dalle stringate indicazioni dei due canovacci, tali beffe sono in gran parte le stesse: in entrambi figurano gli espedienti della cassa di limoni, del furfante muto, del sogno dell’occhio, del catino per il bucato e della “quartarola” (scenario corsiniano) o “quarta” (Zan Ganassa). Riguardo a quest’ultimo trucco, Maria del Valle Ojeda Calvo suggerisce si possa trattare di una burla legata al denaro e a un “quarto di moneta”,⁵²¹ ma considerando l’evocazione, nella versione corsiniana, d’un “lazzo della torta” (atto II), è più facile pensare che la quartarola sia un tipo di recipiente.⁵²² Tra gli elementi comuni de *Li tre becchi* e dello scenario senza titolo del manoscritto spagnolo va poi ancora menzionato il peso dato alla narrazione, da parte dei vari personaggi, delle burle architettate nel corso della vicenda, segnatamente nel corso (Zan Ganassa) o alla fine (Corsini) del secondo atto. Sui rapporti più in generale tra la raccolta corsiniana e quella di Zan Ganassa, è da notare infine come la maggior parte dei testi dalla trama comune (II/63, II/73, II/91, II/92, II/95) si trovino nella parte finale degli *Scenari più scelti d'istrioni*, e tutti ad ogni modo all’interno del secondo volume degli

⁵¹⁷ Cfr. AA.VV., 2007a: 197.

⁵¹⁸ BARTOLI, 1979: 163-177.

⁵¹⁹ HECK, 1988: 343 e 355.

⁵²⁰ Cfr. OJEDA CALVO, 2007: 527-530.

⁵²¹ *Ibid.*: 530.

⁵²² Cfr. BATTAGLIA, 1961-2004: alla voce “quartarola”.

stessi. Il nostro canovaccio, redatto dal secondo estensore della raccolta corsiniana, presenta poi alcune frasi piuttosto strane, testimoni di una trascrizione o di un'elaborazione non troppo accurata: in particolare casi come “lei dice de volta” (atto I), che probabilmente corrisponde a un invito di Franceschina a Pantalone ad andare a farsi un giro prima del loro appuntamento, e “che hormai sua hora” (atto I), forse scritto per sbaglio al posto d'un “che hormai sarà hora”. Più avanti, nel corso dell'atto terzo, alla seconda entrata di Franceschina, si avrà invece un'apparizione di Pantalone effettuata senza dare inizio a una nuova scena come secondo l'uso solito: potrebbe trattarsi d'un indizio della diversa organizzazione spaziale del testo per lo meno rispetto a una fonte degli *Scenari più scelti d'istrioni*.

2.X.93. La magia di Pantalone

Con *La magia di Pantalone* ci si trova di fronte a una commedia piuttosto singolare perché lontana dai normali schemi di genere e prossima, piuttosto, ad ambiti affidati solitamente alle favole pastorali. La trama del canovaccio non sembra trovare corrispondenze in altri testi conosciuti legati al teatro all'improvviso, sicché né Vito Pandolfi⁵²³ né Thomas Heck⁵²⁴ possono offrire indicazioni in proposito. La “magica” del titolo è presumibilmente la magia o arte magica, connotata qui negativamente per le sue relazioni con le forze infernali. Del resto, secondo quanto leggiamo al lemma “magico” nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*,⁵²⁵ già frate Jacopo Passavanti, nel suo *Specchio di vera penitenza* (redatto nel secolo XIV ed edito per la prima volta nel 1495), affermava che “questa è certa scienza, e arte, che 'l Diavolo ha insegnata, e rivelata infino al cominciamento del Mondo”. La parentela con le macchinazioni del Maligno risulta evidente dalla comparsa di creature demoniache, dalla discesa in una voragine dalle chiare connotazioni infernali e, in senso più comico, dalla crescita delle code di Zanni e Trappolino (rei, secondo un passo dell'atto terzo, d'essere scesi con troppo ardire nel baratro, anche se – avrebbe detto loro l'Ulisse dantesco di *Inferno*, XVI, 119-120 – “fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza”): come più recentemente anche il capolavoro *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi (1883) ha mostrato, d'altronde, il muoversi in direzioni immorali può provocare spiacevoli mutazioni. Per quanto riguarda il demone che appare nel nostro canovaccio, il fatto che venga definito “folletto” non stupisce, poiché per esempio pure Dante usa il medesimo termine col significato di “anima dannata” (cfr. *Inferno*, XXX, 32). Sulla presenza di esseri infernali in un ambito comico, si può invece leggere quanto dice Gian Luigi Beccaria quando parla di un diavolo “evocato per situazioni comiche, rumorose, buffe” che di frequente “fa scherzi, come il

⁵²³ PANDOLFI, 1988, vol. V: 274.

⁵²⁴ HECK, 1988: 346.

⁵²⁵ AA.VV., 1612: s.v.

folletto che infesta le case, nasconde gli oggetti, ride e suscita strani rumori”.⁵²⁶ Interessanti legami intertestuali sono reperibili, infine, tra il nostro canovaccio e quello tratto dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1532), *La gran pazzia di Orlando* (I/1), dove si trovano modi molto simili per risolvere il problema dell'insania e per narrare di avventure in mondi fantastici (atto III), modi rappresentati nel caso de *La magica di Pantalone* dalla vicenda delle ampolle e dalla narrazione di Trappolino “del centro” e di Zanni sul “senno recuperato” (atto III).

2.X.94. Li tre schiavi

Quando si mettono a confronto la versione di Locatelli de *Li tre schiavi* (I.29) con la corsiniana si può notare, come già constatato da Kathleen Marguerite Lea, un buon numero di differenze, compresa l'omissione nella prima rispetto alla seconda di un momento esplicativo.⁵²⁷ Quest'ultima situazione potrebbe essere dovuta alle difficoltà incontrate da Locatelli nell'interpretare la sua fonte, che lo avrebbero forse spinto a prendersi qualche libertà rispetto alla trama sulla quale fondava il proprio canovaccio, secondo una dinamica ben illustrata dalle varianti reperite nel caso de *Li anfitriani* (II/68). L'intreccio della nostra commedia si sviluppa sulla base di meccanismi piuttosto comuni nel suo ambito teatrale, ma alcuni snodi potrebbero essere ricondotti piuttosto al genere tragicomico: si pensi per esempio alla condanna a morte di Leandro, che comunque alla fine è riconosciuto come fratello del Governatore, liberato e fatto sposare con la Schiava (atto III). Il Governatore è un altro elemento inatteso in una commedia, perché data la sua posizione sociale sarebbe atteso piuttosto in un contesto tradizionalmente più nobilitante. Per il resto ci si muove nel panorama degli amori contrastati, dei travestimenti, delle agnizioni e così via. Meno comune è il numero di schiavi presentati nel corso dell'azione, cioè tre: si tratta peraltro d'una cifra che non è affatto disdegnata nel panorama del teatro all'improvviso, come provano le numerose *gag* “in terzo” proposte nell'antologia corsiniana (I/3-I/4, I/6, I/9, I/29, I/43, I/48, II/50, II/57, II/62, II/66-II/67, II/74) o titoli come *Li tre matti* (II/82). Tra le scene degne di nota, va segnalata la parodia di vicende processuali attraverso la quale Trappolino camuffato da “dottore difende la causa di Leandro quale è condannato a morte” (atto III), secondo un gusto che negli *Scenari più scelti d'istrioni* trova altri testimoni, come per esempio *Sententia in favore* (II/58). Nel terzo atto si trova pure un momento in cui Pantalone e Leandro “parlano in ambiguo”, sfruttando una trovata comica già utilizzata tra gli altri da Tito Maccio Plauto nella sua *Aulularia* (vv. 727-807), per la precisione dove Liconide ed Euclione dialogano senza sapere di riferirsi a due cose diverse (rispettivamente una ragazza e una pentola ricolma d'oro). Interessante, per concludere, l'indicazione “Pregione in Scena” nella lista delle *Robbe* necessarie alla rappresentazione: si tratta di un tipo di informazione

⁵²⁶ BECCARIA, 2000: 139.

⁵²⁷ Cfr. LEA, 1934, vol. I: 142.

che, come si vede per esempio leggendo un passo di Carmelo Alberti,⁵²⁸ ha paralleli pure in altre raccolte di canovacci, ma che è reperibile anche in testi come *Il giusto Principe* (I/24) della stessa raccolta corsiniana.

2.X.95. La spada mortale

A fornire lo spunto di base a questo scenario è probabilmente la vicenda della spada di Damocle, narrata da Marco Tullio Cicerone nelle sue *Tusculanae disputationes* (V, 61-62), anche se poi l'aneddoto del cortigiano adulatore della corte di Dionisio I di Siracusa è seguito soltanto per il metodo punitivo che, peraltro, in *La spada mortale* assume toni soprannaturali. La trama della nostra tragicommedia, che deve aver goduto di un discreto successo, trova corrispondenza più o meno fedelmente in diverse raccolte di canovacci: tra i materiali lasciatici da Stefanelo Botarga con *Spada mortal*,⁵²⁹ in Basilio Locatelli con *La cometa* (II.40) e in parte con *Il serpe fatale* (II.39, al quale va accostata, degli *Scenari più scelti d'istrioni*, la pastorale II/73 *Il serpe incantato*), nell'antologia pubblicata da Adolfo Bartoli con *La Spada fatale* (dove curiosamente si parla di "commedia del Bricci"),⁵³⁰ nello zibaldone raccolto da Annibale Sersale con *Figlio della morte, ovvero Cardellino cornuto volonario* (I.81) e in *Dell'opere regie* di Ciro Monarca con *Le due fonti incantate* (44). Un altro parallelo molto interessante si ha poi nell'ambito della commedia ridicolosa: Vergilio Verucci, scrittore che frequentava gli ambienti dove hanno visto la luce gli scenari corsiniani, è infatti autore di una *Spada fatale* (1618) caratterizzata dall'intervento dell'"elemento fiabesco dell'avventuroso tragicomico"⁵³¹ e, soprattutto, dalle stesse vicende presentate nella nostra *pièce*, dalla storia – ovviamente – della spada volante alla questione del voto di mutismo concesso per amore. In *La spada mortale*, i cui personaggi a livello di gerarchia sociale seguono le disposizioni tipiche del genere al quale il canovaccio esplicitamente si affilia, emerge per contraddistinzione Coviello nel suo ruolo di merciaio (dotato tra l'altro di un certo numero di ferri del mestiere o di articoli da vendere, perché tra i materiali richiesti per l'allestimento dello spettacolo si fa riferimento pure a "Robbe da merciaro per Coviello") che lo fa esponente d'una professione la cui Unione era tra le più antiche di Roma.⁵³² Degne di nota infine le menzioni di una casamatta, ovvero di un locale di fortezza che può dare un'idea di quale dovesse essere la scenografia ideale per la nostra tragicommedia.

⁵²⁸ ANONIMO, 1996: 19.

⁵²⁹ OJEDA CALVO, 2007: 575-578.

⁵³⁰ BARTOLI, 1979: 225-233.

⁵³¹ MARITI, 1978: CLXXII.

⁵³² Cfr. LA STELLA, 2005: 276.

2.X.96. L'abbattimento d'Isabella

L'“abbattimento” del titolo di questa commedia fa probabilmente riferimento non a uno stato di prostrazione, anche se una frase del tipo “Volersi ammazzare con Lelio” (atto II) potrebbe lasciar pensare a uno stato depressivo, e nemmeno a un'uccisione violenta, ma piuttosto a un motivo centrale per la trama del canovaccio e per l'immagine che l'accompagna, il duello,⁵³³ presentato però senza sconfinare in ambito cavalleresco come accade per esempio in una *Gran pazzia di Orlando* (I/1), in una *Gelosa guerriera* (I/49) o in un *Serpe incantato* (II/73). La vicenda narrata ha qualche vago elemento comune con *La fantasma* di Basilio Locatelli (I.19), che però si fonda soprattutto sulla *Mostellaria* di Tito Maccio Plauto, una *pièce* che con *L'abbattimento d'Isabella* ha poco da spartire. I meccanismi alla base della nostra commedia sono piuttosto comuni: ci si muove cioè nell'ambito di amori laboriosi, travestimenti, figli perduti e poi ritrovati, e via scorrendo. Data la stringatezza caratterizzante il testo, è molto difficile credere di poter vedere nel dettaglio quali dovessero essere idealmente i contorni d'una rappresentazione condotta sullo scheletro di questo scenario. La frequenza con la quale vengono indicati personaggi impegnati in un discorso orale, tuttavia, può dare una mano a illustrare una tesi suggerita da Ferdinando Taviani: all'epoca il lavoro dei comici del teatro all'improvviso non opponeva il gesto alla parola, ma piuttosto si distingueva dalle drammaturgie scritte attraverso il proprio proporre spettacoli portati avanti senza avere alle spalle un testo messo interamente su carta.⁵³⁴ A livello di personaggi va fatta emergere la singola menzione di un'Angelica (atto I): considerando come questo nome non venga più chiamato in causa nel seguito del canovaccio, si potrebbe supporre si tratti di un errore; ma siccome l'inserzione di una figura femminile in quel passo può aiutare a capire il successivo rifiuto dell'amore d'Isabella da parte di Lelio, l'*hapax* può benissimo esser considerato valido, mentre la scomparsa di Angelica potrebbe essere conseguenza del desiderio di non complicare troppo l'intreccio. D'altronde pure la vedova Livia scompare nel corso del secondo atto senza più lasciar traccia. In ambito onomastico si può citare, infine, la presenza d'un finto Carlino: anche in *L'intronati* (II/64) lo stesso appellativo risultava essere falso.

2.X.97. Le teste incantate

La trama della tragicommedia in questione è molto vicina a quella della *pièce* omonima di Basilio Locatelli (I.8), nonostante le due non seguano punto per punto i medesimi accadimenti. Alcuni spunti della vicenda potrebbero essere stati forniti da una delle *Novelle* (1554) di Matteo Bandello, e precisamente quella dove si narra la “Morte miserabile di dui amanti, essendo lor vietato di sposarsi da Enrico ottavo re d'Inghilterra” (III, 60). Rispetto alla vicenda dei due innamorati imprigionati in

⁵³³ Cfr. BATTAGLIA, 1961-2004: alla voce “abbattimento”.

⁵³⁴ Cfr. TAVIANI/SCHINO, 2007: 323-332.

celle separate raccontata dallo scrittore di Castelnuovo Scrivia (che tra l'altro parla pure di decapitazioni, senza che tuttavia queste vengano messe in atto), il nostro scenario si distacca però parecchio dalla possibile fonte d'ispirazione, volgendo verso uno scioglimento felice e colorandosi con una certa dose di magico che, come la “parte di bosco” menzionata nelle *Robbe*, lo apparenta anche con il genere pastorale. Un motivo famoso sfruttato in *Le teste incantante* è quello del finto veleno (la “polvere” descritta dal Capitano nel corso del terzo atto), la cui fortuna è attestata tra gli altri da un classico come il *Romeo and Juliet* di William Shakespeare (redatto attorno al 1591 o al 1595) e che negli scenari corsiniani è attestato per esempio in *L'amor costante* (II/60). Pure il tema delle teste tagliate (peraltro virtuale anche nel nostro canovaccio, seppur in maniera più concreta rispetto alla soluzione adottata dal Bandello) può naturalmente vantare una grossa tradizione: basti pensare alla linea che dall'episodio di Giovanni Battista e della figlia di Erodiade narrato nei vangeli di Matteo (XIV, 1-11) e Marco (VI, 17-29) ha portato alla *Salomé* di Oscar Wilde (1891-1892). A portarci invece in una dimensione quasi cinematografica sono due scene: la fuga di Zanni “Su per li tetti” (atto I), capace di portare la memoria del lettore d'oggi a momenti di tanti film d'azione contemporanei, e la tomba in grado di aprirsi (*Robbe*), che come insegna l'*Ed Wood* di Tim Burton (1994) ha dato molto alle pellicole dell'orrore. Rimanendo in ambito per così dire oscuro, si può ancora menzionare un'interessante illustrazione di come si fingesse notte negli spettacoli dei comici dell'arte (e con tutta probabilità pure fuori da quella sfera teatrale): all'inizio del secondo atto, infatti, si assiste all'entrata di uno Zanni che finge notte, alla quale fa seguito nella scena successiva l'apparizione del Capitano e del suo paggio “Con torcia accesa”, a mostrarci come la situazione notturna fosse simulata attraverso l'atteggiamento degli attori e, al contempo, con il ricorso a un'oggettica ad essa pertinente.

2.X.98. La schiavetta

Malgrado Vito Pandolfi parli misteriosamente di un legame con una supposta *pièce* di Lodovico Dolce dal titolo *Negra*,⁵³⁵ alle spalle de *La schiavetta* – la cui trama si fonda su motivi e meccanismi piuttosto tradizionali – si trova la commedia *Fabrizia* (1549), sempre dello stesso scrittore veneziano, che attinge materiali, oltre che dallo *Stychus* di Plauto, dall'*Eunuchus* e dall'*Hecyra* di Terenzio. Numerose sono in effetti le vicende che dal testo del Dolce passano al nostro canovaccio, come pure alla corrispondente *Turchetta* di Basilio Locatelli (II.15), che segue molto da vicino l'intreccio proposto dal parallelo corsiniano: tra queste a risaltare con maggior spicco è forse l'inganno attraverso il quale Zanni affida una finta schiava (in realtà Lelio travestito) al mercante Burattino perché la tenga insieme a Turchetta, dove si ricalca la situazione analoga della *Fabrizia* con protagonisti il servo Moro, il giovane Fabrizio, una schiava (che in seguito si

⁵³⁵ Cfr. PANDOLFI, 1988, vol. V: 275.

rivelerà figlia del pedante Pomponio) e un lenone. Un elemento de *La schiavetta* che potrebbe costituire un legame con la patria di Lodovico Dolce è il riferimento agli zecchini (atto II), un tipo di moneta coniata dalla repubblica di Venezia a partire dal XIII secolo, che nel nostro caso spiccano assai per il distinguersi dalla consueta valuta degli *Scenari più scelti d'istrioni*: gli scudi. A livello onomastico nella commedia spiccano i riferimenti al banco dei Grifoni (atto I), menzionato pure in *Il Zanni astuto* (II/86), e alla famiglia di Coviello, indicato come “Coviello Ciavola da Castracucco” (atto III), dando esplicitazione a un cognome tipico per il personaggio e, forse, a una località della Basilicata (Castrocucco). A testimonianza della passione del teatro all'improvviso per il plurilinguismo orizzontale,⁵³⁶ nel nostro canovaccio troviamo uno Zanni che si esprime in turchesco, come già accadeva pure in *Li tre turchi* (I/18), utilizzando magari formulazioni dalle caratteristiche simili a quelle della parlata dei turchi in una scena (IV, 5) del *Bourgeois gentilhomme* di Molière (1670). Sempre a livello linguistico, va menzionato una piccolissima traccia di discorso diretto verso la fine del primo atto: il “lassa lassa” di Lelio rivolto a Zanni nell'ambito d'un tranello ordito da quest'ultimo senza che, però, l'imbroglione alla fine giunga al risultato sperato.

2.X.99. Terza del tempo

Terza del tempo sembra non avere tra i canovacci del teatro all'improvviso conosciuti un parallelo, e nei loro studi sia Vito Pandolfi⁵³⁷ che Thomas Heck⁵³⁸ confermano tale opinione. Questa tragicommedia, menzionata da Mario Apollonio come esempio di scenario privo di analisi verbale,⁵³⁹ conserva tuttavia un certo interesse pure in ambito intertestuale, sia perché chiama in causa una serie di personificazioni (secondo un uso che è stato di opere d'ogni tempo, dalle antiche *Metamorfosi* di Ovidio, ai trecenteschi *Triumphs* di Francesco Petrarca, e così via), sia per il suo citare personaggi storici (segnatamente Licinia, probabilmente con riferimento alla figlia dell'imperatore Teodosio II che chiamando a Roma Genserico provocò il sacco del 455 e il proprio rapimento) o letterari (è il caso di Panfilo, figura inserita nel XIV secolo da Giovanni Boccaccio nella sua *Elegia di Madonna Fiammetta* e nel suo *Decameron*). Accanto a questi personaggi, e quantitativamente con una presenza maggiore, sono da ricordare alcune figure i cui appellativi fanno ricorso a un altro espediente tradizionale: il nome parlante. Nel nostro scenario abbiamo in effetti un Testone, una Bizzarra e un Fidele o Fedele: il primo così chiamato a causa forse d'un atteggiamento per il quale, per esempio, a un certo punto vuole far sposare “per forza” sua figlia con Fidele (atto II); la seconda per un'indole che le permette di essere protagonista d'una “scena della malvagità” (atto II), considerando come a detta della Crusca il significato della parola

⁵³⁶ Cfr. TRIFONE, 2000: 59-62.

⁵³⁷ PANDOLFI, 1988, vol. V: 275-276.

⁵³⁸ HECK, 1988: 354.

⁵³⁹ Cfr. APOLLONIO, 2003, vol. I: 599.

“bizzarro” sia di “iracondo, stizzoso, cervel gagliardo”,⁵⁴⁰ il terzo a causa del proprio persistere, ed esservi fedele insomma, nell’amore per la recalcitrante Emilia. Qualche problema di interpretazione è dato dal titolo del canovaccio che potrebbe riferirsi, forse, alla terza ora canonica. Ad ogni modo non è da sottovalutare il rilievo concesso al tempo in quanto tale (e dunque non come clausola specificativa), rappresentato nel nostro scenario in ben tre forme: come concetto eponimo, per ipostatizzazione (accanto all’Inganno, al quale viene opposto con tutta probabilità per la sua forza riparatrice) e presumibilmente anche attraverso la simbologia del filare e della rocca. In relazione a quest’ultimo punto, sono famose infatti le immagini delle Moire o delle Parche impegnate nel tessere i destini di uomini e donne. Un ultimo dato, per concludere, riguarda la chiusura dell’intreccio: ci troviamo di fronte a uno scioglimento piuttosto enigmatico, perché l’indicazione “Fanno il tutto e via Emilia si risolve e sposa” (atto III) dice assai poco su quanto si intendeva dovesse accadere.

2.X.100. L’acconcia serve

Questa commedia, l’ultimo testo in assoluto degli *Scenari più scelti d'istrioni*, già trascritto e pubblicato da Antonio Valeri per dimostrare che “non è pur vero che agli scenarii corsiniani spetti il vanto della priorità” sui casanatensi,⁵⁴¹ segue molto da vicino la trama sfruttata da Basilio Locatelli per la sua *Acconcia serve* (I.16). Purtroppo però il secondo canovaccio non ci aiuta a dissolvere un dubbio: l’errore per il quale nel manoscritto corsiniano, alla seconda apparizione di Lelio durante l’atto terzo, appare un Bertolino al posto di Burattino è dovuto a una differenza onomastica tra il nostro scenario e la sua fonte? Siccome anche Locatelli inserisce un Burattino nella propria *pièce*, ma nessun Bertolino, allo stato attuale delle nostre conoscenze è impossibile rispondere a tale domanda. *L’acconcia serve* sfrutta a grandi linee i meccanismi tipici della drammaturgia antica e rinascimentale, ma permettendosi alcuni sviluppi non privi di originalità. Alla fine della vicenda, per esempio, a sposarsi non sono i soliti giovani innamorati, ma Zanni e Franceschina (atto III). A quest’ultimo personaggio spetta tra l’altro il diritto di fornire un titolo al canovaccio, trattandosi di una specie d’impresario per domestiche dotato presumibilmente di qualche affinità con la più classica figura del lenone. Alle spalle della nostra commedia sembra addensarsi l’ombra del Niccolò Machiavelli autore di teatro, tanto per il rapporto tra Pantalone e la moglie Flaminia, abbastanza prossimo a quello tra Nicomaco e Sofronia nella *Clizia* (1525), quanto per la conclusione per la quale “Pantalone dice [a Flaminia] che accetti Lelio come fratello” (atto III), che se non dev’essere interpretata altrimenti potrebbe fare riferimento a una situazione analoga a quella venuta a crearsi tra Nicia, Lucrezia e Callimaco alla fine della *Mandragola* (forse del 1518). Un dato caratteristico

⁵⁴⁰ AA.VV., 1612: s.v.

⁵⁴¹ VALERI, 1894: 15.

della *pièce* è il numero relativamente elevato di burle e lazzi di cui è specificato il nome. A proposito di questi, è possibile oggi con facilità leggere la variante di Locatelli di una “burla del grattare” (nel canovaccio corsiniano menzionata alla fine del secondo atto): *La innocenzia rivenuta* (I.4), pubblicata nel volume *I canovacci della commedia dell'arte* curato da Anna Maria Testaverde, propone infatti un Furbo che “adocchia la collana di Zani, li fa la burla del grattare leccandoli la collana, parte per strada” (atto I).⁵⁴² Un'ulteriore annotazione concerne, infine, il momento in cui nel nostro scenario troviamo Zanni intento a prodursi in un lamento perché la torta che ha con sé è destinata a essere mangiata (atto I): si tratta di una probabile traccia di qualcosa che doveva essere non troppo dissimile per esempio dal *Lamento di Giovanni Ganassa con Messer Stefanello Bottarga suo Padrone sopra la morte di un pedocchio* di Cesare Rao (1585).⁵⁴³

Epilogo

Terminare un lavoro come il presente con un capitolo dalle ambizioni conclusive sarebbe sicuramente poco sensato: i maggiori contributi offerti da queste pagine alla ricerca sugli *Scenari più scelti d'istrioni* sono dati dal glossario (1.X) e dai commenti ai singoli canovacci (2.X), due sezioni che si propongono osservazioni puntuali e minuziose senza mirare alla costruzione di una teoria globale; mentre le parti consacrate a un'indagine di più ampio respiro (1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 2.1 e 2.2) hanno principalmente l'obiettivo di fornire qualche strumento interpretativo per affrontare la lettura del materiale considerato, comunicando eventuali esiti di maggior generalità direttamente dove questi vengano raggiunti. Per tale motivo, desidero chiudere questo studio semplicemente con l'augurio che le mie sudate carte possano riuscire utili a quanti vorranno, in futuro, avventurarsi nell'affascinante mondo dei canovacci corsiniani. E naturalmente con un sentito ringraziamento alle persone che mi hanno aiutato e sostenuto nel pensare e nel redigere questa tesi di dottorato: Alessandro Martini dell'Università di Friburgo (Svizzera); quanti hanno collaborato al progetto, finanziato dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica, per la pubblicazione dei canovacci corsiniani, ovvero Stefan Hulfeld, Stefano Mengarelli, Sebastian Hauck e Manuela Saurer; Andreas Kotte e il personale dell'Istituto di studi teatrali dell'Università di Berna; il direttore Christoph Riedweg, il personale e i membri 2006/07 dell'Istituto svizzero di Roma; Luca Serianni e Silvia Carandini dell'Univeristà di Roma “La Sapienza”; il personale delle biblioteche che ho frequentato a Berna, Friburgo, Ginevra, Locarno, Lugano e Roma; mia madre Cinzia, mia sorella Lara e mio padre Gianfranco; i bar che mi hanno dato da bere nei momenti a maggior rischio di disidratazione; e – *last but certainly not least* – l'amore della mia vita, Paola.

⁵⁴² AA.VV., 2007a: 187.

⁵⁴³ Cfr. MAROTTI/ROMEI, 1994: 101-102.

Appendice 1 – Il vecchio innamorato di Vergilio Verucci

Non è stato possibile reperire la prima edizione di questo testo, risalente al 1613 e segnalata da Leone Allacci nella sua *Drammaturgia*.⁵⁴⁴ La presente trascrizione è basata su una ristampa del 1619, con integrazioni per i passi dubbi da una versione successiva, del 1621.⁵⁴⁵ Salvo per quanto riguarda lo scioglimento delle abbreviazioni, non sono state operate correzioni.

Il Vecchio Innamorato

Comedia Nuova

Del Sig. Vergilio Verucci Dottor di Legge,

Et Academico Intricato di Roma.

In Viterbo.

Con licenza de' Superiori.

1619.

Prologo della Vecchiaia.

Di che ridete giovani scapestrati, e voi insensate fanciulle? forse vi pare ch'io meriti esser da voi schermita, perche sì mal'adorna e con il canuto crine mal tessuto, negletto, e senza pompa, ò vanità giovenile vi son comparsa avanti? s'io son da tutti sì ardentemente desiderata, che ogn'uno con ogni studio[,] spesa, & ingegno cerca di conservarsi fin che m'aggiunga, perche sì follemente son da tutti aborrita? non mi potete negare ch'io non vi avanzi di senno, e di sapere frutti da me raccolti con sudori, stenti, e pericoli dalla gran madre di queste cose mondane, detta l'Esperienza[.] Se non fuss'io che con maturi consigli guido ogni giorno, & ammaestro la gioventù inesperta[,] timida, e cieca ahi quanto spesso precipitosamente cadendo sarebbe poi difficile, anzi impossibile il sollevarla; forse mi dilleggiate, ch'io sia lontana da i gusti, & da gli amori, & attenda solamente à cose gravi e serie, come spesso si vede nelli sudditi miei? Et io vi fo sapere, che anco ben spesso avviene il contrario, come sete per udire hoggi in questa nostra Comedia del Vecchio Innamorato; & benche paia strano che sotto il freddo cenere della Vecchiezza si conservi il fuoco d'Amore, spero farvi conoscere che non sia cosa sì stravagante, perche se è vero ch'amor deriva dalla bellezza estrinseca, & interna, come è quella del corpo, e quella dell'animo, mentre dall'intelletto humano vien contemplata mediante gli occhi, che l'appresentano al cuore, qual poi giudicandola degna, & meritevole si move ad amarla; chi mi potrà negare, che tal bellezza non habbia ad esser più facilmente e perfettamente conosciuta da un vecchio quale ha l'intelletto più puro, e meno ingombrato da quelle passioni, che fan tal volta travedere questi giovani, che son sì facili ad invaghirsi di cosa in che ben spesso non è bellezza alcuna? Et chi non sà parimente, che chi meglio conosce una pregiata gemma, ne fa molto maggior stima, che non farebbe un'altro, à cui non fusse palese il suo valore? Ecco dunque, che un vecchio ama con più giuditio, e perfettione, che non fa un giovane; e senza addurvi altri essempli de' nostri antichi, ne habbiamo un numero infinito di vecchi innamorati; Ond'io che son la Vecchiaia tengo meritamente la loro protettione, sapendo quel che ne scrissero gli Oratori, & i Poeti, dotandoli di tante virtù varie, honori, & prerogative. Il Padre dell'eloquentia fece un trattato particolare della Vecchiezza e sue lodi; da Giuvenale son chiamati felici, poiche per sì lungo spatio son stati franchi, e sicuri da la falce mortale, la qual tra tanto ha di immatura morte tanti altri crudelmente estinti; Ovidio gli stimò degni di esser da i giovani riveriti, per la veneratione che porta seco la crespa fronte, & le candide chiome, dicendo che da loro hebbe il nome l'antico Senato de Romani. Et sono i Vecchi, à detto di tutti, circospetti, saggi & accorti in tutte le loro

⁵⁴⁴ ALLACCI, 1755: s.v.

⁵⁴⁵ Cfr. FRANCHI, 1988: 102 e 119.

operationi. Hor ecco che la Vecchiaia, benché per il più sterile, & infeconda, vi apporta un nuovo parto di nuova e ridicolosa Comedia. Attendete, che si comincia.

Interlocutori.

1. Magnifico.
2. Flavio figlio.
3. Angelica figlia.
4. Zan Persutto servo.
5. Gratiano Dottore.
6. Vittoria figlia.
7. Pimpinella serva.
8. Draganteo Capitano.
9. Guazzetto servitor Perugino.

La Scena si finge in Roma.

Atto I.

Scena prima.

Capitano. Guazzetto.

Oh quanto godo in me stesso quando considero come ben mi si convenga questo nome di Draganteo, non mi potevano gli antecessori miei poner un nome più proprio, nè più proportionato di questo à somiglianza del Drago, qual tra gli altri animali è molto fiero, e potente, & di Anteo Gigante, qual similmente si legge esser stato fortissimo, & di grandissimo valore.

Guazzetto. Nè ta me si poteva metter mei più miglior nuome, quant che Guazzetto, nuome saporoso, nuome gustevole, nuome appetitoso, e nuome, che à nuominarlo fa aguzzar el paletto, per inghiottir un boccone de buon, e saporito guazzetto, nuome confortativo, nuome dilettevole, e nuome pieno de condimento.

Capitano. Il nome di Draganteo atterrisce i nemici, spaventa le fiere, e fa tremare chiunque lo sente.

Guazzetto. E il nuome di Guazzetto conforta lo stomaco, addolcisce la bocca, rallegra l'animo, e corron ad honorarlo fin à i cani, e le gatte.

Capitano. Lasciamo star le parole, & attendiamo a i fatti, però eseguisce quello, che ti hò ordinato, senza altra replica, se vogliamo esser d'accordo.

Guazzetto. Perdonetemi Vossignoria, voi fate al contrerio de gli altri gioveni, i quelli de carnevele se per mala desgrezia s'atrovan fuore intor un qualche podere, artornan subito alla Città per ster allegramente, e noi ch'adesso ce stemo, volem gircene in villa.

Capitano. Così hò determinato per alcuni rispetti, e mentre sono son io il padrone, e tu mio servo, à me tocca di comandare, e a te obedire.

Guazzetto. Havete ragion, mà de questa chieve, che volete che ne faccia?

Capitano. Ti hò detto, che la consegnì a questa nostra vicina, con ordine, che non la renda se non ad un di noi due.

Guazzetto. Da una banda hò da caro lasserla per non haver da porter testo intrigo derieto, ma poi dall'altra non me par bien, che lassem le nostre chieve de casa in to le mano delle donne, perche la chieve è un certo bordello, che bisogna tenerlo appress de se chi non vuol esser svaligiato, ve ricordo, che la chieve rappresenta la più cara cosa, c'habbiano le donne in ton questo mondo, perche la chieve gli nasconde, e mantien secure le lor pretiose gioie: gli homin la tengon sempre appresso de loro, e così deve fare un buon capo de fameglia, le buone fantesche le portan sempre in to le mano, overamente attaccheta ta la cintura, per tutt'el mondo se adopran le chieve sì de notte, come de giorno, se ce inchiavan le porte, le casse, le botte, e infin a i fiaschi, se ben han el busciet de la bocca un po strettarello; e non se trova pur un hom, che se staccasse la sua da canto, se non à forza de lagrem, e de sangue: è adoperata la chieve da tutte sorte de gente, e infina a i musici non potrian far la battuta se non havesser le chieve: e però ce ne han messe tante in ton

quei lor scartabegli; e voi patrone ne fet tanto poco conto, che la volet gir lassando in to le man de le vostre vicine.

Capitano. Tu mi hai stordito con tanti tuoi chiavamenti, par che mi vogli far l'huomo adosso? tu vuoi consiliar un par mio? al sangue de l'Ancroia, che con un di questi miei colpi, che fracassa, ruina, guasta, rompe, disconcia, precipita, scompiglia, separa, impaurisce, & amazza, non fo che il taglio di questa spada morda, attossichi, succhi, laceri, squarti, e mangi queste tue membra, se non stai quieto, e non fai quanto ti hò commesso.

Guazzetto. Girò adesso a portar la chiave.

Capitano. Chi mai havrebbe creso, che il Capitan Draganteo nutrito al suono delle bombarde, al strepito de i tamburi[,] al rimbombar delle trombe, al fremito de i cavalli, al lampeggiar dell'armi & al clamor de' feriti fussi ridotto à darsi otiosamente passando il tempo in trattenimenti amorosi? ma non me ne maraviglio, perche il gagliardo Sansone per Dalida restò privo delle sue forze; il valoroso Hercole fu sforzato per rabbia lacerar da se stesso le proprie membra, per causa di Deianira; il fero Achille posta da banda la sua fiera, divenne servo d'Amore, e in habito di donzella fu veduto filare; & il simile avvenne à tanti altri, di cui son piene le antiche historie. Ma io per la bella Angelica non hò fatta nessuna di queste leggerezze, ma solamente hò deposto per qualche giorno l'ira, e l'orgoglio, che tengo nel guerreggiare, con animo di ammogliarmi, e lasciar piante al mondo della mia stirpe altiera, le quali germogliando rendan splendore à gli esserciti col valor loro.

Guazzetto. Glie l'hò porteta e gli hò dat ordine de ciò che m'havet comandeto; ma che dirà la vostra Signora Angelica, sapend che volemo gir fuori, senza pigliarve pensiero de chiederla tal padre per moglie, tant più che l'havet già ingravideta, che cosa volet aspettare? non sapet voi, che la panza cresce, e v'è perigol, che non se scopra?

Capitano. L'hò voluto far mille volte, nè mai mi è venuto occasione; andarlo a trovar a casa, non l'hò stimato convenevole ad un par mio, s'io l'incontrassi per strada pur pure.

Guazzetto. Lupus est in fava, vedetel to qui lui col suo servitore.

Scena seconda.

Magnifico. Zan Persutto. Capitano. Guazzetto.

Horsuso ti me ha inteso, averti de spender poco, e piar robba bona.

Zan Persutto. Per esser più segur, ne farò prima ol fazo; ma dov'andè ixi à bon'hora Segnur Capetani noster carissimo?

Capitano. Vado in un mio negotio, & ho sommamente à caro d'essermi incontrato teco, e nel tuo padrone, per domandargli un servitio.

Magnifico. Cosa che possa, comandeme liberamente.

Zan Persutto. E ti Perusin come vala?

Guazzetto. Non troppo bien fratelluccio me caro, harest' covel da far colatione?

Capitano. Fate conto d'havermi à far un servitio grande, e di havermi a conceder la più cara cosa, che habbate in questo mondo.

Magnifico. Co sarave à dir?

Capitano. Presupponete d'havermi à compiacere delle vostre carni, & de gli occhi vostri.

Zan Persutto. Messir el v'ha tolto in cambio de un castron, stè in zervello, che 'l no ve magni così bell', e crud, e vestit.

Guazzetto. In quant'è testo corre perigolo, che ton casa nostra è trè dì, che non s'è mangeto.

Magnifico. Se no ve andè dechiarando un poco meo, mi no sò comprender l'animo vostro.

Capitano. Non havete voi una figlia nomata Angelica? non vi è ella cara quanto la pupilla de gli occhi vostri? non è ella formata della vostra carne, sangue, e medolle?

Magnifico. Ve intendo adesso; ma che volete dir per questo?

Guazzetto. Che la vorriamo per moglie.

Zan Persutto. Non volem dar nostra fiola a homini d'arme.

Magnifico. Comandeme ogn'altra cosa, che sarò prontissimo à compiaserve; ma in questo no xè possibile.

Capitano. Come non è possibile; ad un par mio si negano queste domande? dovreste haverlo per somma gratia, mi stimate forse sì poco, che appresso di voi ne sia giudicato indegno?

Magnifico. No digo questo, ma de mia fia ne hò fatto altro pensiero, e credo de poderne disponer a mio modo, e darla a chi me piase.

Gu[a]zzetto. Se non ce la volet dare de buona voglia, e noi l'havrem per forza.

Capitano. L'haverò a tuo dispetto.

Zan Persutto. O questa sarà l'altra.

Magnifico. Me ne rido mi de ste cose.

Guazzetto. Non riderai così da qui a qualche mese, sapem ben noi quel che bolle nto la pignatta.

Capitano. Vien meco, andiancene in villa, che voglio, che me ne preghi, e me ne supplichi, ch'io la pigli.

Magnifico. Persutto, che te ne par de la insolentia de sta canaia.

Zan Persutto. L'è ben una bella historia, volir moier per forza, ma mi non haveres pagura de sti bravi a credenza.

Magnifico. Sta ben, ma dall'altra banda non vorave ricever qualche affronto, chiama un poco mia fia, che voio avertirla, azzò mentre nù stemo fuora de casa, non intravegna qualche desordene.

Zan Persutto. Tic, toc, Segnura Anzelica vegnì à basso, che vostro pader ve chiama. De 'l voia, che per tò causa el no ne nasca qualche ruina, come fu per quell'altra, ch'era morosa de Orlando.

Scena terza.

Angelica. Magnifico. Zan Persutto.

Meschina mè, che sarà? hò udito un gran contrasto, che rumor c'è Signor Padre?

Magnifico. I remori son per to causa, da zente, che te vorave per forza, però fia mia stà in cervello.

Zan Persutto. Quel ch'havì da far Segnura felo, ò fevelo far per amor, no zà per forza, perche nol saria de dover.

Angelica. Non credo che huomo del mondo mi sforzara senza mio consenso à far cosa alcuna.

Magnifico. Avertisci fia mia, quando mi non te son appresso, a tegnir ben la porta serrada, perche i zoveni al tempo de adesso son tanto arditi, che se la trovan averta, tanto che se ghe possa ficcar la punta del naso, son tanto prosuntuosi, che i vuol che gh'entri la punta con tutto el naso, e la testa, e tutto quel che la natura humana puol comportar.

Angelica. Con me son superflui simili avvertimenti.

Zan Persutto. Ma sì, bisogna star in zervel che el ragno della lussuria non ve magni la mosca dell'honor.

Magnifico. In conclusion, Anzelica mia cara, non te voio dir altro per adesso, perche havemo un puoco da far, se non che te avertisco a non averzer la porta a nessun mentre nu stemo fuora, però vattene in casa, e sentendo batter la porta, non averzer se non a mi.

Angelica. Me n'entro, e farò quanto mi comandate.

Zan Persutto. Ghe voi tutto el me ben a sta nostra puttina, solament per la sò grand obediencia, chi ghe comandass un servisi, la se abbassarau fina in terra per obedir.

Magnifico. Per questo hò resoluo de maridarla al Dottor Gratian, mentre la se retrova in sti termini, perche quanto più fosse andata crescendo, più sarave cresuda in ella la malitia; ma tasi, che vien el sposo, ben vegnuo Zenero caro.

Scena quarta.

Gratiano. Magnifico. Zan Persutto.

De gratia Signor Sorzo aidem un pochettin a liezer sta lettiera chem manda mie fardel da Bulderogna.

Zan Persutto. Volì dir Signor Socero, e non Signor sorze, lettera, e non lettiera, fradel, e non fardel, Bulogna, e non Bulderogna, mostazzo de quel salzizotto, che le donne lo cosen senza fogo.

Magnifico. Se non intendì vù, che si Dottor la littera de vostro fradello, come la intenderò mi che son vecchio, e la vista me serve puoco?

Gratiano. El scriv un pò malament, ma cred ch'el se rallegra, che mi habbia tolta de hier la vostra fienarola.

Zan Persutto. Per moier sò fiola, bocca de quella pignatta, che se schiuma col fazzoletto.

Magnifico. Lezzila un puoco de gratia, che mi ancora haverò à caro sentir quel che 'l dise intorno à questo particular.

Gratiano. Mo donca se l'hò da liezer mi, bisognerà, che me metta le oche con li ali.

Magnifico. Sì, le oche pelade, li occhiali volè dir, mo el me par che tegnì la lettera alla roversa.

Gratiano. Mo che pinsad, che mi sia com sti altri Duttur, che ne san liezer se non per un vers? mi a liez da tutte le bande.

Zan Persutto. L'è che ve delettè de far ogni cosa alla roversa, mostazzo de quel zarlatan, che fa la pomada in sogno.

Gratiano. Mo lassem liezer sa vuli; A, l, al m, i, mi, o, al mio.

Magnifico. Mo vù andè computando? ohimè mo che razza de Dottori xè questa?

Gratiano. Ma sì, un Duttur valent chel voia capir ben la sustantia de quel ch'al liezz, el non basta veder le scritur cosi a la grossa, ma bisogn anch guardarle à silaba per silaba, e a lettera per lettera; mo stè a sentir, che liezerò via à la destesa; Al miè cavrissim farfarell.

Zan Persutto. Sì Al me becchissimo farfanicchio, Al mer carissim fradell, bocca de quella lova, che mangia carne humana, e mai la pol digerir.

Gratiano. A ved, che non havid voia, però la lassarò star.

Magnifico. El sarà meio, che in t'ogni muodo ghe staressemo drio doi zornade inanzi, che ne lezessemo mezza, però diseme un puoco caro Dottor, non havì ancora vù una fia da maridar?

Gratiano. L'è ver cha i'hò una fiola, ma la no vuol esser marinada.

Zan Persutto. Mo donche femola in sguazzetto, la non vuol esser maritada, mostazzo de quel puttin che spuda in bocca alla mader.

Magnifico. Se el xe così patientia, ve so ben dir, che se ella no fusse stada de sto humor cosi fantastico, mi l'haverave tiolta volentiera certo, perche la me piase assai; ma el non se pol mò far altro.

Gratiano. Quant staremia à fare il stornimento circa a sto nostro pan grattad?

Zan Persutto. Si dico circa al brodetto, voli dir parentado, e instrumento, non stornimento, ti ne hai ben stornidi davira, bocca de quela rosa, che fiorisse dodese volte l'anno.

Gratiano. Sto voster servidor me par che l'habbia dell'insolent.

Magnifico. Non de mente alle so parole, horsuso andemo in banchi a far i nostri capitoli.

Gratiano. Andè pur via, e aspettem fra un pochettin, tant che vien el barbier che ha da vegnir in casa d'un mie amigh a tusarme.

Zan Persutto. Senza farve più bel, la sposa ve vorrà ben, perche havì iusto ciera de quel che piase alle donne.

Gratiano. Ah mala lengua.

Magnifico. Horsuso tasi Persutto, andemo a spettarlo in banchi.

Scena quinta.

Vittoria. Flavio. Pimpinella.

Ci siamo fermate troppo dalla Signora Comare, e s'io non trovavo scusa, non ci havrebbe lasciate partire per un gran pezzo.

Flavio. Servitor, Signora Vittoria, sete più tanto crudele? favoritemi almeno di ascoltar solo due parole avanti che entriate in casa, già che non ci è nessun, che ci vegga, se non la vostra serva.

Pimpinella. La serva non si contenta, e la padrona non vuole, insolente, sfacciato, mirate, che belle prove, affrontar le povere donne in mezo la strada, chi negotia con donne, si fa dentro le case, e non per le piazze.

Vittoria. Sta queta Pimpinella, ch'io so risponder da me. Sapete Signor Flavio, che più volte vi ho detto, e fatto dir che abadiate a voi, e che mi lasciate stare, & ora ve lo replico di bel nuovo, però avertite a i casi vostri, che così donna come sono, vi potrei far pentire d'havermi usata tanta insolentia.

Flavio. Deh cara Signora mia, lasciate hormai l'ira, e lo sdegno, che contro di me tenete sì ingiustamente, ò veramente rendete al Cielo la gratia, e la bellezza ch'egli vi diede, la quale è in voi così perfettamente posta, che non potete così corruciata mostrarvi, nè così disdegnosa, che anco i corruci, e gli sdegni non siano, e catene, e strali, co i quali ogn'hor più per voi punge, & allaccia amore i servi suoi; dunque mi chiamate insolente, perche vi amo, e vi adoro, havendovi fatta padrona di me, & di ogni mio volere?

Pimpinella. Lasciatelo dir padrona, che fa così per condurvi alla rete, e poi t'hò visto, se ne trova un'altra, e non si ricorda più di voi.

Vittoria. Se voi mi amaste, come dite, & io fusse Signora di ogni vostra voglia, certamente voi non potreste volere, se non quello, che voless'io, ma voi facendo tutto il contrario, mi date chiaro inditio in voi non esser nè quello amore, nè quella affettione, che esteriormente mostrate.

Flavio. Che mi comandaste già mai, ò sarete per comandarmi, che con somma prontezza io non habbia eseguito, e non sia per eseguire, ancorche bisognasse spender per voi questa misera vita?

Vittoria. Adesso novamente ne voglio far la prova; hora che dite, mi promettete di obedirmi in quel che da me vi sarà comandato, sia pur che cosa si voglia, però lecita, & honorata.

Flavio. Lo prometto, & farollo, ancor che fusse cosa difficilissima.

Pimpinella. Facciamoci fare una zimarra per uno con un bel passamano d'oro, ò d'argento, ma che sia tanto largo.

Vittoria. Vi commando, vi esorto, e ve ne prego, che se desiderate farmi piacere non passiate mai più per questa strada, e messovi l'animo in pace, lasciate star me per i fatti miei, perche non posso, nè voglio amarvi.

Pimpinella. Oh piglia sù questa; così bisogna fargli a questi zerbinotti.

Flavio. Ahi duro comandamento, ahi cruda, e spietata legge, atroce esortatione, e mortifero prego, vedrò Signora di compiacervi dandomi morte, poi che stando in vita sarei forzato trasgredir gl'ordini vostri; io vado crudel Vittoria à far col ferro quel che non può far il dolore, benche grandissimo sia, e non per altro mi dispiacerà il morire, poiche così comandi, se non perche trafiggendo il mio cuore si trafiggerà la bella imagine tua, che in lui si trova scolpita.

Vittoria. Mi s'è pur levato d'attorno, l'hò proprio a noia questo importuno.

Pimpinella. Sì perche amate quel Capitano, ma lui non vi vuol bene, hà pur il torto quel crudelaccio; s'io fusse in voi Signora lasciarla quello, e pigliarla questo.

Vittoria. Lo dovrei fare, ma non posso, poiche così comanda amore, ma spero, che a qualche tempo diverrà anch'egli pietoso alle mie pene, horsù entriancene in casa.

Pimpinella. Andate, che adesso vengo, vò trattenermi un poco qui fuori se passasse a sorte Guazzetto, che ogni volta, che lo veggo mi fa andar in guazzetto me ancora, e se il crudele si risolvesse a volermi un poco di bene, sguazzaressimo tutti dua. A me intraviene appunto, come a la mia padrona, hò Zan Persutto, che mi vorrebbe, & io non lo posso vedere, perche voglio bene a Guazzetto, che se non mi fusse così crudele faressimo pure insieme il bel guazzabuglio amoroso. Ecco quest'altro disgratiato.

Scena sesta.

Zan Persutto. Pimpinella. Angelica di dentro.

Ho lassat el patron in Banchi, perche amor me tirava à vegnir à veder quella cagna de Pimpinella, crudelissima morosetta de mi povero Zan Persutto desconsolato.

Pimpinella. Mena mena, che pigli quaglie, tu perdi il tempo, Persutto, sei troppo rancido per la mia bocca, non fai per me, non ti voglio.

Zan Persutto. Mo per che causa, traditora, sassina, no son un homo mi come ialtri? no vardar che sia pover hom perche ho avanzat tanto del me salari, che se te toi per moier, podrò tegnirte doi

servitori, che staran spesso in guardia alla to porta, e un'alter ch'andrà in sù. e in zo fagand i servisi.

Pimpinella. Non mi trattare di cose tali, se vogliamo esser amici, e non parlar di cose amorose, perche io amo Guazzetto, però non posso amar altri.

Zan Persutto. Patientia, e rabbia fradel, te parlarò donca senza lusura, e si te farò quattro carezzine.

Pimpinella. Tien le mani a te insolentaccio; vedi che andarò in colera.

Zan Persutto. E no de gratia perche fo cosi senza lusura.

Pimpinella. Pur che sia così, ti perdono.

Zan Persutto. E stà a sentir Pimpinella, quando vot vegnì à far colatiù con mi senza lusura una mattina a bon' hora?

Pimpinella. Verrò quando tu vuoi, con questo patto, che dici.

Zan Persutto. Mo donca andemghe adess, che el vecchio non è in casa.

Pimpinella. Di gratia, ma averti, senza libidine.

Zan Persutto. Lassa pur far a mi, che te darò ben la lusura, che vai cercando; tic, toc, ò de casa.

Angelica. Chi è la giù, ohimè questa torta non è ancor finita di cuocere, & il Signor Padre è tornato à pranso.

Zan Persutto. Son mi, allegrament Pimpinella, hat intes che ghè la torta? non sentet, che bon odor?

Pimpinella. Mi si aguzza già l'appetito.

Zan Persutto. Vegni avrir, Segnura, fasì un po presto de gratia.

Angelica. E dov'è il Signor Padre?

Zan Persutto. Nol poderà star à vegnir, che l'ho lassad in banch.

Angelica. Non sai che hò ordine espresso di non aprir se non a lui.

Zan Persutto. O via, che non importa, e vegnì avrir prestament; avrirà ben sì, la fa un pò così per burlar.

Pimpinella. Saria ben bella che hormai che mi hai messo in sugo, restassimo a denti asciutti.

Zan Persutto. No ghe perigol nò, adess, adess, ò via Signora Anzelica, havì burlad un pezzo, vegnì mo avrì sel ve pias.

Angelica. Dico pur troppo da vero, nè voglio in modo alcuno disobedere al Signor Padre.

Pimpinella. Guarda [che] belli inviti; ci habbiamo dato.

Zan Persutto. Oh puttana de za, e de là, e mi in tel mez, mo al manco buttè a basso un par de pagnotte da mangià chilò in su la porta all'odor della torta.

Angelica. Non posso, che ho da fare, non parlar più, che non ti rispondo.

Pimpinella. Oh è stata bona questa colatione.

Zan Persutto. Sorella non sò che farghe, el s'è mo incontrad sto diavol de ordene, che gha dad el vecchio, chel ne hà guastad el fatto noster.

Pimpinella. Il malanno che Dio ti dia insolente vituperoso, così si burlano le pari mie?

Zan Persutto. Mò.

Pimpinella. Che mò, che dirai porco, briccone, non sò chi mi tenga, ch'io non.

Zan Persutto. Che cosa?

Pimpinella. Ancora ardisci di aprir la bocca? se mi cavo questa pianella; tò, tò, piglia sù.

Zan Persutto. Pian.

Pimpinella. Impararai per un altra volta, tif, taf, tò.

Zan Persutto. Ohimè nol farò mai più, stà fer.

Pimpinella. Fuggi via poltroncione, che hò tanta colera, che starei per amma[zza]rti; ò così corri pure, che ti bisogna.

Zan Persutto. O poveretto mi, ò potta del diavol.

Fine dell'Atto Primo.

Atto II.

Scena prima.

Magnifico. Pimpinella.

Pimpinella mia cara, vù se de una natura tanto fogosa, che el xè un peccado, che no siè una pignatta perche senza metterve al fuoco faressevo fare la schiuma a la carne, e sudar i ovi freschi.

Pimpinella. Così si castigano i pari suoi.

Magnifico. Mo che gran despiaser ve halo fatto, che ghe correvi drio con tanta colera, dandoghe così forte con quella vostra pantofola?

Pimpinella. Se non era per amor vostro glie la volevo batter tanto sul capo, fin che gli fusse saltato fuori il cervello.

Magnifico. Ohimè tanta crudeltae, voleu, che ve diga vù someiè tutta de crudeltae a la Signora Vittoria vostra padrona, e tutte doi ve tiolè spasso de veder morir per vù i pover'homini, seu tutte do salvadeghe, e nemighe de la carne humana?

Pimpinella. Di me havete il torto a dir queste cose, la mia padrona pur pure.

Magnifico. A dirte la veritae la me hà fatto innamorar de tal sorte, che l'hò domandata al suo Messer pare per moier, e si el me hà ditto, che la no vol maridarse, mi hò stretto le spalle, ma non per questo hò podesto mai desradicarmela dal cuor, anzi, che me sento tuttavia cresser l'animo, ingrossar l'appetito, e slongar la volontae de haverla sotto al mio dominio, ma non sò comuodo me far?

Pimpinella. Io sento gran dolore di questo vostro travaglio, & vorrei esser atta à trarvene fuori, ma che può fare una povera feminella, una povera donnicciuala, & una povera fantescuccia?

Magnifico. Poderessevo far assai, Pimpinella la mia saorosa, però vedendo el vostro bon animo, ve supplico ad haver pietae de sto povero vecchietto, el quale se, come spiero, haverà per vostro mezzo, che el podè far, un tantolin de la gratia della vostra patrona, ve darò tal ricompensa, che no ve poderè lamentar.

Pimpinella. In quanto a questo mi hai ciera d'esser tutto cortese, gli voglio far una burla per tormelo dinanzi. Che volete ch'io faccia per voi, eccomi pronta, dite sù, che vi pare?

Magnifico. Me par che vù facilmente poderessi introdurme in casa sotto qualche pretesto, e accordar la Signora, che non volendome per marito, me azzetti per amante, se non per sempre almanco per una notte.

Pimpinella. Lasciate far a me, che l'hò bella, e pensata; alla Signora Vittoria gli fo far quel ch'io voglio, l'importanza sta sola di potervi indurre in casa, ma udite ciò che mi è sovvenuto, in casa nostra si hà da far la bucata, e bisogna il sapone da lavar prima i panni, però potrete vestirvi da saponaro, e passarete di qua gridando, io vi chiamarò dentro, e vi farò contento.

Magnifico. Bonissima invention, horsuso, vado, vedè de metterla d'accordo, che beata vù, beata ella, e beata tutta la casa, sò ben mi, che presente ve voio far.

Pimpinella. In quant'à questo possiamo sperar gran cose; mi fan pur ridere questi vecchiacci, che vorrebbero pigliar moglie, e non si accorgono, che sono al contrario de pupilli, che non possono goder la sua robba per haver poco tempo, e i vecchi non possono goder la moglie per haverne troppo; lasciami entrar in casa.

Scena seconda.

Flavio. Zan Persutto. Gratiano.

Perche mi havete impedito?

Zan Persutto. Mo che havereu ditto el Messir se con le vostre man ve fusseu amazzad?

Gratiano. Ohibò, l'è vergogna, e la vergogna è dishonor, el disonor è vituperio, e 'l vituperio al ne sta ben.

Flavio. Era pur meglio morendo una sol volta uscir di doglia, che vivendo morir mille volte il giorno.

Zan Persutto. Mo se l'andass, per desperarse, chi ne haverau plù causa de mi poverett, che ancor me dol le spalle de tante pianellade.

Gratiano. E un Duttur come mi ch'è stà d'ù hore aspettand el braghier, che vegniss a tusarme, e i hò savù che l'è andad in villa, e si per quest a non me despier?

Flavio. Le vostre son bagattelle, nè vi hanno potuto dar causa di darvi morte, ma io ne hò mille cagioni.

Gratiano. Mo desidmen una.

Zan Persutto. Pimpinella assassina.

Flavio. Mi spingeva ad uscir di vita la crudeltà di una donna.

Gratiano. Mò questa è una bagatella.

Zan Persutto. Mò l'è una minchionaria.

Gratiano. Mi me n'andrò aspettar in casa fin ch'al barbiere retorna de villa, e vù tra tant consolad el voster patron, esortandel che 'l ne pianza, perche el pianzer fa le lagreme, le lagreme son de acqua, l'acqua và zò per i fiumi, intel fium ghe và le barche, le barche portan la mercantia, la mercantia è de i mercadant, i mercadant stan in le botteghe, in te le bottegh se vend, vendend se tocca de i quattrin, i quattrin se conta, contand se somma, sommand se partiss, in tel partir se và via, e in tel andar via se dis bona sira.

Zan Persutto. Bona sira, e bon ann, t'è fatto ben a andartene via, se non te davi una bona sira con quatter sgrugnon sul mostazz. Ste allegrament Segnur Flavi, c'havem trovad la nostra ventura.

Flavio. Non può trovarsi ventura per chi nacque per sempre sventurato, & infelice.

Zan Persutto. Vù non savì ancora negotta, inanzi, che ve trovasse per strada era ancha mi mezzo desperad, e non savend come far me n'andè a conseiarme da questa nostra visina, che è mezza stregona, gho raccontad tutti i nostri affanni, zoè, che Vittoria non ve vol ben; perche l'è innamorada de quel Capitani Draganteo, e Pimpinella la non vol ben à mi, perche l'è imbertonada del servidor de quel Capitani, ol qual se domanda Guazzet; che cosa ha mo fatt costè? l'è andada, perche saveva, che sti d'ù Ganimedi son andà in villa, e han lassada a lè la chiave de casa, hà fatto un certo segret con certi sughi d'herbe da far che tutt hozzi nu d'ù se trasformemo vù in dol Capitani, e mi in Guazzett, e a sta fozza ingannarem ste traditore, nol poderà star trop à far l'effett.

Flavio. Tu mi burli Persutto, e forse ti pigli giuoco de fatti miei?

Zan Persutto. Vedì chilò i contrasegni, questa è la chiave de casa, e de più la me ha ditt che debba trovar del savon col baston, perche el ghe ne bisogna, mi mò me trovi intrigat, e no sò come far a trovar stò savon col baston, hò tolt un pezz de baston da trovarlo, tra tant chel vadi a cercar, andè in casa della visina, che la ve informarà mei de quant se hà da far circa sta metamorfosa.

Flavio. Andrò; ma ci dò poca speranza.

Zan Persutto. Besogna mo, che mi veda de trovar sto lavur. Te haverò pur al to despett, Pimpinella salvadega, e te desmestegarò insitandote nel me zardin appresso à un ravel, chet farà diventà plù piasevola; bisognerà mo che vada da qualche savonaro, e col mezo de sto baston me fazza dar el savon.

Scena terza.

Magnifico da Saponaro. Zan Persutto.

Al savon; ecco el savon da vendere.

Zan Persutto. O che ventura, [l'è] chilò el savonar, baston sta in zervel, che a ti tocca trovarel.

Magnifico. Manco mal che 'l xè hormai notte, e non sarò cognossuo; al savon.

Zan Persutto. Baston mettet in ordine.

Magnifico. Me par de sentir un echo, che me risponde in le ultime parole, chi vol savon?

Zan Persutto. Baston daghele sode.

Magnifico. Questo xè un echo, che me apporta cattivo augurio, perche in cambio de replicar el savon, sento, che va nominando el baston.

Zan Persutto. Mo za che 'l te chiama, corrighe adoss, e daghe delle bastonade, e fatte dar el savon, ecco el baston, che te và cercand, tò, tò, pia pur sù, dame del savon, che se non te struppio.

Magnifico. Ohimeì toleve quel che ve par, ohimeì non più de gratia, ohimè non più che son morto, eccove el savon, e ogni cosa.

Zan Persutto. Va pur via, che in stà mercantia te è fat un bon guadagn, me pariva la vose del me patron, ma lu non fa stò mester, adess, che hò trovad el savon con el baston me ne voi andar da stà donna per dar orden al nostro negotio.

Scena quarta.

Flavio. Zan Persutto. Angelica.

Ho già fatt'io quanto bisogna, & hò inteso da questa donna, che siamo già trasformati per alquanto spatio di tempo ne gli amanti di queste ingrate, e che se bene tra noi ci par di esser l'istessi, che sempre siamo stati, nondimeno à gl'occhi di chiunque havrà da trattar con noi appariremo diversamente, cioè tu in forma di Guazzetto, & io del Capitano.

Zan Persutto. Bona, bona, andarò à portarghe el savon per veder quel che la me dis.

Flavio. Va pure, ma torna adesso, ch'io voglio prima compir il negotio mio[.] Poi di qui a poco potrai procurar per te ancora.

Zan Persutto. A son content, adess vegni.

Flavio. Se è vero questo secreto, sarò pur una volta contento, il tentarlo, e metterlo in opera non potrà nuocere, ma giovare.

Angelica. Il Signor padre non torna, e già che son sola in casa voglio dir due parole a questo spensierato del Capitano.

Zan Persutto. A son chilò Segnur Flavi, mo ben che cosa bisogna?

Flavio. Ferma un poco di gratia, che vien a far mia sorella in strada?

Angelica. Crudelissimo Draganteo, perche si poca cura prendi di me infelice, da te ingannata lasciandomi di te gravida senza prenderti pensiero di domandarmi à mio padre per tua consorte?

Flavio. Ohimè, che sento? il secreto hà cominciato à far l'opera, & è bisogno ch'io finga; Signora mia se ne vada in casa, ch'io vedo venir suo padre, & non si dubiti, che adesso, adesso tratterò quanto bisogna con esso lui.

Angelica. Farete il debito vostro, io vado acciò non mi vegga.

Zan Persutto. Guardè de gratia, che puttanella, el non è maraveia ch'el Capitani la voliva per forza, e che quel furbo del servidor tegniva ditto, se vù savesseu quel che bolle in pignatta, mo cancher el ghe bolliva un salzizotto, e nù non ne savevem negotta.

Flavio. Me ne risentirò a suo luoco, e tempo[,] però seguiamo per hora la nostra impresa, gia che ci siamo messi in ballo, e che siamo sicuri il secreto esser vero; hor batti da Vittoria.

Scena quinta.

Vittoria. Flavio. Zan Persutto.

Mi hò intesa nominare da quella dolce bocca del mio crudel Capitano, e sono uscita à vedere s'egli è più così duro, e verso di me crudele.

Zan Persutto. Anzi per farve servisi el voreu poder metter la sò durezza ne la vostra tenerezza, azzoche la vostra tenerezza liquefacesse la sò durezza.

Flavio. Signora Vittoria mia, confesso haver fatto errore tenendo per il passato si poco conto del segnalato favore, che da lei mi vien fatto essendo che per sua gratia si compiace amar un suo devotissimo servo, e conoscendo il mio fallo glie ne chieggiò perdono, & per segno ch'io l'amo, invito Vostra Signoria a trattenersi meco per breve spatio in casa mia, dove più comodamente discorreremo, e la farò capace dell'innocentia mia.

Zan Persutto. Lei capirà subit le vostre scuse.

Vittoria. Benche con mio gran pericolo, nondimento trasportata dal sviscerato amor che vi porto, & dalle grate parole, che non simulatamente, ma di buon cuore mi vengon dette da voi, son pronta à far quanto à voi piace.

Zan Persutto. Spettè ch'avrirò la porta, non trovi el bus de la chiavadura; ho avertò, entrevene in casa, che mi restarò com'i bergamaschi in guardia de la porta.

Flavio. Entriamo vita mia.

Vittoria. Io vengo, e verrei per voi tra ghiaccio, ferro, e fuoco.

Zan Persutto. E mi poveret resto chilò così bel, e inguazzettato; ma in questo me guazzet, tra i altri condimenti ghe manca la pimpinella da farlo più saporit.

Scena sesta.

Guazzetto. Zan[P]ersutto.

Venga 'l canchero ta la villa, e ta chi ce voles mei stère; io credo hormei, che 'l mio corpo sia diventeto una tappezzaria de fiandra con tante verdure; sto mie padrone me ha fatte mangier tant'herbe, che credo, che per tre giorni non cagarò se non verde rame; devo esser fatto una pecora come lui da menerme fuori à pascer tutt'el giorno per ste campagne, m'è pars migl'anni d'arnirmene a chesa per mangier un boccone, in quant'a me l'ho pianteto, perche ho tanta la gran feme, che non posseve più stère. Ma chi è testui, che sta ntu la nostra porta, la qual sta meza ruperta? Non gliel diss'io tal padrone, che non lasciasse la chieve? Olà tirate da banda, che io voglio entrare intun chesa; c'arsete el moccalone? dico ta te paiseno, non te vuoi lever da testa porta nevero? me per che sia sordo, e muto, fa tutt'i gest, che fo io; te voi lever de me qui, ò voi che te dia un pugno ntron quel mostaccio? lu ancora alza la meno, volem giocar ta la morra? vien, quattro, sette, nove, trè, mo che non dici el tuo pont tu ancora? che serve donch a gettere? in quant a me vado dubitande d'esser imbroico, e che testa non sia la mia ombra, e ta me me paia un'huomo, sirà senz'altro; ma s'è tre dì, che n'ho mei bevuto? dimm'el ver[,] sei la mia ombra, ò pur sei un christieno, overamente sei qualche folletto? son resolut chel voglio sapere, se nò amaniscete pure de fer na menata de pugni; me voi dir chi tu sei? elà respondi, se non ce ne ha[v]erei.

Zan Persutto. Son Guazzet, no me vedi?

Guazzetto. Vedi ch'hai parletto una volta; ma tu non dici il vero, che Guazzetto son io.

Zan Persutto. Son mi Guazzetto.

Guazzetto. Ten menti per la gola furbaccio, manigoldone, me vorresti rubber el nome? el sapevo benissemo, che sariem venuti alle meno; vedrem un po chi sirà Guazzetto, lievat de lì se non vuoi de questi.

Zan Persutto. Ah traditor, aiut, ò de casa?

Scena settima.

Flavio. Vittoria. Guazzetto. Zan Persutto.

Chi è là? che rumor è questo? sta indietro forfante, se non ti ammazzo.

Vittoria. Fermatevi Signor Capitano, ohimè, che farete?

Guazzetto. Ohimè c'è gent in chesa, è meglio che me ne fugga.

Flavio. Gli darò solo quattro piattonate, per esser venuto ad insultare il mio servitore.

Zan Persutto. Ohimè fermeve, che no son Guazzet, ohimè, ohimè, son Persut in vostra mal'hora, ohimè non più, che son ruinad.

Flavio. Perdonami, che quel secreto ti faceva parer Guazzetto.

Zan Persutto. Cancher vegna à i segreti, e à chi i ha messi in opera.

Flavio. Signora Vittoria mia tra noi già ci siamo intesi se ne ritorni in casa sua, e lasci la cura à me, che tratterò il tutto con diligentia.

Vittoria. Così farò, pregandola, che lo faccia quanto prima.

Flavio. Tu Zan Persutto riserrai la casa, riporterai la chiave dalla vicina, e poi torna qui che ti ho da parlare.

Zan Persutto. A vadi adess à portar la chiave; ohimè la me dol sta spalla, ma lassa pur far à mi.

Flavio. Habbi patientia, e ritorna presto. Hò già ottenuto quel che bramavo, e ci siamo data la fede, e se bene à lei son'apparso con altra forma, nond[i]meno.

Zan Persutto. Ah Cap[i]tani bec cornud, tò sù, piate questa, e po questa, e po quest'altra ancora.
Flavio. Ohimè à tradimento? olà chi mi offende: che fai Persutto, non riconosci il tuo padrone?
Zan Persutto. Perdoneme Segnur Flavi, che mi v'haviva tolto in cambio, quel diavol de quel secret ne ha fatti andà tutti dù à levant; hò pur fatte le me vendette.
Flavio. Andiamo in casa della vicina a far disfare il secreto, e ritornarci in le nostre forme, acciò più non avvengano simili errori.
Zan Persutto. Fève pur scapitanar vù zà c'havì fat el fatt voster, ma mi per ancora non me voi sguazzettar, fin che non sguazzo con Pimpinella.
Flavio. Andiamo, che non mancaranno altri modi da fartela conseguire.
Fine dell'Atto Secondo.

Atto III.

Scena prima.

Magnifico. Zan Persutto da donna.

Son pur stao el gran minchion à dar credenza à le parole de quella fraschetta, e posso dir con veritae che quel savon habbia fatto in mi tutto el contrario de quel che suol far ne ialtri, poiche a ialtri ghe leva via le macchie, e a mè me le ha fatte vegnir, per dosso son tutto amacchiado de lividi, e de sangue, merzè de quel pessimo echo, che me respose con bastonae. Voio trovar una donna, la qual ho inteso che sta in sto vicolo, e che la xè una perfettissima maga, e conseiarme un poco con ella per ottener la Vittoria con la Vittoria: ò de casa?

Zan Persutto. Senza che mi diciate altro io sò benissimo per arte magica tutto il vostro bisogno, e le disgratie sofferte per amore, e le sò tanto di certo, quanto se io stessa mi fussi trovata presente quando toccaste le bastonate, & son disgratie che corrono, non ci si può far altro. Hora se per l'avenire volete rendervi più cauto in questo vostro amore, e senza alcun pericolo venire al vostro disegno, lasciatevi governare da questa povera vecchiarella.

Magnifico. Per questo mi son vegnuo à trovarve, havendo intesa la vostra fama, e confidando nel valor vostro, la quale me havè ciera, che havendo sapuo el passao, saverè anche el futuro.

Zan Persutto. Lo saprò senz'altro, e passando per le mie mani farò che vi ricordarete di me per qualche giorno.

Magnifico. Per zorni, mesi, e anni, & infina che vivo tegnirò sempre memoria de i vostri benefitij, nè mai mi partirò dal vostro conseio.

Zan Persutto. Hor hò pensato farvi diventar invisibile per mezo di queste due pietre legate con questa corda, le quali oltre che sono di grandissimo valore, tra le altre sue virtù hanno forza di far invisibile chiunque le porta appese al collo, & acciò ne vediate l'esperienza, volgetevi in là, ch'io le metterò al collo.

Magnifico. Me ghe son voltao.

Zan Persutto. Lassem nasconder de drè a sto canton; mi vedete voi adesso.

Magnifico. No ve vedo altramente, e si ve sento à parlar, oh che virtù mirabile de ste pretiose piere, de gratia cara sorella se volè farne el servitio demele quanto prima, azzò le possa metter in opera.

Zan Persutto. Hor che me le hò levate dal collo uscirò fuori, ecco ch'io son visibile come voi, non ve le dò, ve le impresto, ma vi avertisco una cosa, che non bisogna portar adosso metallo di sorte alcuna, però se havete denari datemeli in conserva, ch'io ve li renderò poi quando mi reportarete le pietre.

Magnifico. Qualche merlotto; ma pur el sara meio che ghe ne daga un pochettini, horsuso tiolè sta borsa, dove ghe xè da quindese, ò vinti baiocchi, che non me ne retrievo altri in dosso, conservemeli, e se de qualchedun ve ne fasesse bisogno ve ne podè prevaler, e restituirmeli poi con vostra comoditae.

Zan Persutto. Sete troppo cortese; ma lassa far a mi, che te n'impagarò un'altra volta; horsù eccovi le pietre, mettetevele al collo, oh così stanno bene.

Magnifico. Ohime! le xe pur greve, me vedeu adesso?

Zan Persutto. Non io, dove sete andato, vedrò di trovarvi al tasto.

Magnifico. Pian che no me cavè qualche occhio, ohimeì el naso ste indrio de gratia; andè per el fatto vostro, che vegnirò presto a retrovarve; ohimeì, che peso intolerabile.

Zan Persutto. Chi non fatica, non guadagna, io vado in casa ad aspettarvi.

Magnifico. Se faceva così dal primo, quel galant'huomo dall'echo, non me haverave visto, e non sarave vegnuo a bastonarme, non hò podesto nè veder, nè imazinarme chi sia stao; se ben raccolgo da i contrasegni chel no puol esser stao altro, che qualche musico, che sia la veritae, in te la Musica ghe vol le brevi, e semibrevis, le minime, e semiminime, le crome, e semicrome, la battuda, la pausa, e i sospiri; le brevi son stà le so gambe, che in breve tempo me xe vegnue a trovar, le semibrevis son stà le brazze in alzar i colpi, le minime, e semiminime, che in un momento me hà dae tante bastonae, le crome, e semicrome, che ghe ne và sedese alla battua, non le hà fallade niente, anzi che el ghe ne hà fatte andar pì de quaranta, la battuda me l'hà fatta in su le spalle, la pausa quando l'hà habuo finio de darne, che el s'è fermao, hora i sospiri li vago fagando mi tuttavia; ma hormai non hò più paura, perche son invisibile, e zà ne hò vista la prova; poderò andarmene in casa del Dottor Gratian, entrar in camera de Vittoria, veder quando se despoia, e metterme a letto con ella senza esser visto, se non quando parerà a mi, e che metterò zoso i sassi, azzò la non se spaventi, pensando che fusse un spirito.

Scena seconda.

Flavio. Magnifico.

E già disfatto il secreto, & credo esser tornato nella mia forma.

Magnifico. Ecco mio fio, che vien fuora de casa de la Maga, qualche trafigo ha per le man anca ello, voio star un puoco a sentir quel che dise, intogni muodo el non me puol veder.

Flavio. Non sò à che effetto Persutto si sia vestito da donna, forse per conseguir la sua innamorata; ma che fate qui Signor Padre con quei due sassi al collo?

Magnifico. Sta frasca haverà inteso il tutto da la Maga, non za che lui me veda, però no ghe voio responder.

Flavio. Che leggierezze son queste? dove è la vostra prudenza?

Magnifico. Con chi parlistu Flavio, dove me vedistu adesso?

Flavio. Parlo con voi Signor Padre, non volete ch'io vi vegga se adesso è di mezzo giorno, & ho ancor io gli occhi come hanno gli altri?

Magnifico. Ti no disi la veritae, perche el no xè possibile, che mi sia visto da ti, nè da homo del mondo; toccame un poco. dove songio mi adesso?

Flavio. Eccovi qui, non accade che vi scostiate, che dovunque andate io vi veggo.

Magnifico. Non me vedeva l'istessa Maga, pensa sel me pol veder un'altro; el và così appresso alla vose, perche el me sente parlar: voio andarmene un puoco per la Cittae, e poi entrarmene da Vittoria.

Flavio. Sarà ben ch'io lo segua per veder il fine di questo suo capriccio, perche son certo che sarà da tutti burlato, onde potrò riparare à qualche inconveniente, che ne potesse succedere.

Scena terza.

Zan Persutto. Guazzetto.

Che vecchio matto è sto mio patron, ma lassi pur far à mi, che ghe cavarò l'amor da la schena, el no m'ha miga cognosud quand a iera vestid da strega, e si gho dat ad intender de farlo andar invisibel, ma el saverà che portar sel và trop in volta co i sassi al collo: la vecchia m'ha mandad à buscar de i capelli de Pimpinella, che con quei la poderò costrenzer à volerme ben, e farà che da le stessa vegnirà à trovarme; mo mi no sò come far a trovar sti capelli.

Guazzetto. In quant a me me strabilio, e resto maraviglieto com d'un pignatel de Guazzetto se ne sia fatt do menestre sì grandi; io credo d'esser pur quel de prima, ma come ce n'è un'altro? el veder tante stravagantie m'ha fatt scordere una facenda, per la quale ero arnuto de villa, perche havendo promesso tal Dottor Gra[50/51]tieno de girle à far el caroso, se bien me s'era scordeto, non gli ho

voluto manchere. Ma che fai qui tu altro: e ben non v'aresolvete ancora de der la patroncina tal mie padrone?

Zan Persutto. Per mi se la tolga pur, che ghe ne fo un present, così podesse haver mi la me Pimpinella, che per to amor la me fuzze, e no me vol negotta de ben.

Guazzetto. In quant à me l'abbruggiaria, e daria per un quattrino quante donne sono ntol mondo, e però non accade, che liei me stia a romper il chepo, se tu la vuoi pigliatela pure, ch'io nquant'à me te la renuntio, con tutte le mie ragioni, e se te posso aiutare inton qualche cosa, comandame pure, che non voglio altro pagamento, che fer con te una colatione.

Zan Persutto. Vorev' che ne fasessem quatter sti me volis far un plasir.

Guazzetto. Dì pur ciò che tu vuoi.

Zan Persutto. [Z]a che ti pratechi in casa soa, e che ades ti ha d'andar à tosar el so patron, vorave che ti me abusassi quattro capelli de quei de Pimpinella.

Guazzetto. Lassa pur fer ta me, ch'ades adesso te servo, e mentre toso el patrone, che liei me verrà intorno a sporgerme l'asciugatoi, io c'havrò le forbici nton mano dirò così bu[r]lando, vuoi [51/52] che te tosi te ancora? e glie ne spuntarò una brancheta, aspettame, che adesso vengo.

Zan Persutto. Quant'importa haver de i amisi, sel non era costu, no saveva come me far à buscar sti capelli, mò si che sarò contento, perche quella traditora sarà sforzada à vegnirme a trovar, allhora toccherà à mi de star sul grande, e darghe martel, allhora ghe farò scontar tutti i affanni che la me ha dat, e tutto el brusor, che per sò amor ho padito; almanco vegnisse presto.

Guazzetto. Chi è presto à far el servitio lo fa due volte; Eccote i capegli, sei mo contento? Hormei arcordate un puoco de la colectione.

Zan Persutto. Sì, sì, lassa far à mi, adess a i ho un po da far, perche ho da parlar à una donna, se revederem po un'altra volta.

Guazzetto. Và in buon viaggio; horsù t'ho nteso, testui vuol fer qualche fattura ta Pimpinella da farle bien volere, e però voleva de i suoi capegli, ma io son stet più furbo che non è lui, e in cambio de i capegli de Pimpinella, gli ho det de quegli del Dottore, e l'ho fet per bon rispetto, perche me trovevo de havergliele impromesse, del resto s'intervien coele se la strigaranno ntra loro. Voglio gir a rader la barba tal Dottor, e finir de farlo bello, già che l'ho comenzeto.

Scena quarta.

Capitano. Magnifico. Pimpinella con una pianella.

Dove sarà andato questo mal condito Guazzetto? poco dapoi che giongessimo in villa, mi sparì davanti gli occhi, che non me ne accorsi.

Magnifico. No voio pi andar in volta, perche a portar sto peso el no me mette conto[,] voio entrarmene adesso in casa della Signora, e starmene in un canton invisibilmente, contemplando le so bellezze.

Pimpinella. Signora sì la farò acconciare: l'altr'hieri ancora andai dallo scarpinello per farmi tacconar una pianella di queste mie, & entrando in bottega, lo scarpinello mi mise in mano una cosa moscia, moscia; io gli dissi, che vuoi che ne faccia di questo taccone così moscio? lui mi rispose, maneggiatelo, che non vi dispiacerà; io lo maneggiai meglio, e nel toccarlo lo trovai tosto.

Capitano. Forsi costei me ne saprà dar nuova, che sò che è sua innamorata: havresti visto Guazzetto?

Pimpinella. È tanto tempo ch'io non lo viddi, che non sò se incontrandolo lo potessi raffigurare.

Magnifico. Che bella cosa xè questa, veder, e sentir i fatti d'altri, e non esser visto.

Capitano. Costui sarà diventato Orologiero, che porta al collo i contrapesi.

Pimpinella. Anzi con quelli che sono gravi, contrapesando và la leggierezza del suo cervello.

Capitano. Non è dunque maraviglia se scioccamente hebbe ardire di negarmi la figlia.

Magnifico. Costoro parlano de mi, e par che i me bertezza, che bel colpo sarave de darghe de i ganassoni, e che poi i se revoltasse col vento.

Pimpinella. Il povero vecchio è impazzito à fatto.

Capitano. Non è adesso ch'è uscito fuor di se stesso, fu sempre un matto spacciato.

Magnifico. Matti spazzai si vù altri, canaia, vituperosi, tolì un sberlefo per un, e imparè a parlar.
Pimpinella. Ah vecchio matto insolente, ti cavarò la pazzia di capo; aiutate Signor Capitano, tenetelo che non fugga.
Capitano. Lo tengono i contrapesi, dagli pur tù de i pugni, ch'io gli darò delle piattonate.
Magnifico. Ohime! che son invisibile, fermeve, non più insolenti; ohimè el secreto ha persa la sua virtue.
Pimpinella. Poiche sei invisibile ti daremo botte alla cieca, eccolo in là, hor vien in quà, ecco che fugge, seguiamolo pure.

Scena quinta.

Zan Persutto. Guazzetto. Gratiano col sciugatore, e bacile da barbiero.

La Maga ha haut i capelli, ha fat l'intrigatori, e m'ha dit, che no poderà star à far l'effet, ades me par de vederla, che vegna via corrend, e che me butti i brazzi al collo, e diga; Persut me bel, Persutto me saporid, e con quel so bel bocchin me daga un bas in t'un occhio.

Guazzetto. E dove gite così in furia, posate almanch el bacile, che se versa la saponeta, levateve el sciugatore, poiche non volete aspettare, che ve finisca de radere.

Gratiano. Dond'è l'anima mia, dond'è 'l coressin me bel? ò el me Persut galant, vuot che muora per ti ben mio?

Zan Persutto. Oh zert costù el s'insogna, stà in dret fradel, e no t'accostar, che non son mi quella, che ti vai cercando.

Guazzetto. Avert Dottor che sarai brugieto, ce manca le donne nton questa Roma.

Gratiano. Le donne non fan per mi, perche le non m'han robat el cor comod hà fat el me Persuttin, de gratia dam un basin, e sti voi negotta da mi comandame pur, che son pront, apparecchiad per far tutt quel, che te vol.

Zan Persutto. Fradel a te rengratij, e te preghi a lassarm andar, oh honor de casa mia, lassame star, che non voi, ò via mo, no me far cridar, che 'l sarà mei per ti.

Guazzetto. Adesso ntendo la trama, l'effetto c'haviva da fer ta Pimpinella, l'hà fatto tal Dottore per rispetto de i capegli[,] ò che bello intrigo, sirà da rider un pezzo, voglio ster a veder na volta, che fin havirà la cuosa.

Gratiano. Ah crudelazz rendem el m'è cuor, che m'hai robad, a ladro assassin non voi che ti me scappi.

Zan Persutto. Oh poveretto mi, aiuto brigada, che son sforzato a caminar contra mia voia.

Guazzetto. El bacil va per terra, oh bella comedia, i voglio seguire.

Fine dell'Atto Terzo.

Atto IV.

Scena prima.

Zan Persutto solo.

Ohime, son cors via tanto fort, che son si stracch, che non posso parlar, vegna el cancar al Dottor con tutta la sò dottrina, mo che diavol de pazzia è stada la sò andarse à innamorar de mi, vedend, che tra mi, e lù no ghè nè garbo, nè ordine, nè proportiù de sort neguna, mo che sproposit'è quest? mi vadi dubitand, che quel barber becco cornud no me l'abbia ficcada con darne i cavei del Dottor in cambi dei quei de Pimpinella, che de quest sia vegnut l'error, perzò no l'è poc che ghe sia scappad de le man san, e salvo; voi andar a conseiarne un pò con sta donna, circa a sto desordine, e far che guasti sto secreto, altrament sel me incontrass un'altra volta à sareu ruvinad, tra tanto poderia anco vegnir el vecchio, che ho mandad per Roma co i sassi al collo, e mi tornarò a vestirme da Maga, e darghe ad intender qualch'altra menchionaria, voi entrar dentro.

Scena seconda.

Magnifico. Zan Persutto. Guazzetto.

Deh gramo, e desconsolao Pantalone, mi credo certo, che hozzi sia per mi el zorno delle disgratie, per causa de sto maledetto amor, pensava d'esser invisibile per virtue de ste piere, che porto ligae al collo, e si ho trovao con esperientia, che le non hà altra virtue, noma de staccarme el collo con tanta lor gravezza, & de farme bertezar fina da i fantolini, che xe per le strade, e per le piazze, e quel che xe pezzo, farme anche toccar de le botte co se sarave a un matto, ò a un'imbriago, deh poveretto mi, dove è la mia reputation, la mia gravitae, la prudentia, el senno, el giuditio? Amor me ha tiolto ogni cosa, voio parlar de niovo alla Maga, e domandarli donde proziede, che falla sta sua rizetta, no posso pi caminar tanto son stracco, ohimè; ò de casa.

Zan Persutto. La colpa è stada la tua.

Magnifico. Ne ho ben anche fatta la penitentia.

Zan Persutto. Ve dissi, che bisognava levarsi da dosso ogni metallo, e voi per avaritia, ò forse per tema ch'io non vi fusse fedele, mi desti a tener solamente alcune poche monetuccie spezzate, e vi havete ritenuta la borsa de gli zecchini, da qui è proceduto, che le pietre non hano fatto effetto.

Magnifico. Havè rason, è la veritae, e adesso cognosso, che sì astrologa perfetta, sapendo menutamente tutti i miè intrinsechi, horsuso tiolè i zecchini, tegnando[li] tutti sotto bona custodia.

Zan Persutto. Lasciate la cura a me; hora per farvi ottenere la vostra innamorata senza alcun vostro scomodo, nè fatica, hò pensato, che ve ne stiate in camera vostra in camicia con una lucerna in mano, che io per arte magica costringerò la vostra Vittoria a venirvi à trovare, e sentirete, che lei medesima verrà a bussar alla vostra porta.

Magnifico. Oh questa sì, che sarave un'opera maraveiosa, e se me fe sto servisio ve darò tal ricompensa, che ve poderè laudar de la mia liberalitae.

Zan Persutto. State pur sopra di me, che riuscirà senz'altro, se fate quanto vi hò commesso, horsù me ne vado a dar principio.

Magnifico. Andè pur via, che adess, adesso andarò in camera a despoiarme in camisa, e tiorò in mano la lucerna da far correr quella assassina, e per non esser visto intrar in casa tornarò a metterme i sassi al collo, e adesso sarò invisibile da dovera.

Guazzetto. Hò haut da fere, e da dire a lever Zan Persutto dalle men del Dottore, e in quant a me stò maraviglieto de tante stravagantie, che hò viste nton questo giorno, e dubito, che non intraveg[n]an per uopra de qualche stregone.

Magnifico. Prima de entrar in casa voio tiorme un puoco de spasso a sentir quel che dise sto galanthomo.

Guazzetto. El mio patron non se vede, in casa non hò cuor de reentrarce per non esser bastoneto, com puoco fà m'hebbe à intravenire, e hò un dubio ntol capo de n'esser più Guazzetto, ma che qualcun m'abbia robbeto el nome, l'effigie, e la persona, e se test è, me vorria artrovare, perche cosi non sto biene. Ma chi è tist altro ciera de Negromante, che sta qui con quei sassi al collo? certo, che sirà lui lo stregone, che adesso girà facendo qualch'altra incantatione, sirà suto lui, che m'hà fatto perdere, e havirà dato ta un'altro la forma mia; oh babo vecchio sai quel chet voglio dire, artrovame, e rendime ta me medesimo se volem esser amici, si non te pelarò testa barbaccia.

Magnifico. No te accostar, e no toccar sti sassi se ti no vuol andar invisibile ti ancora.

Guazzetto. Non l'hò ditt'io ch'era Nigromante? horsù, ò che sia suto lui, ò qualchedun'altro, che mi habbia fatto perdere, a me mi basta d'essermi incontrato nton lui, per che con la sua arte sirà bastante a farme artrovare, però arsolvite pure se no non te lasso.

Magnifico. Va pur per el tò viazzo, e no me star a romper el cao, perche 'l te metterà conto.

Guazzetto. E finita, in somma io non te lasserò mei, finche non m'artrovi.

Magnifico. Mi voio entrar in casa per no perder l'occasione de la mia cara Vittoria.

Guazzetto. E io te verrò derieto se volessi gir in Turchia, e non me staccarò mei da torno.

Scena terza.

Capitano. Angelica.

Venga il cancaro a i matti, e a chi me lo pose avanti[,] è stato causa di farmi andar un pezzo vagando indarno senza cercar del mio servitore, e senza cercar di parlar alla mia bella Angelica,

per cui principalmente hò affrettato il ritorno, vò trattenermi alquanto passeggiando in questa contrada, acciò da lei sia visto affacciandosi, & venga a parlarmi in strada.

Angelica. Non posso più tenermi di non andarlo a trovare; ben venga il Signor Capitano.

Capitano. E voi siate la ben trovata vita di questa mia vitona.

Angelica. Portate forse qualche buona nuova?

Capitano. Circa a che cosa?

Angelica. Circa à quello, di che ragionassimo poco fa insieme.

Capitano. Perdonatemi, che in questo giorno non mi ricordo havervi parlato, e da questa mattina in quà son stato sempre in villa, però non sò quel che vi diciate.

Angelica. Ohime, che sento? forse voi mi negate di haver parlato meco per non attendermi la promessa, e forse per mia sventura havete cangiato pensiero, e postolo in altra donna di me più bella, ma non già più leale, poca gloria sarà la vostra di haver con false promesse ingannata una semplice, e troppo credula donzella.

Capitano. A che risultano queste vostre querele?

Angelica. Parvi forse, ch'io non habbia ragione di querelarmi, e di piangere, se voi si arditamente negate havermi parlato poco fa in questo luoco, & havermi promesso di parlar allhora col Signor Padre; a fin che mi vi concedesse per vostra sposa? deh se non vi muove a far questo l'infinito amor ch'io vi porto, muovavi almeno il caro pegno, che dentro à queste mie viscere per vostro mezzo conservo.

Capitano. Quietatevi, e non dubitate, che se bene io son certo di non havervi parlato in questo giorno, non però son restato, nè restarò mai di mantener la parola, & quell'istesso Capitan Draganteo, che fui per il passato, sarò anco per l'avvenire; parlai questa mattina con vostro Padre per questo effetto, ma lui non usò meco quei termini che dovea, però non fu concluso altro; ma parlerò di bel nuovo con lui, e col Signor Flavio vostro fratello, & oprarò in ogni modo che si adempisca il nostro disegno.

Angelica. Poiche son certa del vostro buon animo, non starò à cercar'altro circa all'havervi parlato, ò nò, ma con vostra bona gratia men'entrarò in casa, dove starò aspettando di sentir quanto prima qualche felice novella.

Capitano. Andate, e lasciate il pensiero à chi sete sicura, che vi ama al par di se stesso. Oh venturoso Capitano ben voluto da tutto il Mondo, da gl'huomini, dalle donne, da Principi, e Principesse, da fiere, augelli, e pesci; questa meschinella si strugge per amor mio, e certo meritamente, poiche la natura mi hà fatto un presente non solo della fortezza, e bravura insuperabile, che mi ritrovo; ma ancora della bellezza, venustà, e leggiadria, con la quale avanzo Narciso, e l'istesso Amore.

Scena quarta.

Vittoria. Capitano.

Non vedo l'hora, che 'l mio Signor Capitano fatto già pietoso alle mie pene (come si mostrò dianzi) venga con qualche felice nuova a consolarmi.

Capitano. Parla di me costei, e se ben mille volte anch'ella m'ha fatto intender, che muore per amor mio, non hò un pel che ci pensi.

Vittoria. Ma come sì sciocca sono, che havendolo qui avanti non mi ero accorta di lui? buon giorno vita mia.

Capitano. Sorella ho altri pensieri, però tu perdi il tempo, che s'io volesse supplire à tutte, hò le Regine, e le Imperatrici, che me ne pregano.

Vittoria. Ahi Capitan disleale, dunque sì presto ti son uscita dal cuore? dunque in sì poco spatio ti è venuto a noia quello di che a' tuoi preghi cortesemente ti feci dono? dunque così tradisci la mia sincera fede?

Capitano. Che dici, che borbotti, che vuoi da me, che ti hò da rifare[,] dov'hebbi mai che trattar teco? ò questa sì sarà bella.

Vittoria. Piacesse al Cielo, ch'io non vi havesse mai visto, nè conosciuto, che non sarei stata sì facile a[d] invaghirmi de vostri gentilissimi costumi, nè mi vi sarei data in preda con mio gran danno, e dishonore.

Capitano. Che data in preda, che dishonore, tu presupponi meco una stretta, & antica cognoscenza, e pure è questa la prima volta ch'io ti parlo.

Vittoria. La prima volta fu poco avanti, mentre guidandomi in casa vostra con lusinghe, & inganni, e con la data fede, coglieste i fiori della mia fanciullezza, & hor mi sete infidele.

Capitano. Tu sogni scioccarella, ò pur t'imagini con finte lagrimucce volgermi al tuo volere, ma ti becchi il cervello, però levamiti dinanzi.

Vittoria. Levarommi anco di vita per farti doppio piacere, poiche si crudelmente godi della mia morte.

Capitano. Và in mal'hora poltroncella, e non mi star a romper il capo.

Scena quinta.

Zan Persutto. Capitano. Vittoria.

Ei là, che romor è quel, chi son color, che contrastano? fermeve, e stasi quiet, se non volì, che ve faghi inspiritar adesso, che ancora mi son diventà mezzo Negromant.

Capitano. Che vorrà adesso quest'altro? io credo, che questa d'hoggi sia la giornata de gli spiriti, e de fantasmi con tanti strani, e fantastichi avvenimenti.

Vittoria. Io sono, e sarò mentre vivo l'infelice Vittoria, e non son fantasma, nè spirito, ma dubito bene, che, ò voi, ò quello di poco fa non sia uno di quelli.

Zan Persutto. Sì, sì, sò ben mi come và la cosa, voi cercar de mettei d'accord, vegni un pò in zà tutti dū, e desim liberament le vostre deferentie, che adess ve fo far la pas.

Capitano. Vuol ch'io l'ami contra mia voglia.

Vittoria. Merita pur chi ama esser ama[to].

Zan Persutto. Per deferentie amorose appunto che bisognava un Zudese amante, come son mi, che son amante, & amato se ben semo poco d'accordo, perche amo Pimpinella, la qual nè per amor, nè manco per arte Magica hò poduta haver ne le man, e son amat da Gratian, el qual me perseguita teribilmente.

Capitano. Tu vuoi la burla.

Scena sesta.

Gratiano. Zan Persutto. Capitano. Vittoria.

Dond'è el ben mia? dond'è el me Persut? A t'ho pur trovad; che vuot mo dal Duttur? son chi al to servisi, vuot che viegna tiegh in sal lett? mo andem pur via.

Zan Persutto. Oh poveretto mi, aiut che son assassinad, e ho paura, che sto so amor ghe faga vegnir voia de magnarme in cambio de persutt de montagna.

Capitano. Che stravaganza è questa?

Vittoria. Ohimè mio padre ha perso il senno.

Gratiano. Ti sei mo tropp crudel, crudelaz, crudelin, crudelet, ma t'abbrazzerò strett, strett.

Zan Persutto. Ohimè stà indret, non far, aiut corpo del mondo.

Capitano. Sta indietro.

Gratiano. A nal voi lassar.

Vittoria. Che spropositi son questi vostri?

Gratiano. A la voi così la mia parte, così me pias.

Zan Persutto. El no me piase mo à mi, ò via lassam se nò me metterò a pianzer.

Capitano. Vi farò pianger io tutti due con quattro piattonate, già che hoggi ho cominciato a castigar i matti.

Gratiano. Ohimè mo quest'è alter ch'amor.

Zan Persutto. Per amor to ne arlevo mi ancora.

Vittoria. Fermatevi, ohimè che sarà, vuò corrergli dietro, acciò mio padre non resti offeso.

Fine dell'Atto Quarto.

Atto V.

Scena prima.

Flavio. Capitano. Vittoria.

Flavio. Vi narrarò in confidenza tutto il successo.

Capitano. Ambidue havremo à caro sentirlo.

Flavio. Già sà la Signora Vittoria l'amore grande, che da molti anni in quà gli ho portato, se ben lei mi fu sempre crudele.

Vittoria. È vero, & hor me ne pento.

Flavio. Ond[']io come saldo scoglio alle onde delle sue minaccie, & acerbe parole, ho sempre perseverato sì ardentemente nel mio pensiero, che poco fa sendo fuori d'ogni speranza, ero ridotto à termine di darmi morte con le mie mani, se non che il mio servitore mosso à pietà delle mie pene pensò questa stratagemma, di farmi pigliar la forma del Signor Capitano per mezzo di una donna, che possedeva simile secreto, il che mi venne fatto; & quel che parlò con voi dolce Signora, e che vi menò in casa sposandovi, e conoscendovi per consorte, non fu il Signor Capitano ma l'infelice Flavio à ciò costretto dalle pene, e martiri, che per l'adietro per vostra causa patito haveva; onde non più si doglia del Signor Capitano, che gli manchi di fede; ma si risolva accettar me per suo servo, e sposo, già che tra noi ci è corsa la caparra.

Capitano. Fatelo cara Signora se non per altro, almeno per amor mio, il qual non per altro son restato di compiacervi, se non perche mi trovo haver promesso ad un'altra, à cui mancare non sarebbe il dovere.

Vittoria. Poiche così è, come dite, & io restarei dishonorata, & anco perche conosco, che se bene sono stata ingannata, ciò fu con inganno amoroso, mi risolvo à far quanto mi consigliate.

Flavio. Hora sappiate Signor Capitano, che in questa mia trasmutatione mi sono accorto, che Angelica mia sorella è di voi gravida, e che se ben prima voi la sposaste secretamente, non ne havete fin hora fatto mai motto con nostro padre, à fine che queste nozze venghino a publicarsi, però desidero saper da voi qual sia il vostro pensiero.

Capitano. Questa è quella di chi ho parlato adesso, e son prontissimo a mantenergli quanto ho promesso, nè da me è rimasto, che non si sia prima di hora effettuato questo negotio, anzi più volte ne ho ragionato con vostro padre, nè mai si è voluto contentare, & l'ho trovato sempre sì irragionevole, che non vorrei più trattar seco, se si potesse far di meno.

Vittoria. Li vecchi per ordinario sono fantastichi, e fastidiosi; ma il Signor Flavio, come più pratico dell'humor suo potrà più facilmente trattarci, & accordarlo a quanto bisogna.

Flavio. È vero; ma sarà meglio, che prima entriamo in casa del Signor Capitano à ragionare del modo che dobbiamo tenere, che poi gli ne parliamo.

Capitano. Di gratia, sete patroni della casa, delle robbe, e del patrone istesso.

Scena seconda.

Pimpinella. Gratiano.

Che scarpinello da poco, un'altro in tanto tempo haveria fatto sette volte altrettanto di lavoro, che non ha fatto lui, & quanto se ci è stato à ficcar quattro ponti; ma voi padrone, che andavate facendo con tanti ragazzi dinanzi, di dietro, attorno, e per tutto, che vi facevano le fischiate? Se non ero io, che vi ho rimenato, guai a voi.

Gratiano. Mo chen soia mi, el m'era saltad un'humor in tel crivel, che m'ha fat scordar de la spinosa, del pangratà, del storniment, e de mi milesim.

Pimpinella. Di voi medesimo volete dire, si vede, che già eravate uscito del seminato, però entratevene in casa, e riposatevi un poco, fin che vi passi meglio questo accidente.

Gratiano. Dond'è la sporta?

Pimpinella. Si dov'è il canestro: la porta eccola qua, entrate pur dentro, e fate come vi ho detto, che digerirete il vino. Guazzetto mio dove sei, come sei fuggito presto di casa; aspettavo pur che finisse di tosar il padrone, per dirgli poi due parole à piedi alle scale, mentre voleva uscire.

Scena terza.

Flavio. Capitano. Vittoria[.] Pimpinella. Magnifico in finestra in camiscia con la lucerna.

Flavio. Horsù già ci siamo intesi.

Capitano. Io lasciarò far à voi.

Vittoria. Oh tu sei quà Pimpinella?

Pimpinella. Per servir à Vossignoria.

Flavio. Io bussarò, acciò venga à basso, dove gli parliamo senza che senta Angelica; tic, toc.

Magnifico. Ho inteso batter la porta, senz'altro sarà Vittoria, costretta dall'incanto, voio metter fuora el lume per veder el fatto mio; chi xè quel che batte?

Flavio. Son io Signor Padre, udite di gratia due parole.

Magnifico. Che, ti xè Flavio? mo và in bordello, ti no xè quel che aspetto, lassame tornar drento.

Capitano. Non vel diss'io, che è un'huomo irragionevole.

Vittoria. Che hora è questa di star in camicia con quella lume in mano?

Pimpinella. Sarà impazzito come il nostro vecchio; battete un poco voi Signor Capitano.

Capitano. Ci proverò, ma non giovarà; tic, toc, tic.

Magnifico. Ò questa sarà essa, che sento che batte forte; chi è là?

Capitano. Il Capitan Draganteo.

Magnifico. E và in su le forche, che no voio ti bestiazza.

Flavio. Si è tirato dentro un'altra volta, in quanto à me resto maravigliato.

Vittoria. Provaci un poco tu Pimpinella.

Pimpinella. Pigliarò adesso il battocchio in mano, e batterò forte, forte, tic, toc, ò de casa?

Magnifico. Questa me par vose feminina, sarà essa senz'altro, chi seu? diseme el nome.

Pimpinella. Son Pimpinella, venite a basso, che vi vogliamo parlare.

Magnifico. Và in cento mila mal'hore; ghe mancava adesso quest'altra.

Capitano. Quest'è la più bella festa del mondo, mo come habbiamo a far per parlargli?

Flavio. Lasciate far à me, che ho già trovata la strada; battete voi Signora Vittoria.

Vittoria. Farò quanto mi comandate, tic, toc, ò de casa?

Magnifico. Che sarà hozzi con questa porta, questa par pur la vose della Signora Vittoria, se no me inganno.

Vittoria. Son essa, ascoltate un poco.

Magnifico. O adesso vegnirò à basso.

Pimpinella. Vè, che ci havemo affrontato, se facevamo così dal primo, più presto saria venuto.

Capitano. Verrà à basso così in camicia, stiamo à vedere; non vel diss'io?

Scena quarta.

Magnifico. Guazzetto. Capitano. Flavio. Vittoria. Pimpinella.

E lievamate d'attorno ti altro, che mi non ho bisogno, che ti me alzi la coda, lassa andar zoso quella camisa.

Guazzetto. Sin tanto, che non m'artruovi, io non te voglio lassere.

Magnifico. Oh Vittoria mia cara abbrazzame, andemo in letto.

Capitano. Piano, non vi accostate, che è maritata.

Flavio. Signor Padre una buona nuova, la nostra Angelica è fatta sposa.

Magnifico. E a chi senza mia licenza?

Flavio. Al Capitan Draganteo, il qual l'ha già ingravidata.

Magnifico. Mo donca se la xè gravida chel se la tiolga pur quanto prima, perche el dover vuol che la sia sua.

Guazzetto. Haime artrovetto ancora?

Flavio. Signor padre mi sono accorto, che voi amavate Vittoria, e forse per lei vi sete messo à fare in questo giorno tante opere vane, come portando quei sassi al collo quando io venni à seguirvi, & hora stando in camicia con quella lucerna in mano, cose tutte vane, e fallaci, & datevi forse à credere da alcuno, che havrà voluto di voi prendersi giuoco, però vi prego a quietarvi l'animo, e rivestirvi della vostra prudentia, e senno di prima, del quale vi spogliaste mentre sì facilmente vi poneste à questa impresa, & assicuratevi che s'io non fussi giaciuto con la Signora Vittoria, con tutto ch'io l'abbia amata, & ami sì ardentemente, ve la concederei per vostra consorte, tenendola in luogo di madre; ma, come ho detto, mi è già divenuta sposa, però vi prego à contentarvene.

Magnifico. Bisogna ben, che me ne contenti ò per amor, ò per forza, zà che la cosa è arrivata sì innanzi; horsuso se chiami Anzelica, accioche de niovo se sposino insieme in mia presenza.

Capitano. Non è quello Guazzetto mio servitore, che tanto tempo son andato cercando? che fai lì attaccato a quella camicia?

Guazzetto. Son io, ò non son io? dicetemel liberamente, che me ne starò à ditto vostro, già che testui non me vuole artrovere.

Pimpinella. Et io, che non l'havevo ancor visto; che fai Guazzettino mio bello?

Guazzetto. Poich'agnun me chiama per nuome, è signel che sia io, però voi lasser gir testo Nigromante.

Magnifico. Anzelica vieni a basso.

Scena quinta.

Angelica. Gratiano. Zan Persutto. Magnifico. Pimpinella. Guazzetto. Capitano. Flavio. Vittoria.

Chi mi chiama?

Gratiano. Signora è qui Gratian,

Che vel' voria dar in man
Un quaiot, che l'hà trovà
In tel nido arrepiattà
Con doi ovi in compagnia,
Che 'l li cova tuttavia,
Sel voles piar el vol
Strinzigh'un poch el col,
E s'al voles entrar in rabbia,
E vù cazzelo in te la gabbia,
Che per esserv' in potentia
El ve renderà obedientia.

Angelica. Ringratio Vostra Signoria se lo tenga per lei.

Zan Persutto. Pimpinella è qui Persut,

Che l'è hormai bell', e destrut
Per tò amor, e se descola
Tutto l'onto, e và in mal hora,
Però cara Pimpinella
Mettegh sott la to scodella,
Azzò che 'l non caschi in terra.

Pimpinella. Vuoi altro, che con questo tuo saluto mi hai fatta innamorare.

Gratiano. E vù Signora si innamorada ancora? desì pur via, che se vò ve ne farò un'altr' più bel.

Capitano. Non accade, che vi affatichiate, che è già tre mesi, ch'ella è mia moglie, & è già di me grvida.

Gratiano. Mo chi l'hà impregnà se la tegna, che occorreva adonch de truttar de darmela à mi?

Magnifico. Non savevamo tante cose.

Zan Persutto. Messir se me perdonè ve voi far retrovar tutti i voster diner, che ve si lassadi cavar de man da quella strega, che ve feva andar invisibile.

Magnifico. Sel te bastasse l'animo, vorave perdonarti ogni gran fallo.

Zan Persutto. A dirvela liberamente, la straga son stada mi, tolì i vostri diner, e imparè per un'altra volta a lassar star l'amor da una banda.

Gratiano. Horsù quest'è conza; fermev'un poch tutti quanti, che non havend podud far il parentad per mi, el voi far per vù altri; Vittoria hat haut marid ti ancora?

Vittoria. Se Vostra Signoria si contenta, hò preso il Signor Flavio.

Gratiano. Mo se ti l'hai piad, bisogna che me contenti, vegnì in zà, feu inanz, che desiu mo, siu content' d'accompagnarv' comod s'accompagna el gril per la campagna, la piegora col monton, la calzina con el sabion, la roca con al fuso, el chiod con el buso, la carne con la mustarda, el spuntun con la labarda, le pernis con i fasan, le puttan con i ruffian, le zavatte con scarpe rotti, e i gufi con la nott, el stupin con la candela, la barca con la vela, el carr' con el timon, e dria ve sia un tizzon, dapoi ch'andè a far le cose senza mia licentia.

Flavio. Ringratio Vostra Signoria di tanta amorevolezza.

Gratiano. Vien qua Persutt, e ti Pimpinella, ve pias de accompagnarve, comod che s'accompagna el rizz con la castagna, i piat con la scudella, i dinar con la scarsella, i libri con i scular, l'infantada con la cumar, l'arm con i suldà, la medesin con i amalà, l'insalad co i ravania, el malann che De ve dia, in sul coll, e in su i pia, el vostro naso qui de dria.

Guazzetto. Saria meglio quel tizzon, che volive dar tal mio padrone; horsù gimocene nton chesa, ch'io hò un'appetit chel vedo con gli occhi.

Magnifico. Vegnì pur tutti in casa mia.

Guazzetto. Se volete venir ta la mia ve c'invito tutti quanti, e per tutti ci sirà luoco.

Zan Persutto. E dov'è casa tò?

Guazzetto. All'hospedale.

Pimpinella. Vacci pur tù, entriamo in casa.

Guazzetto. Costoro se ne sono andati tutti, e m'hanno lasciato me qui solo quasi dicat Guazzetto fate voi le belle parole conforme semo restati d'accordo, perche a dirvi il vero Signori, prima d'entrar in Scena fu discorso fra i comici chi di noi dovesse restare à ringratiar gli ascoltatori; Et benche alcuni dicessero, che questo toccava al Dottor Gratiano[,] quale benche suol spropositare, essendo però Dottore deve haver la precedenza, altri dicevano, che toccava à Zan Persutto, ma perche il suo mestiero è d'ingannar il compagno, non conveniva, che venisse in presentia delle Signorie loro; altri dissero, che toccava al Vecchio innamorato, ma perche i vecchi innamorati per il più son pazzi, haverebbe nel ringratiarvi fatto qualche pazzia; perciò non conveniva; altri dicevano, che toccava al Capitano, ma perche è Napolitano, & per conseguenza sfondatore, non era buono à far quest'officio; In somma tutti conclusero, che toccava à me, sì perche son stato de' primi ad entrar in Comedia, sì anche perche havend'io nome Guazzetto considerando gl'effetti del mio nome, havereste sentito gusto, & dolcezza. In somma Signori, poiche così hanno voluto i Comici io vi ringratio, & vi resto con obbligo in nome di tutti della grata audienza.

Il fine.

Appendice 2 – Le schiave di Vergilio Verucci

Sebbene la prima edizione di questa commedia risalga al 1629,⁵⁴⁶ la seguente trascrizione si fonda su una ristampa del 1676 circa a opera dell'editore Menichelli di Ronciglione,⁵⁴⁷ con integrazioni per le parti dubbie basate su un'edizione del 1683.⁵⁴⁸ Salvo per quanto riguarda lo scioglimento delle abbreviazioni, non sono state operate correzioni.

⁵⁴⁶ Foligno, Alteri, 1629. Cfr. MARITI, 1978: CLXXXVIII.

⁵⁴⁷ Cfr. FRANCHI, 1988: 779-780.

⁵⁴⁸ Bologna, Gioseffo Longhi, 1683.

Le schiave

Comedia.

Novamente data in luce

Dal signor

Vergilio Verucci

Dottor di Legge, & Accademico Intrigato di Roma.

In Ronciglione, Per il Menichelli,

Con licenza de' Superiori.

Si vendono in Roma da Francesco Lupardi Libraro.

Prologo.

In difesa dell'AUTORE.

Per togliere in parte la briga à severi Aristarchi, che con occhio bieco, ma linceo vanno così sottilmente osservando le altrui compositioni, per potersi poi dar vanto di esser sagaci investigatori de' loro furti, si [dice,] che la sustanza di questa Comedia intitolata le SCHIAVE è pigliata da Autore latino, donde è presa ancora l'Emilia del Cieco d'Adria, & il Verucci non vi hà fatto altro, se non che gli è parso ridurla in differente idioma, con stile, e concetti diversi, con varietà di lingue conforme al solito suo, & avvenimenti ridicoli, e giocosi, per assecondare il gusto de' nostri tempi, che però nel suo Frontespizio porta scritto. Data in luce, quali parole non denotano, che egli si approprij cosa alcuna, che non sia totalmente sua, come presumeranno alcuni, ma si possono attribuire à qua[lunque] cosa che in qualsivoglia maniera si dia alle Stampe, chiudasi adunque la bocca alle maledicenze, poichè à nessuno si pregiudica, mentre egli de' Comici scherzi ne dà qualche parte al mondo. Gradisca adunque ogn'uno le fatiche dell'Autore, e viva felice.

Interlocutori.

Pantalone Venetiano.

Zanne Servo Bergamasco.

Fulvio giovane Innamorato.

Col'Ascanio Napolitano.

Braghetto Francese.

Pulcinella Mercante di Schiave finto fiorentino.

Hortensia Schiava.

Clorinda Schiava.

La Scena è Napoli.

Atto primo

Scena prima

Pantalone, e Zanne di strada.

Pantalone. Oh Mare veramente amaro.

Zanne. Oh Turchi becchi cornudi.

Pantalone. Mare che con la tua amaritudine vai amaramente amarizzando tutte le mie contentezze.

Zanne. Turchi, che con la vostra turchissima turcaria andè turchescamente inturchinando de' lividi, e de' percosse queste delicate carne de' la povera nostra fiola, capitada per sò desgratia inte'le man de' simel canaia, che per un tantin de' error, ò desobedienza, son segur che la sarà gastigada senza alcuna compassiù à usanza Turchesca.

Pantalone. Hortensia fia dolce, e cara, che veramente potevo dir che fusse un'horto pieno de' fiori odoriferi, e d'erbette delicate per le sò rare virtù, e prerogative, ma adesso sarà diventao un deserto pieno d'ortiga, de' assentio, triboli, e spine.

Zanne. L'è ben ol vira, perche si come l'ortiga, dove la tocca fa gonfiar la carne, così adess' con la remembranza de le sò bone qualità, e carezine, che me faseva quando che la Signor[i]a Vostra me mandava ogn'anno à Venetia, a revederla, e portarghe da Palermo qualche bella galantaria, sento che semme gonfia la pelle de i occhi, e ol me ven voia de pianzer la sò disgratia, e me colano zò le lagreme a quattro a quattro.

Pantalone. Chi mai ghe l'havesse ditto, che intel imbarcarse à Vigniesia per venirme à trovar in Palermo, dove semo stai fino ancuò mercadantando, come ti sai, fusse stada presa da Turchi con quell'altro mio parente, e fatti crudelmente schiavi.

Zanne. Me ricordi l'ultima sira che stessemo insiem a Venetia, che ghe pariva mille anni de vegnirve á retrovar, e però vi scrise quella lettera, che mi ve portai; oh la scriveva pur ben, hò visto, che quando piava la penna intele man, in quattro, o zingue schizzade empiva subito il foglio, e se la penna buttava grosso, ò che l'inchiostro fusse un pò bianco tanto ghe serviva, e non per quest se perdeva d'anemo.

Pantalone. Fra tante altre sò virtue questa giera dele minime, l'hà stù mai sentia sonar de leuto?

Zanne. Segnur sì, anzi che una sira, mentre el mastro ghe insegnava, venne à casa con dò compagni, e fù fatta una bella musica.

Pantalone. La no giera nianche ignorante, perche me hà sempre piasesto farla attendere anche alle lettere, me fù scritto che una volta, ritrovandose in una conversation, ghe fù messi avanti trè dubij da risolvere, & ella da pratica se attaccò al pi longo, e al pi terribile, rebattendo i altri doi con una rason pottentissima.

Zanne. L'era pur anche caritativa, una volta passò da casa nostra un povero passazzer, ol qual era bell'e nudo, e per esser invernada era infangado, e morto de freddo, e lei per compassion, sel tirò subito dentro in casa, e dospoi haverghè nettado, el fango el tignè à dormir in casa sò per caritad.

Pantalone. Non ne rasonar pi de gratia, perche à voler mò entrar à raccontar qualche parte de le sò preeminenze, sarave un darne tante ponture, anzi tante cortellae al cuor, considerando de haverla persa; sento ancora qualche travaio de haver mandà Fulvio mio fio à studiar in Bologna per destioierlo dall'amor de questa Schiava de Napoli, e stò in timor de sentire un zorno de lù ancora qualche mala niova, voio però scriverghè, che ritorni, andarò in tanto al Ceriglio à sbrigar zerti miei negotij, e saldar conto con un zerto mio respondente, e ti attendi pur á far quel tanto, che te ho commandao. Parte.

Zanne. Lassam pur far à mi, che sel me vien fatta te l'attacco, che merlotto à creder che Fulvio se ne sia andato à Bologna, e nol sà, che se ne stà à Capua havendome lassad ordene, che veda de abuscar denari da comprarghe stá sò bella schiava, che la ghe hà inchiodad el cor dentro la cassa de la sò gratia, basta mò che tra inchiodamenti, e schiodamenti, trovarem qualche inchiodadur[a] da avrirla con el grimaldell de la me furbaria, per cavar denari al vecchio de podì fa ol fatto noster; Che più bella occasiú podiva porzerme la fortuna che stà nova sparsa d'Hortentia, sar[es] pur bella botta de dar ad intender al Vecchio, che questa Schiava de Napoli sia sò fiola, e farghela comprar per Fulvio, intogni mod l'è parecchi anni che lù non l'hà vista, e starà a la relation che ghe farò mi, chi sa voi tentar la Fortuna, sarà ben che parli al Mercante, per saver quanto ne domanda.

Scena seconda

Col'Ascanio, e Braghetto in strada.

Col'Ascanio. Como sei pacchiano de core, t'aggio ditto dui altre volte, e mò te lo replico, che mentre l'armata Turchesca venne à saccheggiare Manfredonia, dove lo Signore Padre meo se ne stava pè mala sorte con la famiglia, & io ero piccirillo campai na furia dello Diavolo, e chella sfortunata de sorama, non hebbe tempo à salvarse, e però fù fatta Schiava, nè mai chiù n'haggio hauta nova.

Braghetto. Finalmoente v'hasgie intendute, e vi preghe à compatirme porchè ie non son troppe pratiche in queste vottre linguasge, hò ben a care de le imparar porche havendeme à trattenerne in

- queste belle Città de Napole por far qualche mercansie, conforme che hò sgià cominsciate, sarà necessarie che m'impatronische bene de le linghe Napolitane.
- Col'Ascanio. Se pratecarai qualche iuorno co lo Signore Col'Ascanio gentelhuomo de Sieggio Capoano cha sonco io, pigliarai una lingua franca, tanto chiù che ancora io attengo pè mio passatiempo à fare pure quarche mercantia, non per interesse de tornisi, ma chiù priesto pè fuggire l'otio[;] però dimme pè vita toia, quanto tiempo è ca si sbarcato à chisto paese?
- Braghetto. Per dirvele liberamoente è poche mese, che ie son partite da Venetie, dove maritai une mie sorelle, de la quale naqqe une figliole, che ie doveve menarle a Palerme da le sue Signore Patre, ma porchè mi è state robbate, & ie son capitate a Napole con poche arsgen, mi è state forze non passar più inanse, e mi son messe à far de le Regattiere, por guadagnar qualche catrine da sostentarme, ma voi , che arte fascete?
- Col'Ascanio. Io faccio l'arte de Micchelaccio, cha mancio, e bevo, e me ne vo a spasso, e me ne vado facenno l'amore co cheste dame, le quale tutte se struggeno de lo fatto meio, ma io le dò poca audientia, perche aggio collocati li mei pensieri in una ch'è bella sì, ma la chiù crudele, che sia nello Regno d'Amore, la quale me fá pazzeiare, e mence perdo lo celevriello, e però tutte le cose meie se ne vanno per lo travierso.
- Braghetto. E chi è queste core crudele?
- Col'Ascanio. È una cha me fa morire, e se dura troppo sta vita, mi distrugo como candela, e però li giorni passati per esprimere bene lo stato, ne lo quale me retrovo per essa, piantai a la porta de la casa soia un mazzetto non già de fiori ma de cierti autri ingredienti che te diraggio, e per la prima pigliai una manciata di malva.
- Braghetto. Da farle forse une crestiére?
- Col'Ascanio. Nò sta à sentire, poi una festuca de Vite, e appriesso ce misi un pero, poi uno cardo.
- Braghetto. Une sellere sarria state megliè, porche è più callide.
- Col'Ascanio. Finalmente una amandola.
- Braghetto. A che sciose hà da servire queste vostre ingrediente, hà da esser forse supposte, siroppe, pilole, ò medicine.
- Col'Ascanio. Se essa pigliasse la cosa per suo dritto, sarria siroppo evacuativo della ingratitudine soia perche à pigliare insieme tutte ste cose se ne forma uno biello verso in persona meia, che dice. Malva la vita, pero, cardo, amandola.
- Braghetto. Havete raggione, ma ie non hò tempo à sentir più queste strambotte in sdruciole, però me ve raccomande.
- Col'Ascanio. Siente ca mo vene lo buono, verraggio io ancora cò tico, pe farete sentire au[t]re cose de maraviglia.
- Braghetto. Vorrie più preste gustare, che sentire, e assaggiare volontiere un bicchiere de moscatelle.

Scena terza

Fulvio solo di strada.

Fulvio. Con gran raggione à me pare, che tra la varietà degli attributi, dati da Poeti ad Amore, piú d'ogn'altro li convenga l'esser chiamato fanciullo alato; poiche con l'instabilità sua, và in un momento, volando da uno in altro pensiero, sempre volubile, & incostante; chi mai haverebbe potuto credere, che il vago oggetto impresso nella mia mente di questa Schiava incontrata à Capua, cancellato dal mio pensiero, e rivolto in un Baleno, al novo amore di questa, alloggiata poco dianzi in questo vicino albergo, e da me seguita, e servita in questo felice viaggio, voglio tentare ogni strada per haverla nelle mani, havendo già da essa desiata corrispondenza, ma per non essere [15/16] da mio Padre scoperto, quale mi crede inviato verso Bologna, me ne starò sconosciuto, e secreto, in casa del Signor Col'Ascanio mio consederato amico, e con l'aiuto di lui procurarò conseguir l'intento.

Scena quarta

Pantalone, Zanne di strada.

Pantalone. E v'è via bestia balorda, pensistú, che no ghe sia altro Che un aseno intel mercao? non sa stù che molte volte le effizie de le zente son simili, ma non per questo xè le medeseme.

Zanne. Ve digo così Messir che non solamente l'hò vista, ma ancora g'hò parlado, e l'è Hortentia vostra fiola se el volè credere.

Pantalone. Che contrasegni ne trovi?

Zanne. Che volè più bel contrasegno, che la pratica che mi ne hó per haverla vista ogni anno à Venetia quando che meghe havè mandado.

Pantalone. Ogni cosa podrave essere, ma chi elo mo sto mercante che l'hà in te le man?

Zanne. L'è un Mercadant levantino, e ne domanda duserent zinquanta scudi, ma vederem de fal contentar de dosento.

Pantalone. Tanti appunto ne hò rescossi puogo fà dal mio rispondente, che i hò quà dentro sta borsa, e se credesse, che fusse vero quel che ti disi, ghe li spenderave volontiera per recuperar mia fia, pero andemola un puogo à veder.

Zanne. Se ghe volè vegnir vù non farem negotta de bon, perche el Mercante ch'è astudo, se accorzerà a qualche motivo, che siu sò Pader, e tanto più ve alzerà la posta, ma se ghe vò mi che son furbo, l'haverò con qualche avantazzo.

Pantalone. Ti hà rason, però habiandote cognosuo sempre per servitor fidao, e da ben, voio fidarme anche adesso in stà occasion, ma stà in zervello a non far' errore, eccote i dosento scudi[,] spendi manco che ti puol, e se ti poi far con manco, torname indrio l'avanzo.

Zanne. Lassem pur far a mi e non dubitè de cosa bona; intanto aspetteme in casa, che adesso adess ve la meno.

Pantalone. Purche non sia menao mi per el naso, ogni cosa Passarà ben[:] v'è pur via, che starò asPettando.

Scena quinta

Col'Ascanio, e Braghetto di strada.

Col'Ascanio. Te prometto pe vita mea cha io ancora boglio attennere assà mercantia, e lassare l'autri trafichi, hai guadagnati vinti ducati in un quarto d'ora.

Braghetto. Se voi vi volete applicare a far quest'arte del Regattiere, avertíme molte bene a non sci pregiudicare trà noi, e dove une hà qualche maneggie l'altre non se ne intrighe por non guastar le fatte nostre.

Col'Ascanio. Bene mio[,] Napole è tanto grande cha potimo ciascuno de noi negoziare senza danno de lo compagno, però te donco parola, che dove saperaggio io che tú tratti quarche partito de non volermene intricare, e così ancora farrai tu co mico.

Braghetto. Havete molte ben rasgione, & ie similmente mi oblige à quante di sopra si contiene.

Col'Ascanio. Ma torniamo no poco all'amore; che te pare quella Dama c'haggio salutata pe strada?

Braghetto. Mi pare, che sua bellissime, ma che li have fatte grandissime insgiurie, perche haveve li occhi bianchi, a dirle occhi de gatta.

Col'Ascanio. Anzi è stata maggiore laude, che non sarria stata de assomigliare li soi occhi allo Sole, perche se bene isso è lo principale tra tutti l'autri Pianeti, nondemino a vinti quatthore se v'è ad attuffare nello Mare, come dicen li Poeti, e nce lassa tutti allo scuro, perche non luce se non de iuorno, ma li occhi de la gatta luceno de dí, e de notte.

Braghetto. L'havete ancora assomigliata a une cornachie.

Col'Ascanio. Meritamente, perche si come quando se v'è per viaggio, e s'incontra quarche cornacchia per la strada, essa se lassa accostare li viandanti fino à no certo termene, e pare che le dia speranza de volerese lassare pigliare, ma quando uno le se avvicina, spicca no salto, e se ne vola, e dice cra, crà, così fa la mia Signora[,] me da speranza co li soi sguardi, e pare che sia tutta mea, ma quando poi melle accosto essa se ne fuiie, e cusì me v'è tenenno de crai in crai, e mai venimo à lo quia.

Braghetto. Però andatevene via, che ie ancora volie andare a procurar de far qualche altre mercansie.

Colascanio. Và che te possa revedere come nò liuto co li pirolì in testa, e le budelle fora de la panza, voglio andare ancora io pe chessautra strada à cercare la mia ventura.

Fine del Primo Atto

Atto secondo

Scena prima

Zanne, Pulcinella, e Clorinda di strada.

Zanne. A v'hò intes, e si v'hò pagad, andè a far mò el fatto voster, che m'havì infettato de chiacchiare.

Pulcinella. I v'ho data una fanciulla come si deve, e potete tener per certo, ch'ella sia una putta savia, una putta virtuosa, accorta, prudente, e vel'hò data per buon mercato, che ne hò trovato altre volte cinquecento scudi, però tenetene conto, Perche lo merita, & io ve la raccomand[o] con tutto il cuore.

Clorinda. Sorte dove mi condurrai?

Zanne. In bordell'hormai tante lagreme, e tanti sospiri, e stè un pogh alegramente, e sovra tutt stè in zervel in capir ben la furbaria, che hò tramada per dar à creder al vecchio che vù.

Pulcinella. La non è pasto da vecchi io vel dico a buona ciera, voi non fate cosa buona, perche s'ella non hà gusto di accompagnarsi con qualche giovane, che gli vada à pelo la farrete morire di malinconia, e così vi harete giocato i dugento scudi.

Zanne. Vù disì, che si mercante de Schiave, ma mi vedo, che si più prest mercante de chiacchiare, andè un pò in tanta mal'hora, che nù havem da trattar insiem de zerti altri nostri negotij, però ti madonna Schiavottola sta ben in tono, e in tel parlar con el Vecchio avertissi a finzerte Hortentia sò fiola, e che tò mader se chiamava.

Pulcinella. I vò saperlo ancor io perche son huomo, che mi di[l]e[t]to d'intromettermi volontieri ne negotij à fin di bene, e sò ancor io, quando bisogna accomodare quattro ove dentro a un baccile, e se ben voi non mi havete in pratica più che tanto, quando voi conoscerete chi è Pulcinella Citrolo, che è questo fusto che vo vi vedete di nanzi, troverete con effetto, che vi riuscirò meglio a pane, che a farina, perche un huomo che sia uso andar per il mondo, e che sia pratico, e scorto, e destro com[']io pretendo.

Zanne. Te darò mi qualche pretendi, e qualche non pretendi ancora con quattro, ò sei sganassoni, sti non te vai via de za.

Pulcinella. Vol te, ch'io vi dica lo vero, voi sete una bella coppia di cicaloni, volete dire ogni cosa voi, e a me non mi lassate dir niente[,] però io me ne vò andare. [*parte.*]

Zanne. Và pur che te rompi el collo, sem zà arrivadi à casa, e non t'hò potuda informar de quanto bisogna.

Scena seconda

Pantalone di casa, e li sopradetti.

Pantalone. Me pare un'hora mille anni de sentir niova de Hortentia, sarà questa, ch'è con Zuanne.

Zanne. Feve inanzi Signora Hortentia, hoime semo ruinadi, non dubitar fa bon anemo, e abbada a quel che ti dirò mi.

Clorinda. E forse questo il mio Signor Padre?

Pantalone. Oh fia mia cara, fia mia dolze, fia mia, fia ma fermemose un tantin de gratia, e dimmi un puogo ti altro, sastù che questa sia veramente mia fia, non sento ch'el sangue semme commova.

Zanne. L'è perche vù altri vechi si com ol Sol de Marzo, che se ben move mai resolve,

Pantalone. Voio un puogo interrogarla per sentir quel che me risponde, e chiarir qualche sospetto. An dimme un puogo fia mia, ti reco[r]distù del nome de tò madonna mare?

Zanne. Oh quella madonna Pandora l'era pur la suffi[c]iente padrona, daspoi che l'è morta lei se pol dir, che la sia morta la femmina della Comunità, perche feva del ben a tutti,

Clorinda. Pandora era il suo nome, non volete ch'io me ne ricordi?

Pantalone. Tasi ti altro linguaizzo, non responder dove ti no xé chiamao, la vostra patria come se domanda?

Zanne. Venetia l'è una Città che chi non la vede non la pretia,

Pantalone. Nò parlo con ti sier bestia.

Zanne. Ne manco mi parlo con la Signoria vostra,

Clorinda. La nostra patria è Venetia.

Zanne. Oh così, stè bene in zervello.

Pantalone. Ve recordè la Contrada, dove stà la nostra casa[?]

Zanne. Questa strada de Rialto l'è la più bella de tut[t]e le altre.

Clorinda. La casa nostra è posta in Rialto, ma perche tan[t]e domande?

Pantalone. Tira via in mal'hora ti altro za che ti non voi taser, e vù colonna mia cara tireve con mi da sta banda, tanto che con un altro contrasegno possa assicurarme de la veritae.

Zanne. Stà salda, guardame à m[i], e non dubitar,

Pantalone. Però diseme degratia el nome de quell'altra vostra sorella, che morse inte le fasce in Venetia doi anni prima, che morisse vostra madonna Mare.

Zanne. Non occor che ti me guardi perche mi non l'hò cognossuda, e non sò el so nom, adesso si che sem intrigadi.

Clorinda. Vedo caro Signor Padre, che Vostra Signoria stà in sospetto ch[']io sia veramente sua figlia, e se bene hò prestata fede alle semplici parole di questo suo Servitore, stimando esser ella mio Padre, nasce nondimeno in me per t[a]nte sue domande, desiderio di assicurarmi che Vostra Signoria sia veramente tale, però havendo io dato risposta con vera[c]i contrasegni a tanti suoi quesiti, è ben dovere, che ancora lei sodisfaccia a qualche mia dimanda, sia dunque contenta, ch'io senta da Vostra Signoria il rincontro circa al nome di mia sorella, affinche possa assicurarmi di non essere ingannata.

Zanni. Bona, bona, oh adesso si che ghel hà attaccada.

Pantalone. Ti ha rason, se chiamò Vittoria.

Clorinda. Così è, ond'io da questo sol segno resto appagata, nè posso più contenermi di non abbracciarvi per padre.

Pantalone. E mi ve abbrazzo per fia, e ve dò el possesso de casa mia, dove meo discorreremo de tanti varij azzidenti della fortuna, però entremosene dentro.

Zanne. E mi ve abbrazzo per padrona, e vò a far metter in ordine un piattel de maccarù da mangiarmelo per sta alerezza, che siu stada ritrovada.

Scena terza

Colascanio, e Fulvio di strada.

Col'Ascanio. Vossoria sà ch'è patrone della casa, e de me ancora, e se se vò trattenere otto o diece, o quindece iurni per lo rispetto accennato, l'haveraggio pè somma gratia.

Fulvio. Tale è sempre stata in me la speranza del corrispondente suo affetto, ma che pare a Vostra Signoria di quella bellissima S[c]hiava che poco dianzi le mostrai?

Col'Ascanio. È cosa proprio da spantare, però subito che io l'haggio vista, haggio formato nella mia idea uno bellissimo parallelo tra la sua gentile persona, e chillo famoso Filosofo ditto Aristotele, lo quale si come hà trattato delli Cieli, Sole, Luna, e Stelle così nello bello viso de lei co lo suo bionno crine resplennano li chiari raggi de Febbo; la fronte, e la vaga Luna, & gli occhi, sonco dui Stelle. se isso scrisse la Politica, essa l'hà ne le bianche mano, e nelli autri puliti suoi membri: la Rettorica, e la Logica; stà nel suo gustoso parlare: se isso trattò de la Fisica, essa l'have per la pun[29/30]ta de le dite. non parlo poi, de la Metafisica, e Posteriore; pe non imbrattare la lingua in simili concietti pedan[t]eschi; remettennomene allo acuto ingenio de chissi, che vanno specularno chesse materie sottili.

Fulvio. Ogni lode di lingua mortale, è poco tributo al suo merto, & alle rare qualita sue.

Col'Ascanio. L'haggio ancora assomigliata a una bella scanzia de libri, che tengo dintro a lo studio meo: perche (tornanno da capo) nella vaghezza delle manere rassembra l'Adone del Marino la

sua testa così bene formata con chiome d'oro, tessute con arte mirabile, se pò dicere, la Fabbrica del Mondo: la Fronte, la Piazza Universale: gl'occhi, li Concetti del Garimbe[r]to: la bocca, la Boccolica: lo petto, lo Petrarca, le due braccia sonco li doi Poemi Eroici del Bracciolino: lo Bellicolo, el Meschino: la panza, la Garavana.

Fulvio. Dall'aspetto suo si raccoglie non esser donna plebea

Col'Ascanio. Non hà visto vossoria che gentilissima bocca da sucarese doi ove fresche senza guastarele la coccia.

Fulvio. Li suoi gentili costumi sono manifesti segni ch'ella sia nata di buon legnaggio.

Col'Ascanio. Hà una mano delicata da aprire quale se voglia porta ancorche fusse serrata co no gruosso catenaccio.

Fulvio. Di gratia non consumamo più tempo in descrivere le sue bellezze, che sono pur troppo note, ma pensiamo un poco al modo, ch'io possa haverla in poter mio, prima che dal suo Padrone sia venduta ad altri.

Col'Antonio. Tornisi nce bole, delli quali credo, che Vossoria come figlio de fameglia non se ne ritrovi troppo fornito.

Fulvio. Così è per certo, poiche il Mercante ne chiede doicento scudi, quali non havendoli io così in pronto, ho pensato di pregare Vostra Signoria ad accomodarmene per due, ò tre giorni per non perdere così bella occasione.

Col'Ascanio. Vossoria me p[e]rdona, e me commanda ogni autra cosa, perche in chessa non lo posso servire, sonco schiavo de Vossoria; a revederence ala Chiazza de lo Mercato.

Fulvio. Senta almeno doi altre parole, e se non vol sentirmi con il denaro in questo mio urgente bisogno, sovvegami almeno con il consiglio.

Col'Ascanio. Non posso chiù trattenerme, cha sò aspettato per non negotio importante, però me scuse per vita soia.

Fulvio. Oh fortuna ingrata, come in uno istesso tempo mì porgi opportuna occasione da conseguire l'amato mio bene, ma poi subito troncando il corso alle mie vane speranze mi fai restar nelle tenebre del mio martire.

Scena quarta

Zanne di casa, e Fulvio sopradetto.

Zanne. Che allegrezza vorrà haver el Signor Fulvi quand savrà, che la Schiava è in casa, ma eccol chilò che per la gran furia de mandarlo a avvisar à Capua non men eri accort.

Fulvio. Ecco chi può darmi aita.

Zanne. A tel hò dada in bon hora, stà alegramente merlott, ch'el non è tempo de sospirar.

Fulvio. Per me fia tempo pur troppo per la slealtà, che trovo ne i finti amici.

Zanne. Non podì za dir così del fatto me, che ve son stad lealissim, e ve porto la più cara nova che podisseu desiderar,

Fulvio. La nova che sarebbe cara al mio afflitto core, non puole essermi per hora da te apportata, non havendoti palesato quel che desio.

Zanne. A cred che vù fè el balordo per non me dar la manza, ma non ve voi tegnir più su la corda, havì da saver che hò menada in casa la Schiava.

Fulvio. Qual Schiava, & in che casa?

Zanne. La Schiava de la Schiavaria, in casa de Vossignoria, lassemo un po andar le burle, e attende[m] ale bagattelle, andè dentro in vostra mal hora a farghe quattro carezzine.

Fulvio. Hora t'intendo tu vorrai dire di quella Schiava ch'io ti accennai prima che partisse di Napoli.

Zanne. Quella in nome del voster malanno, andè in casa che la ve aspetta con una volontà tanto larga de cognosserve, e de vederve.

Fulvio. Il malanno, che ti venga a te, e lei, della quale più non ardo, e più non mi curo, anzi ti disgratio mille volte di tanta tua sollecita diligenza.

Zanne. E mi ven incago, che non andè vù, e lei su le forche, senza metterme più in stì intrighi, vedi degraia che bel premij se reporta per far servitij a vù altri innamoradi razza de matti.

Fulvio. in somma mandala via di casa, e trovami altri denari da comprar un'altra Schiava, l'amor novo della quale hà cacciato l'amor vecchio.

Zanne. E vù cazzem ol nàs a Napoli con tante volubilità, e che credi che batta la zecca da trovar tanta moneda?

Fulvio. Non accade altro, tu mi hai inteso, adempisci quanto prima quelch'io ti hò imposto, se non vuoi che faccia provarti venticinque pugnate, però pensa a i casi tuoi, mentre io vado in un mio servitio facendo presto a te ritorno. parte.

Zanne. Oh Amor che te sia cazzad un spedo de dre, e possi esser arrostito com un cavretto, dospoi che come un cavretto mattarello, e senza zervel ti vai così fattamente saltando da palo in pertega, e fai saltar el zervello de i poveri innamorati, se non trovo stà moneda, corro perigol chel non me ammazzi, perche Amor fazilmente ghe farà far sta pazzia, ma che strada podrò tegnir, non havend in me poder alter che tre chiave arruzzade, che trovai l'altro dì per càsa, me le mesi intela scarsella, ma se le fusser tanto oro non se ne podria cavar tanta somma, a sò posta, ghe voi provar e forse con la me archimia trovarò qualche furbaria.

Scena quinta

Braghetto di strada cantando, e Zanne sopradetto.

Braghetto. Vezzasette, e belle

Pargolette mie,

Come sei rubelle

Se tu fusse piè

Come sei rubelle, se tu fusse piè.

Zanne. A chi se fà mò stà matinada?

Braghetto. A queste mie borsellette de catrine gadagnate in scerte robbe, che hò comprade, e rivendute, alegramente monsù in effett quand si manesgia l'arsgen si stà senza malinconie, però ie vade cantande queste belle barzelette alla Italiana, che fà molte a mie proposit, perche la mia borsa è bella, ma è un poche pargolette rispette à quelle grandesse, che ie desiderarie, & è ancora alquante rubella, perche spese le dinare sene fusgene da le mie mane.

Zanne. Forse per mi sarà pia; Se ti volessi far spesa de zerta robba da vendere ch'è in questa casa saras la tò ventura, perche el me patron torna a Venetia, e vol vender qua ogni cosa.

Braghetto. Sì è robbe che facci por me, le compraro volentiere, però se si pol videre forse saremo d'accorde.

Zanne. Entreremo pur den[t]ro in casa che te mostrerò ogni cosa.

Scena sesta

Col[']Ascanio solo di strada.

Col'Ascanio. Se amor non è, che dunque è quel che sento? accusi non fusse nella bon hora, te mancavano pensieri sfonnotatiello cornuto senza fareme lassare l'applicatione, che havivo a tante Contesse, Duchesse, Principesse, e Marchese, che se schiattavano de li fatti mei per attaccareme à una S[c]hiava, che m'hà incatenato lo core, e lo fecato, e lo pulmone senza fareme trovare luoco, malann haggia lo Signore Fulvio, e chell'ora, e chillo punto che m'have menato allo Puerto a bedere chella Schiavina, non li haggio boluto imprestare li doicento ducati, perche haggio anemo de afferrarmela io se me resce uno designo c'haggio per le mano: haggio havuto tanto gusto in vagheggiare le bellezze soie, che haveria voluto avere ciento occhi come Argo per contemplarela; ciento lingue come la fama per celebrarela, ciento bracci come Briareo per abbracciarela, e le forze d'Hercole per imprimere ne la sua idea lo carattere dell'amore che le porto, e vorria essere bono Filosofo per annare speculanno a parte per parte la larghezza, e profonità della benignità soia, bono Aritmetico pe mesurarela; bono Astrologo per farence sopra quarche bella natività, bono Fisico pe toccarele lo pulso, e sentire come vada iusto, bono logico

per argumentarele contra, e vedere se sà rebattere, e retorcere l'argomento, bono Rettorico per persuaderla, e desponerla a volereme bene, bono Grammatico per accordarele l'addiettivo co lo sostantivo, e bono Mercante per negoziare lo sponsalizio soio: ma sarà bene cha me retiri a chisto pontone, a leggere un poco una lettera de mercantie per annare pensanno lo ripiego da trovare sti denari.

Scena settima

Zanne, e Braghetto di casa, e Colascanio sopradetto.

Zanne. La non saras robba da darla per manco de tresent scudi, ma perche te voi far servisij, me contento de dosento.

Braghetto. Et ie por farte videre, che son home, che mi contente dele cose sgiuste, te ne darò centecinquante, però non sci replicare.

Zanne. Oh via damme la caparra, è azzoche el non para a i vesini, che nú semo fallidi, el sarà ben che ti venghi su la mez'ora de nòtt a piar la robba in questa stanza da bass, e mi intant te darò la chiav.

Braghetto. Son contente; da quà che ie ancora ti darò por caparre queste borse con settanta scude, tò pìlia, mi raccomande.

Zanne. Vai pur via senza retorno, horsu è un disse la merla, almanco ghe capitasse qualche altro merlotto da cavarghe da le man el restante de la moneda.

Col'Ascanio. Non pó essere, ma non importa, trovaraggio quarche autro assegnamento: ma ecco chà lo servitore de lo Signore Fulvio, hora be che vai facenno?

Zanne. Vo zercand chi voie attender a comprar le nostre robbe de casa, perche el Vecchio è resoludo de tornarsene a Venetia con tutta la sò fameia.

Col'Ascanio. Bona nova pe vita meia, cha se chisto fusse lo vero, me sciamparia da tuorno sso trivolo dello Signore Fulvio, e la Schiava sarria tutta la meia senza ostacolo de sorte arcuna, e potria essere cha cò stà compra de robbe guadagnasse li doicento ducati da pagare lo Mercante, però dimme bene mio, se pò bedere stà robba.

Zanne. Segnur sì, vegni pur in casa che non ve despiaserà, e ve la darò a bon mercado.

Col'Ascanio. Trasimo puro apposta toia; cha poi farimo lo patto.

Scena ottava

Pulcinella solo di strada.

Pulcinella. Mi hó pur levati datorno quella peste di que cicaloni, che poco dianzi mi havevano storditi gli orecchi con tante parole, almanco io quando hò da discorrere qualche negotio, dico il mio concetto con brevità, perche così veramente si deve fare, gaudent brevitate moderni, a che effetto se si può esprimere una cosa in venticinque parole, mettervene quattromila, questo mi pare il maggior sproposito che si possa immaginare, egli è cosa tanto noiosa, e sì stommachevole, che ben spesso quand'io m'incontro in persone tali, mi fan dare in escandescenza ch'io starrei per darmi alle bertuccie, perche in effetto io son huomo di poche, poche parole.

Scena nona

Colascanio, Zanne, e Pulcinella sopradetto.

Col'Ascanio. T'haggio compriso, damme la chiave, e pigliate per la caparra settanta ducati, cha ala mez'ora de notte me ne vengo a pigliare le bagaglie. parte.

Zanne. Vegni pur a vostro comedo e fe ol fatto voster; ghe mancarau mo un alter terzo, ma l'è chilò sto Mercadante, che forse darà anche lù intela rede, bondí ala Signoria vostra.

Pulcinella. Siate molto il ben trovato, che fate voi, come state, che è de la Schiava?

Zanne. Se la pela tutta la testa, perche la s'è partida da casa vostra.

Pulcinella. Horsù che volete voi fare? per un poco gli parerà strano di haver mutato padrone, ma poi con un poco di tempo, si anderà accomodando anco essa alle cose del dovere.

Zanne. Se ve la voli repigliar, ve la renderau volentiera e nom curareu de perderghe zinquanta scudi.

Pulcinella. Oh che volete voi ch'io ne facci, se la havesse voluta tener io, non ve la harei venduta à voi, se hora ne sete pentito, dovevate pensarci ben prima, mostrate ben poco cervello; Io hò fatto proponimento di attendere per l'avvenire a ogni altra sorte di mercantia più presto che a questa di Schiave, perche a dirvela vi è gran pericolo, e poco guadagno, se havete alcun'altra cosa da vendere, ditelo, che la compraro, perche non mi mancano danari da spendere, ma soprattutto se noi habbiamo a trattar più insieme, veniamo a patti liberamente, e facciamo poche dicerie, perche io sono un certo huomo, che mi piasce la brevità, mi havete voi inteso?

Zanne. Mo l'è tre hore che ande parlando, [e] non me lassè dir negotta.

Pulcinella. V'ingannate, perche io son stracco fin' hora di ascoltarvi, ma voi ve ne andate in canzone, e non la volete finire, hormai mi havete stordito, cha cosa è questa? è possibile che sempre habbiate a dir voi, e non mi lassate dir nulla? havete bene del tedioso, e dell'importuno, sò ch'io vi sono incappato, s'io posso liberamente hoggi, vi vò fuggire più che la peste, perche non voglio starmi a impazzire con fatti vostri, che discrettione e questa, durar da la mattina a la sera a non chiuder mai la bocca, e no[n] lassare che il compagno possa dire il fatto suo.

Zanne. Zache ti non voi taser, a te atturarò la bocca col me cappel, e si te digh che sti vò comprar la nostra robba de casa, a la volem vender, perche andamo via fora de Napoli.

Pulcinella. Andiamo un poco a vederle, che se saranno cose, che si faccino a mio proposito, forse mi risolverò à comprarle.

Zanne. Andemo denter, vegnì con mi in stanza chilò da basso.

Scena decima

Fulvio solo di strada.

Fulvio. Qual più dura, & acerba cosa fia al mondo che l'aspettare mentre un huomo si trattiene con desiderio attendendo l'esito de suoi disegni; Non sò se il mio servitore havrà trovato rigiro da procurarmi i doicento scudi conforme all'ordine che glien hò dato, son ben sicuro, che s'egli vuole, arriva con la sua astutia a questa, e maggiore impresa, tanto più che con lusinghe, e minacce l'hò speronato; mi tratterò alquanto di quà attorno per vedere se comparisce da potere hormai dar fine a tante mie pene

Scena undecima

Pulcinella e Zanne di [casa], e Fulvio sopradetto.

Pulcinella. Io le hò viste, le mi piacciono, siam d'accordo, & eccovi la caparra, la chiave già io l'hò in mano,

Zanne. Senza quella potrisseu ancor star seguro, perche se tratta con galant'homini.

Pulcinella. Andrò a trovar un Facchino, & hor hora tornarò quivi per farmele condurre a casa,

Zanne. Va pur, horsù Signor Fulvij i dusento scudi son trovadi,

Fulvio. Oh adesso si ch'io confesso di havere un servitor caro, il più accorto, & il più fedele che possa mai ritrovarsi sopra la terra.

Zanne. Purche non restemo tutti dò attaccadi in aria, e che quelle mie tre chiave non se convertano in tre legni, ogni cosa passerà ben,

Fulvio. Oh quanto ti resto obligato, ma perche vi é qualche pericolo che la Schiava si venda ad altri, andiamo quanto prima al porto a trattare con il mercante,

Zanne. Andemo pur, e levemose via de zà prima che sti altri Mercanti vengano intorno a stà casa con qualche altra mercantia

Scena duodecima

Braghetto Col[']Ascanio, e Pulcinella uno dopo l'altro da diverse strade.

Braghetto. Credo, che hormai sarà hore di pigliar queste robbe, che sg[i]à l'aria si è imbrunite.

Col'Ascanio. Se non è mez'hore de notte, poco nce pote mancare,

Pulcinella. Li danari ch'io doverei spendere nel Facchino son meglio avanzati per me, perche è robba di poco peso, e poi in ogni modo è notte, ch'io non sarò conosciuto.

Braghetto. Volie accostarmi a le porte por poter infagottare.

Col'Ascanio. Poteraggio hormai trasire pe fare dinto nò fardiello pe portarelo a casa meia.

Pulcinella. Vorria avvicinarmi più all'uscio par fare è fatti miei, ma vedo gente, che vanno aggirando ivi attorno, aspettarò, che vadino via.

Braghetto. Che vorrà queste altre mercante, che ala vosce mi par quel Napolitane, che poche fà mi dette parole di non si intrigare dove tratte ie.

Col'Ascanio. Chisso Francese insolente se accosta molto a la porta dove stanno chelle robbe, che haggio comprate io, non sò che cosa pretenna.

Pulcinella. Mi vò accostare ancor io, e poi che hò la chiave in mano, voglio far prova di aprire.

Braghetto. O là la chiave l'hò ie, costui sarà qualche furbe di queste che sbarcane spese in queste Città.

Col'Ascanio. E vengeance per tierzo Rodomonte, arraffatene da loco mariuoli caparruni, che le robbe l'haggi[o] comprate io, e tu allecordate delli patti, che sò tra de nui, e cha sia lo vero ecco quà la chiave.

Pulcinella. Cacciatevele ambidue ne gli occhi, ladri, furbi, malandrini, che le robbe sono le mie.

Braghetto. Furbi sono le pare tue, queste nò che non son da compor[t]arle.

Col'Ascanio. Dalli, accidelo ssò cornuto cha io darraggio a tutti doi per non fareme arrobbare le cose mie.

Pulcinella. A questo modo farremo in terzo, come fanno li caldarari, ne meno io mi starò con le mano alla cintola, state in dietro, fermate, ohime.

Braghetto. O là aiute che son assassinate.

Col'Ascanio. Ohime cha co chessa chiave m'ha iettata na stoccata in un occhio, ferma eilà, dove simo.

Pulcinella. Chi si può salvar si salvi, ch'io non vó più chiave sul viso.

Fine del Atto Secondo.

Atto terzo

Scena prima

Braghetto solo di strada.

Braghetto. Ie credeve, che in queste nobilissime Città di Napoli, dove con le occasione di queste famose Porto ci capita tante sorte di generasione ci pioversero tra le altre gente anche qualche mariole, ma non che ci grandenassero, e diluviassero in così gran copie, nè che tempestasse nelle mie mostascie tanta furia de percosse di chiave[,] che diable de sciose è state queste, haver pagate le mie caparre, e poi esser così assassinate, ma ie mi vendicarò, e prime volie p[a]rlar un poche a queste mie venditore de le robbe per intandere in che modo sie passate queste imbrolie, e al manche in ogni caso recuperare le mie caparre, queste è le case, volie bussar tic toc, ò de case.

Scena seconda

Pantalone di casa[,] Braghetto sopradetto, e Zanne in disparte.

Pantalone. Chi è là chi batte?

Braghetto. Amisce, ascoltate un poche une parole.

Pantalone. Che diseu galant'homo? che a andè zercando?

Braghetto. Vò cercande une servitore, che habita in queste sciase.

Pantalone. El mio servitor no xè in casa, ma che haveu da trattar con ello, me par de cognoscer quest'homo.

Zanne. Ohime semo ruinadi, e se scominza a scovrir la furbaria, voi starmene quà nascosto in stò canton a sentir zò che suzzede.

Braghetto. Vossignorie mi perdone, tenete in casa une gran furbe, hò viste più volte queste sgentilhome, ma non mi ricorde dove.

Pantalone. Perche causa, che cosa ve hà fatto? a le effigie e intel razonar, someia tutto a quel mio parente, che si triova in man de Turchi.

Braghetto. Mi hà cavate de le man se[t]tanta scude por caparra di certe robbe, che mi hà vendute, e stan dentre a queste sciase; queste vescie somilie assai a quel mercante mie parente, che stá a Palerme.

Pantalone. Questa ch'è quà la xè casa mia, e dentro no ghe xè robbe da vendere, ma vu per gratia siè contento significarme el vostro nome.

Braghetto. Ie mi chiamo Monsù Braghetta por servir Vostra Signoria e voi come vi chiamate?

Pantalone. E mi Tofano de Sbraghetta, e si me vò immazinando che tra nù semo parenti, se non m'inga[n]no.

Zanne. Doh che podè apparentar col boia che ve impicchi tutti dò domatina, oh adesso sì che l'è spedita.

Braghetto. Oh Signor Cognate mie care, e chi mai havesse credute de ritrovarve quì in Napole che ie vi credeve a Palerme, dove non potei venirve a trovare por essermi mancate le dinare per el viaggie, se ben poi in progresse di tempe ne hò guadagnate, non mi è più bastate l'anime di comparirve inanse por non vù dar così mala nova dela perdita di Hortentia vostra filiola, fatta Schiava in mane de Turchi.

Pantalone. Hortentia mia fia xè in casa talche Cognado mio caro mi hò doppia causa de ralegrarme.

Braghetto. Piascesse alle Ciele che fusse vere però di grasie fascetemele un poche videre.

Pantalone. Ola Hortentia vien zoso presto.

Zanne. Ohime se scovre la torta.

Scena terza

Clorinda di casa, e li sopradetti.

Clorinda. Che volete Signor Padre.

Braghetto. E vostra filia adottiva, ò legitima, e naturale, ò qualche filiola apposticce.

Pantalone. Naturalissima, e legitimissima se però sua Madonna mare non me ha ingannao[,] el che mi non credo.

Braghetto. Havete haute altre moglie, dopo la morte de mia sorella?

Pantalone. El Ciel me ne scampi che essendome liberao una volta da un tal duro lazzo fusse tornaò de niovo a ligarme.

Clorinda. Dov'è hora quel traditore che mi hà messo in tanti intrighi?

Zanne. A la larga fradell.

Braghetto. Quante filie femine havete haute con mie sorelle?

Pantalone. Ghe hò hautò Hortentia, ch'è quì presente, e un altra chiamata Vittoria, la qual morse nelle fasce.

Braghetto. Questa non fù mai Hortentia vostra filiola.

Pantalone. Me hà pur dao tanti contrasegni, pur per esser un pezzo che mi non l'hò vista, devo credere pi presto alla vostra relation, che l'have vista continuamente in Venetia.

Zanne. Se posse romper el collo chi t'hà menad da ste bande.

Braghetto. Qua sotto ci è qualche inganno, dimme un poche bone robbe mi conosci tu a me?

Clorinda. Non hò a mente havervi più visto se non adesso, dove te ne stai sciagurato nascosto la in quel cantone, vieni inanzi, e porgimi aiuto.

Zanne. Qualche merletto.

Pantalone. La cosa è zerta ghe xè inganno, e però non è maraveia s'el sangue non feva motivo:

Braghetto. Ah poltroncelle, gallioffe volie saper chi tu sei.

Clorinda. Se promettete di perdonarmi, vi narrarò il tutto sinceramente.

Pantalone. Me contento, ma el sarà meio che entremo in casa per non far sentir qui in strada i fatti nostri a i vesini, però andemo, e dilla zusta.

Braghetto. Che belle imbrolie sarà mo queste.

Zanne. Andarò al porto a far savì el tutto al Segnur Fulvij al qual ho dad la moneda, e lo lassad che parlava con el Mercante.

Scena quarta

Colascanio, e Pulcinella di strada.

Col'Ascanio. De manera che simo stati tre giotti attorno a nò tagliero.

Pulcinella. Giotto, e manigoldo fu quello, che ci ha ingannati, cavandoci di mano li denari, ma vò che lo facciamo impiccare.

Col'Ascanio. Se mi capita tra le mano, le voglio scarecare una furia de mazzeiate: revoglio li mei tornisi per applicareli a un altro negotio de chiù importantia, se però faraggio a tempo.

Pulcinella. Non puoffare ch'egli non capiti da queste bande, vò andare intanto a darne querela alla Vicaria, e farmi concedere li sbirri da cacciarlo in una prigione.

Col'Ascanio. Vossoria vada puro, che tra chisto mezzzo annaraggio io ancora in un autra mia faccenna, e priesto nce revederimmo, cha mò mò mene retorno.

Pulcinella. Ascoltate, intendianci bene affinche questo sclerato non ci scappi dalla rete.

Col'Ascanio. T'haggio compriso, non dobitare, e non me dare trattenimento c'haggio da fare,

Pulcinella. Fermatevi un'altro pochetto, puoffar di me, consultianla bene.

Col'Ascanio. Vo cha te dica, cha si importuno, a tirareme per lo ferraiolo, lassame annare ch'aggio prescia.

Pulcinella. Andate con il trenta paia, oh che cicalone è questo, vò seguitarlo.

Scena quinta

Zanne, Fulvio, e Hortentia di strada.

Zanne. Tutti stì intrighi ghe son mò per amor voster.

Fulvio. Si rimediarà ad ogni cosa, ma che ti pare della nova Schiava, non hò io fatta una bona spesa?

Zanne. Non l'hò ancora vista ben, perche hò in testa altri pensieri, ma intogni modo la voi guardar, scovri un pogo quel bel musin, e non fè tanto madonna honesta, perche nù sem tutti de casa.

Hortentia. Et io a tutti porterò obbligo, che mi habbiate liberata dalle mano di quel Mercante, dove stavo in qualche pericolo dell'honor mio, con speranza che il Signor Fulvio sia per sposarmi, conforme mi hà già promesso.

Zanne. Oh che mozzina, l'è ben de calca, ma fermemose un poghettin, Signor Fulvio tireu da banda, havì fatt ancora negotta.

Hortentia. Quanto più io guardo quest'homo, e che lo sento parlare mi rassembra quel servitor di mio Padre, che solea venire a vedermi quand'io me ne stavo a Venetia.

Zanne. Una cosa simel a la rosa, a son chilò tutto d'un pezzo. Signor Fulvij, l'è vostra sorella, non è maraveia ch'el sangue ve tirava a volerghe ben.

Fulvio. Ohime che sento, e come in un istesso punto ardo, & aggiaccio[;] dunque voi sete Hortentia.

Hortentia. Io son quella sventurata, fatta hora per opera vostra altrettanto assortita, e lieta.

Fulvio. Giache così vol la sorte, non mi pento haver per voi speso doicento scudi, benche il tutto sia stato fatto ad un altro fine, ma resto con qualche cordoglio di haver discacciata quell'altra, a cui confesso haver fatto torto.

Zanne. L'è in casa quell'altra ancora, oh fortuna adesso cognosco che per esser anche ti femmena sei come le banderole del camin che te vai voltando a ogni vento, perche essendom stada un pezzo contraria adesso ti me te cominzi a mostrar amiga, andè in casa, e tirè da banda vostra sorella, e quell'altra Schiava, e fè el parentad insiem, prima che vostro pader vi mandi via, che mi intanto andarò azustando le balle.

Hortentia. Sarà bene perche a me pare un'hora mille anni di rivedere il mio Signor Padre.

Fulvio. Dunque non perdiamo più tempo, e tù và un poco pensando di rimediare al tutto, con meno disturbo, e scomodo, che sia possibile.

Zanne. Col tempo, e con le nespole se madurarà la paia, darò in tanto una giravolta, e daspoi qualche cosa sarà.

Scena sesta

Colascanio, e Pulcinella di strada.

Col'Ascanio. È possibele cha per tutto oiie non me possa levare ssa pittima da le spalle, la Schiava è stata vennuta ad autri co tante chiacchiare che m'have date, & io resto come no tarullo.

Pulcinella. La querela è data, e già hò hauto il capiaturo per far prendere quel ribaldone, oh voi sete quà Signor mio, e ben l'havete veduto, dove sta egli quel malandrino, vò hora cercando la Corte per farlo prendere.

Col'Ascanio. Haggio in capo tanta autra collera per non essereme rescito un altro disigno pè causa toia, cha se no mete sciampi dattuorno, te donco na manciata de carcacoppole, e de focuzzoni.

Pulcinella. Non sò che più bel disegno possiate fare, quanto di ricuperare insieme il nostro danaio, sapete pure, che questi sono il secondo sangue dell'huomo, e senza essi non si fà nulla.

Col'Ascanio. Non me rompere chiù la capa cha io cercava chiù priesto lo primo sangue, che lo secunno, e se tu fussi senza lengua, non pareristi no Pappagallo indiano, commo si mò che mai resini.

Pulcinella. Perch'io cerco l'utile commune, e di farvi beneficio mi dilegiate, ma p[o]liche volete così, farà ognuno li fatti suoi, non vò più pratica vostra, perche sete troppo ciarlone, e non cogliete alla luna, andate sempre per le cime degli alberi senza frutto, e senza profitto, intanto se ne passa il tempo senza che recuperiamo la nostra moneta contra ogni regola, e buono stile, perche quand[o] uno hà tempo, non bisogna aspettar tempo in simili affari, e però se volete dire ogni cosa voi, e far sempre di vostro capo, non accade, che mi domandiate consiglio, perche io non farò poco ad attendere a fatti miei, vi ricordo che preme più la camigia, che la gonnella.

Col'Ascanio. Che te venga la pelarella, ma zitto che mò vene lo mariolo. nasconnimoce a chisto vicolo, e lassamolo avvicinare per afferrarelo.

Scena settima

Zanne di strada, Magnifico, e Braghetto di casa, e li sopradetti.

Zanne. Vago di udir com'ogni donna suole, a son vegnud chilò per sentir che cosa ghe sia de nov, perche dubito de andà in preson.

Pantalone. Eccolo, aiuto Sier Braghetto.

Braghetto. Piliate, parate, tenetele.

Col'Ascanio. Ferma loco Sbrigognato che se nò t'accido.

Pulcinella. Tu non la fuggirai questa volta.

Zanne. Pian, ohime, misericordia, quattro persone contra un poverhom, ascolte almanco la me rason.

Pantalone. La rason la te sarà fatta sabbato a matina a bon'hora, furbo siagurao, ribaldo che me hà pettae tante carote, con darne ad intendere, che in casa ghe sia mia fia.

Zanne. Ve farò toccar con man che vostra fiola è in casa, e che non digo busia,

Braghetto. Non è essa busiardonasce, credi che ie non le conosche, si è scoperte tutte le [t]ue furbarie, dove son le mie denare?

Col'Ascanio. E le mie doppie de Spagna?

Pulcinella. Rendime quà le mie piastre.

Zanne. Non hò più negotte Segnur, ma darò satisfaction a tutti, però prima che me ammazzè, meneme un po dentro in casa, che trovarì, che mi non hò fatto error de sorte nesuna, e ve hò detto ol vira.

Pantalone. Andemo un pogo a chiarirsene, ma stè in zervello, ch'el non ve scappi tegnìlo pur ben ligao.

Col'Ascanio. Me protesto che non se relasse, se non fà prime la restitutione a chi deve.

Pulcinella. Il simile dico anch'io, il sorce è ormai nella trappola, e non ci potrà più scappare.

Col'Ascanio. Toccarà allo patrone soio de farence la preggiaria, se non vorrà isso pure trasire carcerato alla Vicaria.

Scena ottava

Zanne di casa, e li sopradetti.

Zanne. Alegrezza, libertà, perdono, nozze, feste, balli, e mangiamenti d'importanza.

Col'Ascanio. Ale spese meie tu non manciarai pe cierto, però stà forte, e non te muovere, cha mo te scanno.

[Pulcinella]. Che allegrezza di pan caldo è questa[,] qualche altra trama è per tavoliere.

Zanne. Pian Signur che son chilò pronto per dar satisfaction a tutti, ma prima caro Signor Cola, v'hò da dar una bona nova.

Col'Ascanio. Di priesto ciò che hai da dicere, ma tratanto mettimolo in miezzo ad ogni bon fine.

Zanne. La prima cosa el Signor Fulvij ve invida ale sò nozze, havend sposada la prima Schiava.

Col'Ascanio. De chessa nova te ne desgratio cha me farria chiù priesto desgusto.

Zanne. Pian che ancora non havì sentid el tutto, stà prima Schiava s'è scoperta esser la Signora Clorinda vostra sorella, che fu presa parecchi anni fà da Turchi a Manfredonia.

[Pulcinella]. Oh che bella cantafavola hà ritrovata.

Col'Ascanio. Piano no poco de gratia, cha mò tocca cierti tasti veri, ma che n[']è de chell'autra Schiava cha vedessimo ultimamente a lo puorto insieme co lo Signor Fulvio.

Zanne. Quell'altra l'è pur in casa, e s[']è scoperta sorella del Signor Fulvio.

Col'Ascanio. Oh fortuna sfonolata che sento? mó si cha me se aguzza lo core, se chisto è lo vero, te faccio da mò nò presente de tutte le doppie de Spagna, perche co lo miezzo toio speraria de pigliaremela pe mogliera.

Zanne. Ve in prometto de adovrarne a vostro favor, e me basta l'anem de fare che la ve sia dada.

Pulcinella. Le mie piastre io le rivoglio, che non hò altre pretentioni.

Scena nona

Pantalone, Fulvio, Clorinda, Hortentia, e Braghetto di casa, e li sopradetti.

Pantalone. Dunque Fulvio fio mio caro così presto ti xè torna da Bologna? in conclusion me contento, purché ghe sia el beneplacito del Sig. Colascanio só fratello.

Fulvio. Et io posso assicurarmi del suo consenso, essendo egli innamorato di mia sorella per quanto hò potuto raccogliere da contrasegni.

Zanne. Ancora mi vene fò fede, e ve pregh a darghela per consorte.

Clorinda. Eccom[i] pronta a far quel tanto, che dal Cielo mi sarà dato in sorte, & da miei mì sarà concesso.

Hortentia. Oh Padre, e Fratello amati[,] oh sorte a me favorevole.

Braghetto. Oh questa è essa, e non quella prima.

Zanne. Basta che l'era in casa, e mi hò detta la veritat.

Col'Ascanio. Dunque sarà pure lo vero che Hortentia potrà essere la meia.

Pulcinella. I miei quattrini chi me gli rende?

Pantalone. Horsuso fermemose un puogo, e attendemo a azzustar le balle; Talche caro Signor Cola se ella se compiasse, Clorinda sarà fatta sposa de mio fio, za che essa con sta riserva se ne contenta.

Col'Ascanio. Io ne sono chiù cha sodisfatto, e la reconosco benissimo alla effigie, & autri segni, però toccame la mano, cha da mò te le dò pe sposa.

Fulvio. Et il Signor Padre, & io concedemo a Vostra Signoria Hortentia, purché ella ne sia contenta.

Pantalone. Mio fio con una mano, e mi con tutte doi con la medesima condition.

Hortentia. Farò quanto mi comandano questi miei parenti, e padroni.

Col'Ascanio. Et io ve accetto pe sposa, e pe mia Signora, e Padrona, e me contento d'essere io schiavo a tutto lo parentato.

Pulcinella. Di ogni altra cosa si parla, eccetto che de mie quattrini.

Pantalone. Horsuso azzoche habbia ognuno qualche pretende, faremo, se così vù pare che i dosento scudi pagai da me per rescatto de la Signora Clorinda, me siano menadi boni dal Signor Cola sò fradello, e ziradi a la mia partida per qualche lù hà dao a Zuanne, e poi fù speso in Hortentia della quale son assiguro de la fede che me ne fa Sier Braghetto, e da altri chiari contrasegni esser veramente mia fia.

Zanne. Se nol credi à tanti segnali ghe ne sò mi un'altro più zerto, che la sò balia mi disse, che sotto il mento non ghe hà barba.

Col'Ascanio. De chesso me ne accertaraggio io, e me obligo de pagare adesso in contanti li soi denari a Messere Pulcinella, e ancora a Messere Braghetto,

Pulcinella. Al vedere disse il cieco.

Braghetto. E io son pronte a pigliarle, e farvene riceute.

Zanne. Ecco accomodad ogni cosa, però domando perdon a tutti, altramente sarò forzado a perdonarme da me posta.

Pantalone. Entriamo tutti in casa mia, dove se faran le nozze. E vù caro Sier [Pulcinella] dè lizenza a questi Signori, che sè degnai favorirce. Ma però con brevi[t]à, e con puoghe parole, ma bone; moderandove finalmente una volta de le vostre solite chiacchiare.

Pulcinella. Che vuol dir chiacchiere? chiacchierone è chi parla troppo senza concludere cosa veruna: nota da la quale ne siano essenti noi altri della Toscana. Anzi, che da noi solamente, sono scaturiti li fonti, anzi li fiumi, e mari vastissimi della eloquenza non meno in prosa che in rima: la regolata frase de quali, hà data norma a ciaschedun altro del ben formato discorrere, e favellare; e chi da questo, un tantino si dilunga; dà ne spropositi, e non val nulla: egli è ben vero, che una tal nostra singolare eminenza, hà suscitato in molti scrittori l'invidia (sempre emula [d]ella vir[t]ù) e sono stati cotanti arditì, anzi sfrontati, e temerarij, c'hanno osato di cercar nei negli purgatissimi inchiostri del nostro Famoso Boccaccio, e anche del Dante, e Petrarcha risplendentissimi lumi della nostra virtuosa natione. Ma cotesti spropositati cicaloni sono stati rintuzzati in tal modo, che alla battaglia, sono per noi susseguite immo[r]tali glorie, e trionfi. Questo è il frutto che si riporta di stuzzicare li cani che dormono, e andare scioccamente irritando li chiacchieroni (come voi mi chiamate) se bene io non me ne turbo: che tale anche da certi Laconici Nasuti, è stato denominato il nostro, non mai a bastanza celebrato, Francesco Guicciardini Historico: nella narrativa che fà sopra le Guerre di Pisa. Ma se io mi risolvo a descrivere le Historie del corrente Secolo, come mi va per l'humore, gli farò toccar con mano col mio paragone che tale Autore è stato più tosto succinto che prolisso, come lo figurano falsamente: e quantunque per l'addietro io non habbia applicato alle lettere più che tanto: hò pero capacità tale, da poter facilmente apprendere l'arte Oratoria, e non Aratoria, come più proportionatamente si converrebbe a què tali: e per dare a voi gentilissimi ascoltanti un brevissimo, ma dolce saggio del mio valore in darvi licenza direi: Che.

Colascanio. Oh te dia cento mal'anni, poi cha non lo buoi fornire: te tiraraggio dinto per forza. E vui Signuri iatevenne, che la Commedia e furnita; se ce havite sentuto gusto, fate signo de allegrezza.

Il fine.

Appendice 3 – Le due schiave di Basilio Locatelli

La trascrizione di questo canovaccio è stata condotta sulla base del manoscritto dal titolo *Della scena de soggetti comici di B.L.R. – Parte prima*, redatto a Roma, datato 1618 e conservato presso la Biblioteca Casanatense (con la segnatura F.IV.12, 1211). *Le due schiave* si trova alle carte 186r-192r.

Le

due schiave

Commedia

B.L.R.

28 [186r/186v]

Personaggi

1. Pantalone
2. Lavora moglie
3. Leandro } figli
4. Clarice schiava }
5. Zanni servo
6. Gratiano
7. Capitano } figli
8. Cintia schiava }
9. Corteggiana

La Scena si finge Venetia

Robbe

Due borse con denari [187v/188r]

Atto Primo

PANTALONE di casa dice come molti anni sono 20. in
ZANNI circa dopo la morte di Calidonia sua prima
moglie con la quale si hebbe un figlio maschio chiamato
Lelio si parti da Venetia per alcuni debiti, et se ritirò in Aversa dove essendosi innamorato di una certa Laura la pigliò per moglie, con la quale ha una figliola femina chiamata Clarice, et essendo successa la morte di Stefanello suo fratello fu costretto ritornare à Venetia à pigliar l'heredità, et non esser mai piu tornato in Aversa, ma al presente havendo inteso che vi è il sacco vi ha mandato Leandro suo figliolo, accio pigli provvedimento delle donne, si dole per non haver veduto la detta Laura sua moglie, et Clarice sua figlia di tanto tempo Zanni dice che Clarice è fatta una bella giovane, che la vidde quando lui ce lo mandò quale sempre adimandava di Pantalone suo padre per non haverlo mai veduto havendola lasciata in fascie Pantalone dice volere andare al porto per intendere se vi è nuova alcuna parte per strada Zanni resta dice che quando ~~Lelio~~ Leandro si parti che andette in Aversa gli raccomandò Cintia schiava quale ha un certo Gratiano, et voler fare una astutia che Pantalone la comperi dandoli ad Intendere, che sia sua figliola Clarice per non la ricognoscere di tanto tempo se lo crederà, et metterla in casa accio che quando vien Lelio li facci carezze per la cura [187r/187v] che ha pigliato del suo amore batte in questo.

GRATIANO di Casa, intende se vuol vender la schiava

- che la venderà, et volerne 4. cento scudi dice le
 sue virtù facendo azzì Zanni dice l'Imperfetioni
 alla fine s'accordano per 200 scudi che subito che
 li porterà li denari li darà la schiava Gratiano
 in casa Zanni voler trovar Pantalone parte per strada
 PANTALONE. di strada ess[er] stato al porto ne esserci
 nuova alcuna di Aversa, ne de suoi in questo
 ZANNI. di strada finge haver curso d'essere affannato
 stracco dice à Pantalone male nove come Clarice sua
 figlia che sta in Aversa è fatta schiava, che l'hanno al-
 cuni corsari Pantalone si dispera facendo azzì, di poi inten-
 de che per liberarla bisogna comperarla, e Zanni h[aver]
 fatto il patto per 200. scudi Pantalone entra in casa à pigliar
 li denari Zanni resta ridendosi della burla Pantalone
 da la borsa con li 200 scudi à Zanni poi dice volere an-
 dar lui in persona à riscuoterla Zanni dice di no per-
 che vedendolo lui come padre si mostrerà per tene-
 rezza ad abbracciarla piangendo, e li Corsari ac-
 corgendosi lui essere il padre, ne vorrabbeno più
 assai di 200. Pantalone si loda di Zanni dicendo tu dici
 il vero li da la borsa accio la riscuoti, et la meni à
 lui parte per strada Zanni resta batte in questo
 GRATIANO di Casa intende haver portato li 200. scudi
 per ??? la schiava chiama in questo
 CINTIA. di Casa in habito da schiava intende esser
 vendita [187v/188r]
 vendita à Zanni lei si lamenta dicendo à Gratiano chi
 vi farà più le belle carezzine, le ministrine, li
 gratta la barba Gratiano dice à Zanni tò tò li restituisce
 la borsa con li 200. scudi Zanni dice la schiava non
 esser bona à niente se non à mangiare, che sono
 meglio li denari Gratiano ripiglia la borsa Cintia
 di nuovo si raccomanda dolendosi piangendo
 il suo poco amore Gratiano ancor lui si mette
 à piangere, e restituisce la borsa fanno azzì
 dice ò tre volte alla fine havendo considera-
 to le spese grandi, che li da la schiava, et il puo-
 co utile piglia li denari, et consegna la schia-
 va à Zanni dicendo habbi pacenza ch'io non ti vo-
 glio più in casa, che sono stufo de fatti tuoi
 entra in Casa Cintia Zanni restano Cintia si lamen-
 ta, et si dole Zanni dice ti passerà ben sì, poi li
 dimanda se sia innamorata Cintia che s'innamo-
 rò di un giovane chiamato Leandro figliolo di
 un certo Pantalone quale esser andato in Aversa per
 amor del Sacco, et quando si parti li disse, che li ha-
 verebbe mandato il suo servitore chiamato
 Zanni à dar nova di lui, et che lei mai haver
 veduto detto Zanni suo servitore si mostra in colle-
 ra contro detto Zanni dicendo se mi capita avan-
 ti questo sciagurato di Zanni li voglio cavar gl'oc-

chi, lo voglio bastonare, li voglio levare il
 naso con i denti poi che in tanto tempo non [188r/188v]
 non si è fatto mai vedere Zanni fa azzì, et disgrat-
 tie alla fine si scopre lui esser Zanni servitore di Leandro
 li dice come bisogna che finga esser figliola di
 Pantalone de Bisognosi nata in Aversa la madre
 chiamarsi Laura nella contrada della borsa
 de taliani fanno ZAzzi Zanni finge esser Pantalone
 l'interroga Cintia sbaglia Zanni dice tu mi vuoi
 far andare in galea fanno piu volte alla
 fine impara quello che deve dire in questo
 PANTALONE di strada intende haver riscosso la figlia, li
 mostra Cintia per sua figlia Pantalone la vede, et la guar-
 da facendo allegrezze di poi si rivolta dicendo non
 mi ralegro niente, ne il sangue mi tira, come
 non fosse mia figliola Zanni per non haverla veduta
 di tanto tempo, anzi mai però non li porta amore
 che se l'havessi veduta una volta sola non faria
 questo Pantalone tu dici il vero alla fine li dimanda del
 nome Zanni con azzì cantando passeggia dicendo
 Clarice Pantalone si rivolta dicendo non parlo con te
 bestia sta quieto alla fine interroga di tutto
 quello che Zanni ha insegnato Zanni fa azzì cantando
 li ramenta il tutto Pantalone va in collera alla fine
 li dimanda del nome di quella vecchia, che lasciò in
 compagnia di sua madre, che se lei li saprà dire
 questo cognoscerà esser veramente sua figliola Zanni
 si dispera per non saper come si chiami Cintia ne meno
 saperlo dice à Pantalone che havendoli dimandato
 tante cose [188v/189r]

tante cose, et di tutte havendo saputo la verità
 per certificarsi se lei era sua figliola, che lei anco-
 ra se vuol certificare veramente se lui è Pantalone
 suo padre. per esser certa però voler sapere da lui
 il nome di quella vecchia, che lei saperlo benissimo
 che così cognoscerà se lui è suo padre Pantalone loda
 Cintia dicendo questa è una bona figlia, et ha molto
 ben raggione che si chiarischi se io li sono padre
 dice quella Vecchia chiamarsi Filippa Cintia
 Zanni fanno allegrezze dicendo si si la Filippa
 la Filippa con azzì della Filippa tutti in Casa.
 LEANDRO di strada dice venir d'Anversa dove Pantalone
 suo padre mandò essendovi il saccho à ritrovare una
 sua sorella chiamata Clarice con la madre detta Laura
 [non haver saputo nuova] alcuna delle donne
 et essersi aquietato il saccho nella Città, ne esservi
 più romore però esser ritornato à Venetia, et Come
 per mare si è innamorato d'una schiava che sta in
 porto, et la vorria comperare, né haver denari,
 ne sapere come si fare in questo
 ZANNI di Casa Leandro si ritira da parte volersi pigliare

un puoco di spasso s'accappa e fischia facendo cenni
 Zanni fa azzì con dir costui mi vuol ripigliare sì
 mette la mano alla barba dicendo fratello tu hai
 fatto errore alla fine dopo azzì Leandro si scopre
 fanno allegrezze dice il tutto della sua tornata
 Zanni dice haverlo contentato del suo amore [189r/189v]
 Leandro fa maraviglie dicendo come l'abbia saputo,
 intende haver comperata la schiava, et menela
 in casa con l'Inventione della figlia Leandro si crede che dica
 de la schiava che sta al porto dopo azzì si scopre haver
 comperata la schiava Cintia che stava in casa di
 Gratiano Leandro li grida dicendoli che la scacci di Casa, al-
 trimente dirà il tutto à Pantalone suo padre, de li tradimenti
 che li ha fatto fanno azzì assiem Zanni dice haver
 fatto il tutto per servitio suo per compiacerlo sapendo
 che lui n'era innamorato. Leandro dice che la cacci di casa
 et che trovi 200. scudi adesso di poi li dice ben d[ove sono]
 li 200. scudi fanno azzì più volte brava à Zanni [?]
 dice hai ben saputo trovar li denari per riscoter la
 schiava che volevi tu, hora fa che tu trovi li 200 scudi
 per riscoter la schiava [che] stà al porto dopo azzì s'ac-
 cordano di trovar li denari et riscoter la schiava che stà
 al porto Leandro per strada Zanni resta disperato in questo
 di Casa intende come Leandro è tornato di Anversa
 quale è innamorato d'una schiava che sta al porto quale la
 vuol comperare in tutti i modi, che li vuol rubare
 della robba in casa, però che sarà bene che la compri
 lui, che Leandro non sappi niente che li passerà l'amore
 che della schiava ne vogliono 200. scudi ma sempre ne
 caverà 300 Pantalone dunque mi gadagnero 100. scudi Zanni
 de si li fa animo à comperarla Pantalone li da una borsa
 con 200 scudi dice che vadi presto accio alcuno altro non la
 compri fanno azzì Pantalone per strada Zanni in Casa

PANTALONE

Fine dell'Atto Primo [189v/190r]

Atto Secondo

ZANNI di casa la scaccia di casa dicendoli sapresti la Casa

CINTIA dove tu sei venuta Cintia de si Zanni vattene la pre-
sto, ne ti accostare più qui alla casa di Pantalone Cintia
dice non volersi partire fanno azzì in questoLEANDRO di strada intende il tutto dice che la scacci di Casa
et la mandi à Casa Zanni dice non bastarli l'animo Leandro
brava à Cintia dicendoli torna à casa tua Cintia dice
esser li casa sua ne volersi partire Leandro dice à
Zanni scacciala via tu che ce l'hai messa fanno
azzì dicono volerla mandar via al suo dispetto in questoGRATIANO di Casa intende che se ripigli la schiava
Gratiano che ritorni in casa sua Cintia non volerli più
andar [et] fanno azzì, e li bravano tutti insieme
Gratiano dice se tu non ci vuoi venire statene entra

- in Casa Cintia in casa di Pantalone Zanni da li 200. scudi
 à Leandro parte per strada Zanni resta dice volere
 rimediare alla burla delli 200 scudi batte in questo
 CORTEGIANA di Casa intende se vuol guadagnar 30 scudi
 bisogna che stia otto giorni in Casa di Pantalone di-
 cendo tutto quello che quello che l'insegnarà parlando toscan-
 no Signor Pantalonio sono vostra schiavonia
 [et Con] azzi simili s'accordano di fare il tutto per
 la mancia di 30. scudi in questo
 PANTALONE di strada intende haver comperata la
 schiava fanno complimenti, et azzi parlando to-
 scano alla fine la manda in casa Cortegiana in Casa [190r/190v]
 Pantalone dice è tanta gentile questa schiava, che mi
 vien voglia di schiavarla, ne tenerla piu
 cosi schiava tutti entrano in casa.
 CAPITANO di strada dice esser venuto di Aversa assieme con
 Leandro suo caro amico, et esser disperato per haver biso-
 gno di 200. scudi ne saper dove trovarli, ne come fare in questo
 ZANNI di casa ridendosi della burla fatta à Pantalone rico-
 gnosce il Capitano per amico di Leandro di poi intende che
 bisogna che li trovi in termine di un hora 200 scudi
 Zanni non sapere dove trovarli Capitano che bisogna che li
 trovi fanno azzi Capitano dice se non li trova voler
 far di lui cento pezzi parte per strada Zanni resta
 disperato non saper dove trovar li denari in questo
 LEANDRO di strada non essere ancora stato al porto di
 poi intende come il Capitano ha bisogno di 200 scudi
 Leandro dice che li trovi in tutti li modi essendoli
 lui molto obligato, che sa ben trovarli, havendo
 trovato l'altri à cosi lui trovi questi, et li bra-
 va dicendoli trovali se non guai à te perche
 sono assai obligato al Capitano et parte per strada
 Zanni resta disperato ne sapere come fare in questo
 PANTALONE di Casa lodandosi della schiava di poi
 intende, come Leandro suo figliolo poco lonta-
 no del porto esser stato fatto priggione da
 banditi con doi cento scudi di taglia, altri-
 mente in termine di un hora lo vogliono
 ammazzare, se non se li paga li denari de la
 taglia [190v/191r]
 taglia Pantalone disperandosi di quelle disgratia
 corre in casa per li 200. scudi et da la borsa
 con li denari à Zanni accio vadi à liberar Leandro
 suo figliolo dicendo menamelo qui il mio
 figliolo Pantalone parte per strada Zanni resta in questo
 CAPITANO di strada dimanda li 200 scudi a Zanni bravan-
 doli di volerlo ammazzare Zanni li da li denari
 et entra ~~per strada~~ Capitano allegro parte per strada

Fine dell'Atto 2.°

Atto Terzo

- CAPITANO di strada dice haver comperata la schiava
 CLARICE va Clarice li raccomanda l'honor suo, et
 esser donna di rispetto, et per disgratia esser fatta
 schiava Capitano li promette tener conto dell'honor suo, et aiutarla in questo
- LEANDRO di strada disperato per non esservi più la schiava
 ZANNI al porto, et esser stata venduta, della quale
 lui era innamorato si volta contro Zanni dicendo
 tu ne sei stato caggione per che non mi hai dato
 piu presto li denari Zanni fa azzì, alla fine vede il Capitano con Clarice li dimanda la causa Capitano
 dice esserne innamorato, et per questo effetto essersi
 servito delli 200. scudi Leandro dice esser sua
 innamorata, et che la voleva comperar lui
 Zanni alla fine ricognosce Clarice per sorella di [191r/191v]
 Leandro fanno allegrezze, et tutti entrano in Casa.
- LAVORA. di strada dice venir d'Anversa per ritrovare in
 Venetia Pantalone suo marito quale venti anna fa si
 parti da lei, et che una sua figliola che fece assieme con detto Pantalone chiamata Clarice fu fatta schiava
 essendo stata presa per mare, et si dispera
 per dar tale nova à Pantalone in questo
- PANTALONE di strada ricognosce Lavora per sua moglie
 fanno allegrezze, intende Come Clarice lor figla
 è fatta schiava havendo perduta per mare Pantalone
 dice ò quanta consolatione haverà quando la
 vedrà, che io l'ho appresso di me dice non vi disperate
 moglie cara, che adesso vi farò vedere
 la vostra figliola Clarice batte in questo
- CINTIA di casa Pantalone dice ecco qui la vostra figliola Clarice
 ZANNI mogliera cara, et non è altrimenti piu schiava
 Lavora dice non esser altrimenti Clarice sua figliola
 fanno azzì alla fine Zanni dice il tutto, et questo
 haverlo fatto per amor di Leandro della quale
 ne era innamorata, et per contentarlo haver
 fatto il tutto batte in questo
- GRATIANO di casa ricognosce Cintia per sua schiava
 venduta à Zanni è interrogata come fosse
 fatta schiava alla fine è ricognosciuta
 per figliola di Gratiano perduta dieci anni fa
 per mare fanno allegrezze Zanni dice haver trovato Clarice batte in questo
- Clarice [191v/192r]
- CLARICE di Casa ricognosce Lavora per sua madre
 et Pantalone per suo padre fanno allegrezze di
 haver ritrovato li loro figlioli batte in questo
- LEANDRO di casa si perdona à tutti dichiarando
 CAPITANO il seguito d'ogni cosa, come è passato, et le trame fatte facendo restituire

li denari spesi da Pantalone Leandro piglia per
 moglie Cintia, et il Capitano piglia per moglie
 Clarice, quale Capitano è riconosciuto per figliolo
 di Gratiano quale andò alla guerra molti
 anni fa ne haverne mai saputo nuo-
 va essendosi partito di Bologna credeva
 fossi morto alla guerra facendo allegrez-
 ze tutti entrano in Casa.

Fine della Commedia

Appendice 4 – La tramutatione di Basilio Locatelli

La trascrizione di questo canovaccio è stata condotta sulla base del manoscritto dal titolo *Della scena de soggetti comici et tragici di B.L.R. – Parte seconda*, redatto a Roma, datato 1622 e conservato presso la Biblioteca Casanatense (con la segnatura F.IV.13, 1212). *La tramutatione* si trova alle carte 283r-290v.

La

tramutatione.

Comedia

B.L.R.

36. [283r/283v]

Personaggi

1. Pantalone
2. Lelio } figli
3. Clarice }
4. Burattino servo
5. Gratiano
6. Cintia figlia
7. Filippa serva
8. Cintio giovane
9. Zanni servo
10. Negromante

La Scena si finge Roma

Robbe

Una Camigia bianca per Pantalone
 Doi habiti da Zanni simili con le maschere
 Doi habiti da Cintio simili
 Due Anelli.
 Capelli, fituccia
 Piatto di maccaroni
 Setaccio legato con corda di leva, et spago

fissato per finger la burla. [283v/284r]

Atto Primo

- CINTIO di strada sopra l'amore, che porta
 ZANNI à Clarice figlia di Pantalone si risolve
 non potendola havere in altra via di addi-
 mandarla per moglie à Pantalone fanno azzì
 et parole dicendo fin che Pantalone non gli la darà
 per esser lui giovane in questo
 BURATTINO di Casa Cintio dimanda à Pantalone
 PANTALONE Clarice per moglie Pantalone dice
 non volergliela dare fanno parole, et azzì
 Cintio dice voler saper la caggione Pantalone per
 che non mi piace Burattino dice a lui non ti vo-
 gliamo dare nostra figliola per che la voglia-
 mo noi per moglie Zanni dice noi la pigliare-
 mo per concubina contrastano, alla fine
 doppo molte parole, et azzì Cintio et Zanni
 parteno per strada Pantalone et Burattino resta-
 no discorrendo di non haver voluto dare per
 moglie Clarice à Cintio per rispetto, che di
 haverla Impromessa darla à Gratiano
 con il quale fa il Baratto delle figliole
 cio è Pantalone da Clarice sua figliola per mo-
 glie à Gratiano et Gratiano da per moglie
 Cintia à Pantalone et per concludere il tutto
 et far quanto prima le nozze batte in questo
 GRATIANO di Casa trattano del parentato
 et di far quanto prima le nozze dicendo [284r/284v]
 le virtù delle putte con dire beato voi Signor
 Pantalone che haverete per moglie una giova-
 ne tanto virtuosa alla fine doppo molte
 parole et azzì si risolvono di far le nozze
 Pantalone per chiamar la figlia batte in questo
 CLARICE di casa intende di esser maritata fa
 allegrezze poi intende dover pigliar per
 marito Gratiano beffandolo dice non volerlo
 in modo alcuno entra in casa essi restano
 confusi Gratiano dice che sua figliola non
 li farà quell'affronto per essere obediante
 al suo Signor padre batte in questo
 CINTIA di casa intende da Gratiano haverli
 dato per marito Pantalone lei dice non volerlo
 beffandolo entra in casa essi restano
 facendo azzì con dire non vi havevo detto
 che lei non havria detto di nò fatti azzì
 dicono che sarà bisogno che esse faccino à
 lor modo et partano per strada
 LELIO di strada sopra l'amore che porta à
 Cintia figlia di Gratiano ne sapere in che mo-
 do fare per havere il suo amore, et poterli

- FILIPPA parlare per dirli le sue pene in questo
di casa intende l'amore di Lelio con
Cintia è pregata farli gratia aiutarlo
nel suo amore à fare in modo che possi
parlare con Cintia, et dirli le pene che per lei
- pate [284v/285r]
- CINTIA pate doppio parole havendo promesso man-
cia à Filippa lei dice volerli far parlare
et aiutarlo nel suo amore batte in questo
di Casa intende da Filippa come
un bel giovane li vuol bene, che l'ama
la desidera Cintia credendosi che sia
Cintio suo amante prega Filippa, à voler-
lo menare à lei fatti azzì Filippa li fa
veder Lelio dicendo eccovi il vostro aman-
te che muore per le vostre bellezze Cintia
lo discaccia dicendolo non volerlo per aman-
te Lelio li scopre il suo amore, et le sue
pene Cintia lo beffa discacciandolo che
si credeva che fosse Cintio, et non lui Lelio in
collera per esser discacciato per altri amato-
ri dice che lei sarà costretto à contentar-
lo, et che la goderà a suo dispetto Lelio per
strada Cintia resta ridendosi di Lelio poi
dice à Filippa essere innamorata di Cintio
però che lei lo trovi, et lo meni à lei quanto
prima Cintia in Casa Filippa resta di[-]
scorrendo dell'amanti della padrona in questo
- BURATTINO di strada fa azzì, et parole amo-
rose con Filippa la quale gli promette un pre-
sente che lo porti à Zanni in segno del suo amore entra in Casa
Burattino resta volere aspettare il pre-
sente fa azzì credendo che siano maccheroni in questo [285r/285v]
- LELIO di strada cercando Burattino haven-
NEGROMANTE dolo trovato fa allegrezze dicendo
che bisogna che sia con lui poi prega il Negroman-
te à fare in modo che lui possi godere Cintia
figlia di Gratiano la quale per essere inamora-
ta di Cintio è discacciato Negromante
promette aiutar Lelio, et volerlo trasfor-
mare nella effigie, et essere di Cintio che
però lei restando gabbata credendo esser
lui esso si goderà sotto altra forma quella
che lui ama Lelio dubita esser scoper-
to per [r]ancore di Burattino suo servitore alla
fine concludono di far trasformare
anco Burattino nell'effigie di Zanni et
andare à Casa del Negromante parteno
per strada Burattino dicendo che adesso
venirà resta per aspettare il presente in questo
- FILIPPA di Casa da un piatto di maccheroni

facendo azzì della benevolenza Filippa
per trovar Lelio parte per strada Burattino
resta facendo azzì del mangiare li mac-
caroni in questo.

ZANNI di strada vedendo Burattino che hà
il piatto de maccheroni li fà la burla, et
facendo rumore fuggono per strada.

Fine dell'Atto Primo [285v/286r]

Atto Secondo

LELIO di strada mutato dal Negro-
BURATTINO mante nell'effigie forma, et
habiti di Cintio, et Burattino medesimamente
nella forma, et abiti di Zanni mutato
fanno azzì nel far errore nel chiamarsi
Cintio, et Zanni chiamandosi Lelio et Burattino
dubitando non esser scoperti Lelio dice non
esservi pericolo poi che. sono tanto simi-
li che tutti che li vedano resteranno
gabbati Lelio dice che con questa inven-
tione godera Cintia, la quale si credera
che sia Cintio suo amante, et Burattino
che godera Filippa credendo che lui sia
Zanni dicendoli del presente, et della burla
occorsali in questo

FILIPPA di strada che non ha trovato Cintio
vede Lelio credendolo Cintio li dice come
Cintia sua padrona li vuol parlare
poi vede Burattino credendolo Zanni li dice
del presente mandatoli per quel Ruffianac-
cio di Burattino se lui l'ha hauto Burattino
dice de sì et che Burattino è un huomo da
bene Filippa lo ingiuria dicendone
male fanno azzì alla fine per chiamar
Cintia entra in casa essi restano
dicendo che la burla riesce netta in questo [286r/286v]

CLARICE di casa havendo veduto Lelio
credendolo Cintio fa disperationi seco
dicendo come Pantalone suo padre li vuol
dar per marito Gratiano et Come lei è gravi-
da di lui, pero vedi di sturbar la nozza
et remediare alla sua gravidanza
Lelio confuso non sa quello che si dice
alla fine dice che remedierà al tutto
Clarice in casa. Lelio ~~Zanni~~ Burattino restano facen-
do disperationi come la sorella sia
gravida di Cintio, et per non scoprirsi è stato
quieto altrimenti che la voleva ucci-
dere, ma che scoprirà il tutto in questo

CINTIA di Casa vede Lelio credendolo Cintio lo

- abbraccia facendo allegrezze dicendoli
 come il padre la vuol maritare, et lei
 non volere altro Che lui dicendoli Cintio
 mio caro alla fine doppo azzì concludo-
 no andare in casa et entrano Burattino
 resta facendo azzì del tener la mula
 facendo la guardia che non venghi
 Gratiano in questo
- ZANNI di strada della burla fatta à Burattino
 poi dice cercar Cintio suo padrone Burattino
 dice che Cintio è suo padrone, et lui
 esser Zanni servitor suo contrastano
 che ogn'uno di loro dice di esser Zanni
- servitore [286v/287r]
- servitore di Cintio fanno parole, et azzì Zanni
 dice Costui vuol saper meglio di me se
 Io son Zanni alla fine fanno romore in
 sieme dello esser Zanni in questo
- LELIO di Casa intende il romore dice Burattino
 esser Zanni suo servitore Zanni si maravi-
 glia dicendo Signor Cintio non mi conoscete
 piu Io sono Zanni vostro servitore et avertite
 che Costui è furbo, non vi arricordate che
 Hieri vi portai quella lettera Lelio lo
 scaccia dicendo lui essere un furbo
 et non conoscerlo Zanni facendo dispera-
 tion maravigliato parte per strada
 essi restano ridendosi di esser pigliati
 in Cambio dice volersi licentiar da
 Cintia batte in questo
- CINTIA di Casa dice à Lelio creduto Cintio
 che la adimandi al padre per moglie
 et della fede datasi insieme et per pegno
 si danno l'anelli l'uno à l'altro
 Cintia in Casa essi restano Lelio
 dice volere andare dal Negromante
 acciò lo faccia ritornare nella loro
 forma di prima, et faccia quello che
 sia di bisogno per sturbar le nozze delli
 Vecchi, che [cer]cano fare, et rimediare
 alla gravidanza della sorella per strada [287r/287v]
- PANTALONE di Strada sopra le loro figliole
 GRATIANO di volerle persuadere à pigliar
 loro per mariti fanno discorsi alla fine
 Gratiano entra in casa Pantalone resta discor-
 rendo dell'amore, che porta alla figlia di
 Gratiano in questo
- BURATTINO di strada nelli suoi habiti, dice à
 Pantalone che per haver Cintia per moglie, et fare
 che li vogli bene bisogna che lui vadi in
 cantina in Camiscia, che un Negromante

gli ha promesso di farcela venire Pantalone
 doppio azzì s'accorda d'andare per goder Cintia
 Pantalone in Casa Burattino resta ridendosi del-
 la burla che fa à Pantalone et questo per aiutar Lelio
 poi dice come il Negromante havendolo fatto
 ritornare nella forma di prima havendolo pre-
 gato di fare in modo che Filippa li vadi dietro
 dice haverli dato un laccio con il quale le-
 gando li Capelli di Filippa li andera dietro
 et [sì] la goderà a dispetto di Zanni suo riva-
 le dice volerne far la prova ma non sa-
 per come fare per haver li Capelli in questo
 FILIPPA di Casa intende da Burattino da parte
 di Zanni che che vuol de suoi Capelli che ne vuol
 far fare un fiore et un core leg[ato] tenendo-
 lo per memoria sua dopo azzì promette
 darli entra in Casa per torli Burattino

resta [287v/288r]

resta dicendo che Filippa non potrà far di me-
 no di non contentarlo Filippa da parte dice
 haver pigliato de Capelli di Gratiano et de
 peli del Setaccio dubitando, che gli faccia
 qualche malia li dà à Burattino accio
 che li dia à Zanni suo Inamorato dicendo
 esser de suoi Capelli Burattino li fa legare
 nel laccio credendo la virtù dell'Incanto
 vuole accarezzare Filippa lei lo scaccia
 facendo azzì Burattino si maraviglia in questo
 GRATIANO di Casa con li sciugatori che si face-
 va la barba per virtù dell'Incanto corre
 dietro à Burattino setaccio saltando cor-
 re dietro a Burattino il quale maravi-
 gliato facendo azzì, et romore fuggono
 per strada.

Fine dell'Atto 2.° [288r/288v]

Atto Terzo

LELIO di strada nelli suoi abiti intende
 BURATTINO da Burattino delli Capelli del Gratiano
 et del setaccio che li curreva dietro per vir-
 tù dell'Incanto della fituccia del Negroman-
 te della burla fattali da Filippa poi dice
 Burattino come ha mandato in Cantina
 Pantalone in Camiscia dandoli ad intendere
 che otterra Cintia per sua moglie, et che
 con questa burla la lascerà Lelio loda
 l'Invention parte per strada Burattino
 resta di voler burlar Pantalone in questo
 PANTALONE di Casa in Camiscia dice esser stato
 in Cantina, et essersi morto di freddo, ne ha

- veduto cosa alcuna circa il suo amore
dice havere inteso Burattino lo vede chia-
mandolo. Burattino finge non vederlo, et li
da ad intendere che lui è invisibile che
non si vede se non che si sente la voce quando
parla Pantalone allegro che con questa occasione
lui andera in Casa di Cintia non essendo
veduto da alcuno loda la virtù del Negro-
mante Burattino per strada Pantalone resta
dicendo già che non è veduto volere andare
per la Città in Camiscia in questo
ZANNI di strada piangendo lui esser niente
che non è piu Zanni fa disgratie Pantalone
- si crede [288v/289r]
- si crede non esser veduto fa azzì Zanni vedendo-
lo chiama Pantalone che li dica se lui è Zanni
Pantalone si maraviglia d'esser veduto li
domanda se lui è Pantalone Zanni dice de si
Pantalone et lui esser Zanni fanno maraviglie
insieme che si riconoscono, et siano veduti
alla fine doppo molte parole, et azzì Pantalone
dice che loro doi soli si vedano, ma à gl'altri
sono Invisibili et questo per virtù di un Negroman-
te si risolvono andare per la città parteno
per strada.
- CINTIO di strada cercar Zanni suo servitore ne
poterlo trovare si dispera havendone di
bisogno per saper come fare in questo
- CINTIA di Casa d'haver veduto Cintio suo
amante lo saluta dicendo se lui ha stur[-]
bato le nozze Cintio non saper niente Cintia
dice haverglielo detto lui nega fanno az-
zi, et maraviglie alla fine Cintio ha-
vendo inteso il tutto ~~fa maraviglia, delli~~
~~anelli sturbare~~ le nozze Cintia in Casa
Cintio resta maravigliato non ricordarsi
di niente, che ~~amore~~ bisogna che lei
~~sia caggione et finga~~ in questo
- CLARICE di Casa havendo veduto Cintio li
brava dicendo che l'abbia abandonata
senza farsi riveder piu conforme li ha- [289r/289v]
veva promesso Cintio dice non saper quello
che lei si dica ne haverla mai veduta
in quel giorno Clarice li ricorda il tutto suces-
so tra essi et della promessa, ~~et delli anelli~~
Cintio non ricordarsi di Cosa alcuna ne saper
niente di quello che lei dice poi che esser tre
giorni che non l'ha veduta essendo stato im-
pedito da alcuni negotij Clarice haverli par-
lato la mattina lui piu in maraviglia alla
fine promette rimediare al tutto Clarice

in Casa Cintio resta maravigliato che
amore li habbia fatto perdere la memo-
ria poi che non si ricorda in questo
FILIPPA di strada vede Cintio li dimanda la
mancia Impromessali per haverli fatto
parlare con Cintia lui nega non esser vero
ne ricordarsi di questo Filippa doppo paro-
le et azzì in collera entra in Casa Cintio
resta confuso in questo
LELIO. di strada dice voler parlare à Cintia
BURATTINO et scoprirsi per Lelio, et della fede datali
et delli anelli cambiati vede Cintio al quale
dice che bisogna che lui sposi ~~Cintia~~ Clarice sua
sorella lui non desiderar altro che questo
et esser contentissimo sposarla batte in questo
CLARICE di casa intende, come Lelio li ha dato
per marito Cintio le[i] contenta lo accetta per
suo [289v/290r]

suo sposo si tirano da parte Lelio dice vo-
ler pigliare ancor lui moglie batte in questo
CINTIA di Casa intende come Lelio l'ha goduto
sotto effigie di Cintio li mostra l'anello, et
il tutto haverlo fatto per via del Negroman-
te, et del tutto esserne stato causa amore
Cintia doppo azzì vedendo non poter fare altro
si contenta esser sposa di Lelio pur che
sia contento suo padre in questo
GRATIANO di strada con li sciugatori per farsi
la barba tutti si maravigliano di lui
intende delli sposi lui non esser contento
alla fine è fatto consapevole del godimen-
to, et dello aiuto del Negromante, con le bur-
le delli Capelli alla fine Gratiano si conten-
ta in questo

FILIPPA di strada di voler la mancia da
Cintio si dichiara il tutto, et della burla
delli Capelli si perdona à tutti in questo
PANTALONE di strada in Camigia credendo
ZANNI essere invisibile, con Zanni credendo
esser niente si maravigliano esser cono-
sciuti sono burlati, et sono fatti consape-
voli del tutto essersi fatto per via del Negro-
mante, et per ottenere le amate per moglie
intendono delli parentati tutti contenti
si perdona alli servitori Lelio sposa [290r/290v]
Cintia figlia di Gratiano et Cintio sposa Clari-
ce figlia di Pantalone facendosi allegrezze
et dichiarandosi le favole si da fine
al'opera

Fine della Comedia

Appendice 5 – La battagliola di Basilio Locatelli

La trascrizione di questo canovaccio è stata condotta sulla base del manoscritto dal titolo *Della scena de soggetti comici et tragici di B.L.R. – Parte seconda*, redatto a Roma, datato 1622 e conservato presso la Biblioteca Casanatense (con la segnatura F.IV.13, 1212). *La battagliola* si trova alle carte 333r-340r.

La battagliola

Opera turchesca
Tragicomedia

B.L.R.

42. [333r/333v]

Personaggi

1. TIAGENE senator Vecchio
POPOLO.
CORTE.
2. TEOSENA moglie di Acrisio
3. ACRISIO Capitano.
4. CLARICE Sorella di Acrisio
DONNE, FANCIULLI
5. LEONIDO Fratello di Teosena
6. PANTALONE
7. BURATTINO
8. ZANNI
9. DIONISIO amico di Leonid[o]
10. ALIJ capo de turchi
TURCHI
FAMA.

La Scena si finge Bologna [333v/334r]

Atto Primo

SIGNORE di palazzo mal contento si pone à
TIAGENE sedere, et intende i lamenti del po-
LEONIDO polo della Città dove tutti si morono
DIONISIO di fame per l'assedio, che per la tanto mi-
CORTE seria sono forzati tutti abandonare
POPOLO la Città, le donne, li figli, et le ricchezze
per salvare le lor vite proprie Signore diman-
da consiglio niuno sa che li dire per essere il male
molto pericoloso, ne potersi in alcun modo sal-
vare dall'assedio de turchi in questo
THEOSENA di strada piangendo per havere inteso
DONNE che vogliono abandonare la patria
le donne, et ogni altra cosa per tema dell'Ini-

mico Signore et tutti prometteno alle Donne
star con esse loro, ne mai abandonarle, et che
si pigliera qualche provvedimento buono
Donne contente con Theosena parteno per
strada huomini restano Signore dice vo-
ler mandare ambasciatore al nemico
per venire à qualche accordo in questo

PANTALONE di strada da nuova al Signore come
Acrisio è stato fatto prigionio dal nemico
Signore si dole di questa disgratia in questo

BURATTINO di strada dice come è stato fatto
da nemici la notte un fosso, accio non si
possa piu uscire, alla fine vedendosi asse-
diati, ne esservi alcuno scampo si risol- [334r/334v]
veno mandare per ambasciatori Leonido, con
Dionisio accettano il carico, et dicono, che trat-
taranno l'accordo Signore et corte in palazzo
Dionisio Leonido et popolo per strada.

CLARICE di Casa fa lamenti per il pericolo della Città,
et dell'amore, che lei porta à Leonido quale
li porta da mangiare, che va buscando
nel Campo nemico con gran pericolo della vita
dubita di lui in questo

TEOSENSA di strada da la nuova à Clarice come è
stato fatto prigionio dal nemico Acrisio
Donne fanno lamenti, alla fine consolan-
dosi entrano in Casa.

TURCHI di strada scendono tapeti, et Cuscini
ALIJ per terra con trombe, tamburi, et nacche-
re Alij sede, et si mostra alegro sperando
vittoria, et che pigliera la Città nemica
et delli pregioni fatti loda li suoi soldati
et Capitani valerosi fa menar fuori in questo

ACRISIO di strada incatenato, et legato è menato
fuori, e dimandato quello che lui andava
facendo nel suo Campo, lui dice che andava
cercando del pane per la sua moglie, et figlioli
quale stanno in grandissima neccessità
Alij dice, che li dia in suo potere la moglie
che gli promette di liberar la patria Acrisio
dice non voler far niente, et che prima

si [334v/335r]

si contenta morire Alij lo scaccia et è mena-
to via in questo

TURCO di strada dice ad Alij esser venuti
LEONIDO ambasciatori del nemico Leonido et
DIONISIO Dionisio fanno riverenze ad Alij, et
CORTE dicono da parte del loro signore, et
della Città voler far seco accordo, come à
lui piu piace Alij dice non voler fare
accordo, ma voler mandare in breve

ogni cosa à ferro, et à fuoco si licentiano
 Leonido dice volere entrare in qualche
 modo nelle trincere per ambascere del [C]a-
 ne ò morire et parteno Leonido Dionisio Corte
 per strada Alij, turchi per strada.
 PANTALONE su la muraglia armati dicono
 BURATTINO della vita soldatesca et del
 pericolo, che si sta per la forza del nemico
 dice voler far la ronda lascia Burattino
 alla sentinella, et dice come Zanni fratello
 di Burattino è spia doppia, et essere
 andato nel Campo à spiare, ne si sa nuo-
 va alcuna dice à Burattino che habbi
 cura, et stia vigilante Burattino fa azzi
 dello dormire in questo
 ZANNI di strada in habito alla turchesca
 fa cenno à Pantalone et li butta una lette-
 ra con un sasso dentro Pantalone legge [335r/335v]
 la lettera, et intende come il nemico
 la notte vuol dare l'assalto generale
 alla Città in questo
 TURCHI di strada essendosi accorti che Zanni
 ha dato la lettera à Pantalone lo pigliano
 et gli vogliono tagliar la testa Zanni li
 tira l'archibugiata uno de turchi ca-
 sca morto l'altro fugge via Zanni caccia
 la scimitarra, et taglia un braccio
 al morto Pantalone cala una corda dalla
 muraglia, et con il braccio tagliato lo
 agiutano à tirare su le muraglie
 quale salito fanno festa, et si ritira-
 no dentro.

Fine dell' Atto Primo

Atto Secondo

ALIJ di strada intende come uno del nemico
 TURCHI ha tolto del pane, et si è salvato Alij or-
 dina che si faccia guardia, et da ordine
 che si dia la battaglia generale senza
 aspettar la notte dove si suona all'arme
 et si mette in ordine il Campo facendo rese-
 gna con tamburi, trombetta, et nacchere
 si passeggia per il Campo in ordinanza
 parteno per strada.
 PANTALONE di strada dice dell'ambasciato-
 BURATTINO ri mandati al Campo nemico
 che non tornano dubita di qualche male
 dice volere andare su la roccha trova
 Burattino che dorme li brava dicendoli

Pantalone [335v/336r]

il pericolo nello quale si sta Burattino
 fa azzì con il dormire alla fine svegliando-
 si si mette alla sentinella in questo
 ZANNI dalla fortezza fa paura à Burattino
 facendosi azzì si scopre, et dice volere anda-
 re nel Campo nemico à far la spia tutti
 si ritirano dentro
 THIAGENE di strada sopra l'ambasciatori man-
 POPOLO dati al nemico che non tornano dubi-
~~SIGNORE~~ tano di essi si dimanda parere
 CORTE circa quello, che si deve fare dicono
 esser bene mandare uno à spiare il paese
 et vedere la tardanza di donde proceda in questo
 ZANNI di strada vestito alla turchesca fa
 azzì, et spaventi fingendo esser uno del Cam-
 po nemico è pigliato dal popolo, alla fine
 doppo molti azzì si scopre esser Zanni, et
 dice lui volere andare nel Campo nemi-
 co à spiare li è proferito buona mancia
 Zanni allegro parte per strada essi restano
 sopra la diligenza di Zanni in questo
 DIONISIO di strada dice la risposta di [336r/336v]
 Alij che non vol fare accordo, ne tregua al-
 cuna, ma che l'intima la guerra poi
 dice haver perduto Leonido, quale si è
 messo nelle trinciare per rubare della vetto-
 [va]glia, et crede che sia restato morto tutti
 si dogliono della morte di Leonido dicono
 che bisogna defendersi dall'assalto del
 nemico, et per fortificarsi, et mettersi all'
 ordine entrano nella fortezza.
 LEONIDO di strada ferito con una Cesta di pane
 dice il pericolo passato con gran rischio del-
 la vita, et questo haverlo fatto per sovenire
 le donne, et la sua amata Clarice in questo
 TEOSENA di strada gli è dato del pane da Leoni-
 CLARICE do et li dice il pericolo passato, et le feri-
 te haute Donne lo ringratiano, così
 ragionando Leonido si tramortisce nelle
 braccia di Clarice. Donne piangono in questo
 PANTALONE di strada inteso il tutto l'aiuta
 à portare nella Città et partano per strada.
 ALIJ di strada con trombe tamburi nacche-
 TURCHI re sonando tutti armati fanno la
 resegni nel Campo passeggiando in questo
 POPOLO. sù la fortezza tutti armati con trom-
 DONNE be tamburi sonando fa la resegni
 PANTALONE passeggiando per la fortezza si fa segno
 BURATTINO del Combattere con frezze et sassi

dalla [336v/337r]

dalla fortezza li turchi con frezze li Christia-

ni con li sassi di poi con le scale per montar in
 le muraglie, et con le spade di poi con
 le rozelle facendo bastione li Christia-
 ni pigliano prigionie un turche, et buttan-
 do abbasso fuoco li turchi parteno con lo schiavo
 preso passeggiano per la fortezza sonando
 si ritirano dentro.

Fine dell' Atto 2.°

Atto Terzo

- TIAGENE di palazzo dell' assalto dato alla for-
 CORTE tezza, et del valore de suoi, ma che
 dubita, che l'assedio del nemico stanno
 in timore, et travaglio in questo
- TEOSENSA di strada del pericolo della Città,
 et che Leonido è guarito dalle ferite si
 offerisce à Tiagene di voler lei liberar
 la Città pur che li sia dato uno in sua
 compagnia Tiagene promette darli
 cio che li farà bisogno et entrano.
- TURCO di strada piangendo che un suo figlio-
 lo è stato fatto prigionie dice voler rine-
 gare, et essere dalla parte de i Christia-
 ni per recuperare la vita al figlio in questo [337r/337v]
- ZANNI di strada che vien dal Campo nemico, et
 haver spiato, ma non haver potuto haver nova
 ne haver veduto Leonido, ne Dionisio vede il
 turco lo vuol far fare prigionie dicendo che
 una spia chiama guardia in questo
- BURATTINO dalla muraglia intende esservi un tur-
 co, che sia fatto prigionie turco dice volere
 essere dalla parte de Christiani, et volere
 rinegare, alla fine dice del figliolo preso
 loro dicono essere nella fortezza prigionie, et
 che gli lo restituiranno, che porti nuova
 di Acrisio, quale sta p[r]igionie in mano del
 Inimico turco promette fare il tutto con
 diligenza parte per strada tutti entrano.
- LEONIDO di strada dice esser ritornato in se ne
 CLARICE sentire piu male per essere nella sua
 presentia Clarice lo ringratia, che si sia mes-
 so à rischio della vita per suo amore in
 mano dei nemici per sovenirla di vetto-
 vaglia alla fine dopo molte parole, et
 compimenti si danno la fede di Consorti
 et entrano per strada
- ALIJ di strada con tamburi discordati, et
 TURCHI turchi feriti Alij disperato maladi-
 ce la sorte che habbia perduto molti
 de suoi senza haver potuto pigliare

la Città, ma dice volerla mettere à
ferro [337v/338r]

TEOSENSA di strada coperta tutta d'un
~~BURATTINO~~ZANNI manto nero, et ~~Burattino~~Zanni trave-
stito compariscono in Campo da Alij dove
se li dona per schiava dove dice la sua mise-
ria, et infelicità li proferisce la Città
in mano Alij l'accetta, et la riceve con
molti complimenti, della quale se in-
vaghisce, et li fa molte carezze, et la
mena seco à riposarsi, et cibarsi tutti
entrano per strada.

BURATTINO sù la muraglia facendo la
sentinella fa azzì in questo

DIONISIO di strada che Teosena è andata
nel Campo nemico con Zanni che con astutia
dice volere liberare la Città teme di
lei per esser donna non atta in queste im-
prese alla fine si assicura nella sua
prudenza Burattino fa azzì con esso lui
et parole in questo

ZANNI di strada è gridato da Dionisio
TURCO di quello che sia di Teosena fa
spaventi alla fine intende haverla
lasciata con Alij, che ci lo darà nelle
mani conforme il turco l'ha Impara- [338r/338v]
ta come deve fare fanno allegrezze
et tutti entrano per strada.

TEOSENSA di strada con un sacco dove stà la
† testa di Alij dice venir dal nemico, et
haverli tagliato la testa men[tre] egli
si riposava havendoli insegnato il mo-
do il turco in questo

PANTALONE di strada intende come Teose-
na ha il Capo del Inimico fa allegrezze
et loda il valor suo entrano nella
fortezza.

TURCHI di strada tutti piangendo mesti dico-
no la morte di Alij guastano il Campo
ne saper piu quello che si fare in questo

POPOLO su le muraglie Teosena mostra
TEOSENSA alli turchi la testa di Alij, li
turchi tutti spaventati levando il Cam-
po parteno fuggendo per strada.

TIAGENE di palazzo intende la morte di Alij
CORTE vede la testa sù la fortezza fa
allegrezze loda il valore di Teosena
qui s' fa allegrezze si suona trombe

spiegano insegne facendo festa in
 segno della vittoria in questo
 FAMA con una Corona Civica incorona
 Teosena come liberatrice della Città
 tutti facendo festa in questo [338v/339r]
 CLARICE di strada intendeno, et vedeno il
 LEONIDO tutto dicono essersi sposati insie-
 me facendo allegrezze in questo
 DIONISIO di strada havendo pigliato
 PANTALONE le robbe de nemici fanno
 BURATTINO il banchetto, et con allegrezza
 ZANNI si dichiara la favola cio è
 ACRISIO come Acrisio fu pregionato dal
 nemico quale moglie libera la
 Città, et il marito. [339r/340r]

Robbe Per la Comedia

Arme assai christiane, et turchesche
 Frezze et archi per tirare
 sassi finti da tirare
 scalette per salire su la fortezza
 rozelle per fare il bastione per salire
 nella fortezza.
 Un Cesto di pane
 Una Littera.
 Una testa di Alij
 Un Sacchetto, Una Corona Civica
 Habiti per la fama
 Habito da turco per Zanni
 Trombe, tamburi, Bandiere, nac-
 chere, pifari, Archibugietto.
 Un braccio acconcio
 Robbe da mangiare
 Ferita acconcia
 Fortezza da armare

Bibliografia

Tenuto conto di come le tematiche trattate nelle pagine del presente studio facciano riferimento a settori di ricerca diversi, ognuno dotato di un'amplissima bibliografia, si rinuncia qui a fornire una lista sistematica di studi e di opere letterarie o teatrali. Nel seguente elenco di testi si farà pertanto riferimento solo alle fonti dirette di questo studio. Onde raccogliere ulteriori indicazioni bibliografiche, comunque, per la lingua di Roma si può fare riferimento alla *Storia linguistica di Roma* di Pietro Trifone,⁵⁴⁹ per la lingua nel teatro italiano in generale un buon punto di partenza è in

⁵⁴⁹ TRIFONE, 2008: 122-128.

L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo del medesimo autore,⁵⁵⁰ per quella più specificamente legata alla commedia dell'arte è utile una nota di Pietro Spezzani nel suo volume *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*,⁵⁵¹ per il fenomeno del teatro latino una pregevole guida sono i due volumi della *Geschichte der römischen Literatur* di Michael von Albrecht,⁵⁵² per quello della commedia ridicolosa rimangono fondamentali le pagine del Luciano Mariti di *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*,⁵⁵³ mentre per la commedia dell'arte il primo strumento è *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature* di Thomas Heck,⁵⁵⁴ che oggi può essere integrato con le indicazioni proposte da Anna Maria Testaverde in *I canovacci della commedia dell'arte*⁵⁵⁵ e da Mirella Schino in *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*.⁵⁵⁶

AA.VV.

- 1612 – *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti
- 1954-1968 – *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 10 voll.
- 1947 – *Commedia italiana. Raccolta di commedie da Cielo d'Alcamo a Goldoni*, a cura di Mario Apollonio, Milano, Bompiani
- 1956 – *Teatro del Seicento*, a cura di Luigi Fassò, Milano-Napoli, Ricciardi
- 1980 – *La Commedia dell'Arte. Alle origini del teatro moderno*, atti del convegno di studi di Pontedera (28-29-30 maggio 1976), a cura di Luciano Mariti, Roma, Bulzoni
- 1981 – *La commedia dell'arte au XVIe siècle, en 1601 et en 1981: Le Recueil Fossard*, suivis des *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin*, présentés par Agne Bijer et Pierre-Louis Duchartre, Paris, Librairie Théâtrale (nouvelle édition augmentée)
- 1992 – *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET
- 1993 – *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi e Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 2 voll.
- 1994 – *La Sacra Bibbia*, Roma, Conferenza Episcopale Italiana (1a ed. 1974)

⁵⁵⁰ *Id.*, 2000: 159-174.

⁵⁵¹ SPEZZANI, 1997: 129-130, n. 9.

⁵⁵² VON ALBRECHT, 2003, 2 voll.

⁵⁵³ MARITI, 1978.

⁵⁵⁴ HECK, 1988.

⁵⁵⁵ AA.VV., 2007a: XVII-LXXI.

⁵⁵⁶ TAVIANI/SCHINO, 2007: 508-511.

- 2001 – *The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios*, edited by Francesco Cotticelli, Anne Heck and Thomas Heck, London, The Scarecrow Press
- 2004 – *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi (1a ed. 1994)
- 2007a – *I canovacci della commedia dell'arte*, a cura di Anna Maria Testaverde, trascrizione dei testi e note di Anna Evangelista, prefazione di Roberto De Simone, Torino, Einaudi
- 2007b – *Il libro dei vagabondi*, a cura di Piero Camporesi, prefazione di Franco Cardini, Milano, Garzanti (1a ed. 1973)
- AASTED, Elsebeth
- 1991 – “The Corsini Scenarios: The Oldest Surviving Commedia Dell’Arte Collection”, in *Nordic theatre studies*, 4, pp. 94-110
- 1992 – “What the Corsini Scenari can tell us about the Commedia dell’arte”, in *Analecta Romana Instituti Danici*, XX, pp. 159-181
- ACCADEMICI INTRONATI
- 1561 – *Gl’ingannati*, Siena, Matteo Flòrimi (in *Delle commedie degl’Accademici Intronati di Siena*, parte prima, Siena, Bartolomeo Franceschi)
- ADRIANI, Placido
- 1734 – *Selva overo Zibaldone di concetti comici raccolti dal P.D. Placido Adriani*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, manoscritto A.20
- ALEMANNO, Laura
- 1995 – “L’Accademia degli Umoristi”, in *Roma moderna e contemporanea*, rivista interdisciplinare di storia, III, pp. 97-120
- ALLACCI, Leone
- 1755 – *Drammaturgia*, edizione accresciuta, Venezia, Giambatista Pasquali
- ALONGE, Roberto
- 2000 – “La riscoperta rinascimentale del teatro”, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, pp. 5-118
- 2006 – *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Laterza
- ALTIERI BIAGI, Maria Luisa
- 1980 – “Dal comico del ‘significato’ al comico del ‘significante’”, in *id.*, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, pp. 1-57
- ANDREINI, Francesco

1607 e 1618 – *Le Bravure del Capitano Spavento divise in molti ragionamenti in forma di dialogo*, Venezia, G.A. Somasco

1987 – *Le bravure del capitano Spavento*, a cura di Roberto Tessari, Pisa, Giardini

ANGELINI, Franca

2000 – “Barocco italiano”, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, pp. 193-275

ANONIMI

1971 – *La Chanson de Roland*, edizione critica a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi

1979 – *Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Milano, Adelphi

1996 – *Gli scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni

2001 – *The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios*, a cura di Francesco Cotticelli, Anne Heck e Thomas Heck, London, The Scarecrow Press, 2 voll.

ANSELMINI, Gian Mario

2007 – “*Le sottilissime astuzie di Bertoldo. Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino di Giulio Cesare Croce*”, in *Letteratura italiana. 8. L'età moderna. Le opere 1580-1800*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2007, pp. 137-160

APOLLONIO, Mario

1982 – *Storia della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni (ristampa in tutto conforme all'edizione originale del 1930)

2003 – *Storia del teatro italiano*, nuova edizione integrata, prefazione di Sisto della Palma, Milano, Rizzoli, 2. voll. (1a ed. 1938-1950)

ARIOSTO, Ludovico

1903 – *Orlando furioso*, con commento di Pietro Papini, Firenze, Sansoni

2003 – *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 2 voll. (1a ed. 1976)

ARISTOTELE

2006 – *Retorica e poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET (1a ed. 2004)

ASOR ROSA, Alberto

2007 – “*Decameron di Giovanni Boccaccio*”, in *Letteratura italiana. 2. Le Origini, il Duecento, il Trecento. Le opere*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi (1a ed. 1992), pp. 615-784

ATTOLINI, Giovanni

2003 – *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza (1a ed. 1988)

BALDELLI, Ignazio

1988 – “Un glossarietto romanesco del secolo XVII”, in *id.*, *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, pp. 169-174

BARGAGLI, Girolamo

1589 – *La Pellegrina*, Siena, Stamperia di Luca Bonetti

BARTOLI, Adolfo

1979 – *Scenari inediti della Commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro italiano*, ristampa anastatica, Bologna, Forni

BARTOLI, Francesco Saverio

1782 – *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino ai giorni presenti*, Padova, Conzatti, 2 voll. (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1978)

BATTAGLIA, Salvatore

1961-2004 – *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 22 voll.

BATTISTI, Carlo / ALESSIO, Giovanni

1975 – *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, G. Barbera Editore, 5 voll.

BAUER-EBERHARDT, Ulriche

1991 – “Araldica”, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. 2

BECCARIA, Gian Luigi

2000 – *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, nuova edizione riveduta, Torino, Einaudi

2002 – *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti (1a ed. 1999)

2006 – *Italiano antico e nuovo*, Milano, Garzanti (1a ed. 1988)

BELLI, Giuseppe Gioachino

1998 – *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di Marcello Teodonio, Roma, Newton Compton editori, 2 voll.

BELTRAME, Tina

1931 – “Gli scenari del Museo Correr”, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XCVII, pp. 1-48

BENNI, Stefano

1987 – *Il bar sotto il mare*, Milano, Feltrinelli

BERNARDI, Claudio

2000a – “Censura e promozione del teatro nella Controriforma”, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, pp. 1023-1042

2000b – “Dalla maschera al volto”, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, pp. 1163-1182

BERNERI, Giuseppe

1993 – *Il Meo Patacca ovvero Roma in feste ne i Trionfi di Vienna*, Roma, il cubo

BERRUTO, Gaetano

2006 – *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza (1a ed. 2004)

BERTO, Francesco

2007 – *Logica. Da Zero a Gödel*, Roma-Bari, Laterza

BIEDERMANN, Hans

2006 – *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti (1a ed. 1999)

BOCCACCIO, Giovanni

2004 – *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2 voll. (1a ed. 1980)

BOIARDO, Matteo Maria

1995 – *Orlando innamorato*, a cura di Riccardo Brusagli, Torino, Einaudi, 2 voll.

BOLOGNA, Corrado

2007 – “*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto”, in *Letteratura italiana. 6. Umanesimo e Rinascimento. Le opere 1530-1580*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi (1a ed. 1993), pp. 177-366

BRECHT, Bertolt

2009 – *Scritti teatrali*, con nota introduttiva e avvertenza di Emilio Castellani, Torino, Einaudi (1a ed. 1962)

BRIQUET, Charles-Moïse

1923 – *Les filigranes – Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig, vol. 3 (2a ed.)

BRUNO, Giordano

2006 – *Opere italiane*, testi critici di Giovanni Aquilecchia, coordinamento generale di Nuccio Ordine, Torino, UTET, 2 voll. (1a ed. 2002)

CALVINO, Italo

2004 – *Palomar*, in *id.*, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori (1a ed. 1992), pp. 954-957

CAMPORESI, Piero

1981 – “Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna”, in *Storia d'Italia. Annali. 4. Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Viviani, Torino, Einaudi, pp. 79-157

1993 – *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti

1997 – *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milano, Garzanti

2000 – *Il paese della fame*, Milano, Garzanti

CANCEDDA, Flavia

2004 – “*Pazzia d'Orlando* nella produzione drammatica del Cicognini”, in AA.VV., *Eroi della poesia epica nel teatro del Cinque-Seicento*, Atti del XXVII Convegno Internazionale, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, pp. 113-199

CAPOZZA, Nicoletta

2006 – *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino

CARANDINI, Silvia

2003 – *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza (1a ed. 1990)

CARRAI, Stefano

2007 – “*Morgante* di Luigi Pulci”, in *Letteratura italiana. 5. Umanesimo e Rinascimento. Le opere 1400-1530*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi (1a ed. 1993), pp. 109-138

CASTELLETTI, Cristoforo

1981 – *Stravaganze d'amore*, a cura di Pasquale Stoppelli, Firenze, Olschki

CATTABIANI, Alfredo

2002 – *Acquario. Simboli, miti, credenze e curiosità sugli esseri delle acque: dalle conchiglie alle sirene, dal delfino ai coccodrilli, dagli dei agli animali fantastici*, Milano, Mondadori

CHERUBINI, Francesco

1839-1856 – *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Imperial Regia Stamperia, 5 voll.

CHIAPPINI, Filippo

1967 – *Vocabolario romanesco*, a cura di Bruno Migliorini, Roma, Chiappini editore

CIANCARELLI, Roberto

- 2008 – *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni
- CIMILOTTI, Hercole
- 1599 – *I falsi dei*, Milano, Heredi di Pietro Martire Locarni e Gio. Battista Bidelli Compagni
- CROCE, Benedetto
- 1927 – “La letteratura dialettale riflessa”, in *id.*, *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, Laterza, s. I, pp. 222-234
- CROCE, Giulio Cesare
- s.a. – *Conclusiones Quinquaginta Tres. Sustintà in Franculin dal Macilent Signor Grazian Godga, Dotor in zò ch’a’ vli vù. Argumintà dal Dotor Pgnaton, cun l’assistenza dal Dotor Memeo Squaquara. E da sò Signoria Insulentissima Tradut, unde versus, materna locutione*, Bologna, Errede del Cochi
- 2004 – *Le astuzie di Bertoldo e le semplicità di Bertoldino*, a cura di Piero Camporesi, Milano, Garzanti
- CRUCIANI, Gian Franco
- 2004 – *Vergilio Verucci da Norcia. Commediografo del Seicento*, Arrone, Thyrsus
- D’ANCONA, Alessandro
- 1891 – *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 2 voll.
- DANTE ALIGHIERI
- 1979 – *Opere minori*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini, Francesco Mazzoni, Milano-Napoli, Ricciardi
- DE SIMONE BROUWER, Francesco
- 1891 – “Due scenari inediti del sec. XVII”, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XVIII, pp. 277-290
- DEVOTO, Giacomo / GIACOMELLI, Gabriella
- 2002 – *I dialetti delle regioni d’Italia*, Milano, Bompiani (1a ed. 1971)
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor
- 2005 – *Romanzi brevi*, a cura di Igor Sibaldi, Milano, Mondadori, 2 voll. (1a ed. 1990)
- ECO, Umberto
- 1996 – *L’isola del giorno prima*, Milano, Bompiani (1a ed. 1994)
- 1997 – *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Milano, Bompiani (1a ed. 1994)
- 2004 – *Lector in fabula*, Milano, Bompiani (1a ed. 1979)
- ERASMO DA ROTTERDAM

1992 – *Elogio della follia*, a cura di Eugenio Garin, Milano, Mondadori

FERRONE, Siro

1993 – *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi

1996 – “Il teatro”, in *Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, pp. 909-1009

2006 – *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza

FIEBIGER, Heinrich Otto

1901 – “Corona”, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, J.B. Metzler, vol. 4, 2, pp. 1636-1643

FO, Dario

2007 – *Mistero Buffo / Manuale minimo dell'attore*, Milano, RCS Quotidiani (1a ed. 1987)

FOUCAULT, Michel

2007 – *Historie de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (1a ed. 1972)

FRANCHI, Saverio

1988 – *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura

GALLO, Valentina

1998 – *La Selva di Placido Adriani. La commedia dell'arte nel Settecento*, Roma, Bulzoni

GELLI, Jacopo

1976 – *Divise – motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino-Goliardica (ristampa anastatica della 2a edizione Hoepli, Milano, 1928)

GINZBURG, Carlo

2007 – *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi (1a ed. 1976)

GIORGI, Rubina

1971 – “Un tema della ‘follia’: il ‘Nessuno’”, in AA.VV., *L'Umanesimo e la follia*, Edizioni Abete, Roma, pp. 65-86

GOLDONI, Carlo

1999 – *I capolavori*, a cura di Giovanni Antonucci, Roma, Newton Compton editori (1a ed. 1992), 5 voll.

GORDON, Mel

1983 – *Lazzi. The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York, Performing Arts Journal Publications

GRAZZINI, Antonfrancesco

- 1953 – *Teatro*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Laterza
- GROTO, Luigi
- 1579 – *La Emilia*, Venezia, Francesco Ziletti
- GUARINI, Giovan Battista
- 1602 – *Il pastor fido*, Ciotti, Venezia
- HECK, Thomas
- 1988 – *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York & London, Garland Publishing, inc.
- HEINZE, Theodor
- 1999 – “Kadmos”, in *Der neue Pauly*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, vol. 6
- LA STELLA, Mario
- 2005 – *Antichi mestieri di Roma*, ricerca iconografica di Giulio Fefé, Roma, Newton Compton editori (1a ed. 1982)
- LAVANDIER, Yves
- 2006 – *L'ABC della drammaturgia*, Roma, Dino Audino, 2 voll. (1a ed. 2001)
- LEA, Kathleen Marguerite
- 1934 – *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620. With Special Reference to the English Stage*, Oxford, Clarendon Press, 2 voll.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
- 2001 – *Anthropologie structurale*, Paris, Plon (1a ed. 1958)
- LOCATELLI, Basilio
- 1618 – *Della scena de soggetti comici di B.L.R.*, parte prima, Roma, Biblioteca Casanatense, manoscritto 1211
- 1622 – *Della scena de soggetti comici et tragici di B.L.R.*, parte seconda, Roma, Biblioteca Casanatense, manoscritto 1212
- MACHIAVELLI, Niccolò
- 1998 – *Tutte le opere storiche, politiche e letterarie*, a cura di Alessandro Capata, con un saggio di Nino Borsellino, Roma, Newton Compton editori
- MALIZIA, Giuliano
- 2005 – *Le statue di Roma. Storia, aneddoti, curiosità*, introduzione di Giulio Andreotti, Roma, Newton Compton editori (1a ed. 1990)
- MAMCZARZ, Irène
- 1983 – “Quelques aspects d'interaction dans les théâtres italien, français et polonais des XVI^e et XVII^e siècles: drame humaniste, comédie *dell'arte*, théâtre musical”, in AA.VV., *Le*

théâtre italien et l'Europe. XV^e-XVII^e siècles, Actes du I^{er} Congrès International (Paris, 17-18 octobre 1980), publiés sous la direction de Christian Bec et Irène Mamczarz, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 171-217

MANGO, Achille

1966 – *La commedia in lingua nel cinquecento. Bibliografia critica*, Firenze, Lerici

MARAZZINI, Claudio

2003 – *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino
(1a ed. 1993)

MARITI, Luciano

1978 – *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi* (vol. II di *La commedia dell'arte. Storia e testi*, a cura di Ferruccio Marotti), Roma, Bulzoni

2004 – “Teatri di follia amorosa. L'*Orlando furioso* negli scenari della commedia dell'arte”, in AA.VV., *Eroi della poesia epica nel teatro del Cinque-Seicento*, Atti del XXVII Convegno Internazionale, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, pp. 49-89

MAROTTI, Ferruccio

1976 – “Introduzione”, in SCALA, 1976, vol. 1: IX-LXIII

MAROTTI, Ferruccio / ROMEI, Marisa

1994 – *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro* (vol. I** di *La commedia dell'arte. Storia testi documenti*, a cura di Ferruccio Marotti), Roma, Bulzoni
(1a ed. 1991)

MAYLENDER, Michele

1976 – *Storia delle accademie d'Italia*, con prefazione di Luigi Rava, ristampa dell'edizione 1926-1930, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 5 voll.

MENGARELLI, Stefano

2008 – “The *Commedia all'improvviso* Illustrations of the Corsini Manuscript: A New Reading”, in *Early Theatre. A Journal Associated with the Records of Early English Drama*, vol. 11, no. 2, pp. 212-226

MERLO, Clemente

1959 – “Vicende storiche della lingua di Roma. II. Le *Stravaganze d'amore* di Cr. Castelletti (sec. XVI)”, in *id.*, *Saggi linguistici*, Pisa, Pacini-Mariotti, pp. 63-85

MICHELÌ, Benedetto

1991 – *La libbertà romana acquistata e defesa*, a cura di Rossella Icarbone Giornetti, Roma, A.S. Edizioni

MIGLIORINI, Bruno

1948 – “Dialetto e lingua nazionale a Roma”, in *id.*, *Lingua e cultura*, Roma, Tumminelli, 109-123

2004 – *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Milano, Bompiani (1a ed. 1960)

MOLIERE

1964-1979 – *Oeuvres complètes*, Paris, GF Flammarion, 4 voll.

MOLINARI, Cesare

1985 – *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori

2004 – *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza (1a ed. 1972)

MONTAIGNE, Michel de

1983 – *Journal de voyage*, a cura di Fausta Garavini, Paris, Gallimard

MORTARA GARAVELLI, Bice

1998 – *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani (1a ed. 1988)

2004 – *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza (1a ed. 2003)

MOSCARIELLO, Angelo

2009 – *Gag. Guida alla comicità slapstick. Da Stanlio e Ollio ad Aldo, Giovanni e Giacomo*, Roma, Dino Audino

ODIFREDDI, Piergiorgio

2005 – “Nostradamus, ciarlatano”, in *id.*, *Il matematico impertinente*, Milano, Longanesi, pp. 26-29

OJEDA CALVO, Maria del Valle

2007 – *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. * Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento* (vol. VI* di *La commedia dell'arte. Storia testi documenti*, a cura di Ferruccio Marotti), Roma, Bulzoni

OSBAT, Luciano / MELONCELLI, Raoul

2000 – “Clemente IX”, in *Enciclopedia dei papi*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. 3

OVIDIO, Publio Nasone

1999 – *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi (1a ed. 1979)

PADUANO, Guido

2005 – *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari, Laterza

2007 – “Introduzione”, in MENANDRO, *Commedie*, Milano, Mondadori (1a ed. 1980), pp. III-XXXI

PANDOLFI, Vito

1988 – *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, Le Lettere, 6 voll. (ristampa anastatica dell'edizione del 1955)

PASETTI, Lucia

2007 – “Introduzione”, in PLAUTO / MOLIÈRE / KLEIST / GIRAUDOUX, *Anfitrione. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, pp. 7-50

PERRUCCI, Andrea

1961 – *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, testo, introduzione e bibliografia a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato

PETRUCCI, Armando

1983 – “Il libro manoscritto”, in *Letteratura italiana. 2. Produzione e consumo*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi

PICCOLOMINI, Alessandro

1550 – *L'amor costante*, Venezia, al segno del Pozzo

PIERI, Marzia

1989 – *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri

PLAUTO, Tito Maccio

2004 – *Le commedie*, edizioni integrali con testo latino a fronte, a cura di Ettore Paratore, Roma, Newton Compton editori, 5 voll. (1a ed. 1978)

PROPP, Vladimir

2000 – *Morfologia della fiaba*, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi (1a ed. 1966)

PROSPERI, Adriano

1966 – *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi

PULIATTI, Pietro

1985 – “Il pensiero linguistico del Tassoni e la Crusca”, in *SS*, no. 26, pp. 3-23

RICHARDS, Kenneth / RICHARDS, Laura

1990 – *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, Oxford, Basil Blackwell

RIPA, Cesare

2005 – *Iconologia*, edizione pratica a cura di Piero Buscaroli, Milano, TEA (1a ed. 1992)

ROHLFS, Gerhard

1966-1969 – *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 3 voll.

ROSSI, Paolo

2006 – *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*, Milano, Raffaello Cortina Editore

RUZANTE (Angelo Beolco)

1992 – *Teatro*, testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi (1a ed. 1967)

SACCHETTI, Franco

1984 – *Il Trecentonovelle*, a cura di Antonio Lanza, Sansoni, Firenze

SCALA, Flaminio

1611 – *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la Ricreatione comica, boscareccia e tragica: divisa in cinquanta giornate, Composte da Flaminio Scala detto Flavio comico del Serenissimo Sig. Duca di Mantova*, Venezia, Pulciani

1976 – *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 2 voll.

SEGRE, Cesare

1999 – *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi (1a ed. 1985)

SERIANNI, Luca

1981 – *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*, Firenze, Accademia della Crusca

1989 – “Capitoli di una storia del romanesco” in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, pp. 253-343

2003 – *Italiano*, in collaborazione con Alberto Castelvechi, glossario di Giuseppe Patota, Milano, Garzanti (1a ed. UTET 1988)

2006 – *Lezioni di grammatica storica italiana*, Roma, Bulzoni (1a ed. 1988)

SHIFF, Jonathan

1989 – “*Lingua zerga* in the Grimani Banquet Plays”, in *Italica*, vol. 66, no. 4, pp. 399-411

SPANÒ BOLANI, Domenico

1857 – *Storia di Reggio di Calabria da' tempi primitivi sino all'anno di Cristo 1797*, Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1857, vol. 1

SPEZZANI, Pietro

1997 – “L'‘Arte rappresentativa’ di Andrea Perrucci e la lingua della Commedia dell'Arte”, in *id.*, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra, pp. 121-216

STANISLAVSKIJ, Konstantin S.

- 2007 – *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, prefazione di Giorgio Strehler, Roma-Bari, Laterza (1a ed. 1993)
- TAMBURINI, Elena
- 2009 – “Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi”, in *Studi secenteschi*, vol. L, pp. 89-112
- TAVIANI, Ferdinando
- 1991 – *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro* (vol. I* di *La commedia dell'arte. Storia testi documenti*, a cura di Ferruccio Marotti), Roma, Bulzoni (1a ed. 1969)
- TAVIANI, Ferdinando / SCHINO, Mirella
- 2007 – *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher (1a ed. 1982)
- TERENZIO AFRO, Publio
- 2006 – *Le commedie*, con testo a fronte, introduzione e traduzioni di Ferruccio Bertini e Vico Faggi, note di Guido Reverdito, Milano, Garzanti, 2 voll. (1a ed. 1989)
- TESSARI, Roberto
- 1981 – *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia
- 2000 – “Il mercato delle Maschere”, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, pp. 119-191
- TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič
- 1978 – *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli
- TOMMASEO, Nicolò / BELLINI, Bernardo
- 1861-1879 – *Nuovo dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 6 voll.
- TRIFONE, Pietro
- 1992a – “Roma e il Lazio”, in AA.VV., *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, pp. 540-593
- 1992b – *Roma e il Lazio*, Torino, UTET
- 2000 – *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali
- 2008 – *Storia linguistica di Roma*, Roma, Carocci
- TYLUS, Jane
- 1997 – “Women at the Windows: *Commedia dell'arte* and Theatrical Practice in Early Modern Italy”, in *Theatre Journal*, IL, 3, pp. 323-342

VACCARO, Gennaro

1969 – *Vocabolario romanesco belliano e italiano-romanesco*, Roma, Romana Libri Alfabeto

VALERI, Antonio

1894 – *Gli scenarii inediti di Basilio Locatelli*, contributo alla storia del teatro, estratto dalla
Nuova Rassegna, anno II, nn. 28 e 29, Roma, Tipografia Folchetto, 1894

VERUCCI, Vergilio

1619 – *Il vecchio innamorato*, Viterbo, Discepoli

VIANELLO, Daniele

2005 – *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma,
Bulzoni

VON ALBRECHT, Michael

2003 – *Geschichte der römischen Literatur*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2 voll.
(1a ed. 1994)

VON MATT, Peter

2006 – *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München-Wien, Hanser

WEINRICH, Harald

2007 – *La lingua bugiarda. Possono le parole nascondere i pensieri?*, Bologna, il Mulino

WITTGENSTEIN, Ludwig

2006 – *Tractatus Logico-Philosophicus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006 (1a ed.
1984)

Curriculum vitae

Dati personali

Nome: Demis
Cognome: Quadri
Indirizzo: Vicolo dell'Aratro 16, 6648 Minusio
Telefono: 0041764961879 oppure 0041917431185
Indirizzo e-mail: demisquadri@gmail.com
Data di nascita: 2 ottobre 1978

Formazione

2009-2011: Università di Berna: Dottorando in Studi teatrali (prof. ord. Andreas Kotte)
2009: Università di Berna: licenza complementare in Studi teatrali (prof. ord. Andreas Kotte, prof. dr. Peter W. Marx)
2005-2011: Università di Friburgo (Svizzera): Dottorando in Lingua e letteratura italiane (prof. ord. Alessandro Martini)
1999-2004: Università di Friburgo (Svizzera): Lingua e letteratura italiane (prof. ord. Alessandro Martini), Filologia romanza (prof. ord. Aldo Menichetti), Etnologia (prof. ord. Christian Giordano). Lic. phil. con la memoria di licenza *Osservazioni sull'uso delle fonti nella "Geografia trasportata al morale" di Daniello Bartoli*
1998-1999: Università di Friburgo (Svizzera): Azione sociale e politiche sociali, Analisi del sociale (prof. ord. Marc-Henry Soulet), Etnologia (prof. ord. Christian Giordano)
1994-1998: Liceo cantonale (maturità tipo B - letterario), Locarno

Lingue

Italiano: lingua madre
Francese: ottime conoscenze
Inglese, tedesco: buone conoscenze
Spagnolo, portoghese: conoscenze base

Esperienze professionali

- Collaborazione con la Haute école de musique (Conservatoire de musique ancienne, mo. Francis Biggi) e con la Haute école d'art et de design (prof. Olivier Riechsteiner) di Ginevra nell'ambito del progetto *Commedia dell'Arte et musique: les textes, les formes, l'histoire. Evolution du langage poétique et théâtral de l'Opera italienne au XVII* (2010)
- Collaborazione con il settimanale *Ticinosette* (direttore editoriale, Peter Keller; redattore responsabile, Fabio Martini; dal 2009)
- Docente di teoria e storia del teatro presso la Scuola Teatro Dimitri (SUPSI) di Verscio (dal 2009)
- Membro del comitato organizzativo del festival artistico e scientifico Eternal Tour (Roma, 2008)
- Membro dell'Istituto Svizzero di Roma (direttore Settore Scienza: prof. dr. Christoph Riedweg; direttore Settore Arte: prof. Domenico Lucchini; 2006-2007)
- Collaboratore dell'Istituto di Studi Teatrali dell'Università di Berna nel quadro del progetto, sostenuto dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica, in collaborazione con prof. dr. Stefan Hulfeld (Università di Vienna), lic. phil. Stefano Mengarelli, lic. phil. Manuela Saurer e M.A. Sebastian Hauck, "Humanitas und Zivilisation im Spiegel der italienischen Improvisationskomödie des 16. Jahrhunderts (Zweisprachige Edition und kulturhistorische Analyse der *Scenari più scelti d'Istrioni*)" (2005-2009)
- Praticantato di giornalismo presso la Consumedia sagl di Bellinzona (2005)
- Collaborazione con il servizio traduzioni di Peter Schrembs a Locarno (2005)
- Membro della Commissione culturale di Minusio (dal 2004)
- Servizio civile presso Pro Infirmis e Centro anziani Casa Rea (4 periodi tra 2000 e 2005)

- Praticantato presso l'Unione di Banche Svizzere di Locarno (1995)

Pubblicazioni

- Per la rivista *Ticinosette*: “Vitae – Orit Guttman” (n. 49, 27 novembre 2009), “Vitae – Renata Goldhorn” (n. 1, 31 dicembre 2009), “Vitae – Una Szeemann” (n. 3, 8 gennaio 2010), “Scienza – Sherlock Holmes in cattedra” (n. 9, 26 febbraio 2010), “Vitae – Ettore Monzeglio” (n. 9, 26 febbraio 2010), “Vitae – Marinella Pawlowski” (n. 11, 12 marzo 2010), “Media – Kids on the Block” (n. 16, 16 aprile 2010) “Vitae – Jaleel Al-Muaid” (n. 16, 16 aprile 2010), “Agorà – Teatro. Lo spettacolo deve continuare” (n. 24, 11 giugno 2010), “Vitae – Kareem Ziwamil” (n. 25, 18 giugno 2010), “Reportage – Daniele Finzi Pasca. Omaggio a Chekhov” (con foto di Alfredo Valli; n. 27, 2 luglio 2010), “Vitae – Mattia Romerio” (n. 29, 16 luglio 2010), “Vitae – Gianluca Monnier” (n. 30, 23 luglio 2010), “Teatro – Dilemmi shakespeariani” (n. 31, 30 luglio 2010), “Vitae – Rino Zampedri” (n. 34, 20 agosto 2010), “Arti – Passerelle 2010. Un ponte fra due culture” (n. 37, 10 settembre 2010), “Società – Cinema e società. Tra San Paolo e Berlino” (n. 41, 8 ottobre 2010), “Vitae – Fereidun Mazlum” (n. 43, 22 ottobre 2010), “Arti – Il ritratto secondo Robert Wilson” (n. 45, 5 novembre 2010), “Reportage – Il mistero del circo” (con foto di Jacek Pulawski; n. 45, 5 novembre 2010), “Vitae – Edgardo Ratti” (n. 47, 19 novembre 2010), “Vitae – Bruno Storni” (n. 52, 24 dicembre 2010), “Vitae – Edy Zarro” (n. 5, 4 febbraio 2011), “Reportage – TASI: a difesa del teatro” (con foto di Michele Engeler; n. 9, 4 marzo 2011), “Sipario – *I parenti terribili* di Jean Cocteau” (n. 10, 11 marzo 2011), “Vitae – Kim Boldini” (n. 17, 29 aprile 2011), “Letture – Il coraggio di Sturzo” (n. 23, 10 giugno 2011), “Vitae – Enzo Fuchs” (n. 23, 10 giugno 2011), “Vitae – Nunzia Tirelli” (n. 26, 1 luglio 2011), “Reportage – Dimitri, clown e ‘homme orchestre’” (con foto di Reza Khatir, n. 30, 29 luglio 2011), “Arti – Teatro e disabilità. Oltre le barriere” (n. 31, 5 agosto 2011), “Media – Divulgazione scientifica. Il tempo a fumetti” (n. 33, 19 agosto 2011), “Vitae – Edouard Wahl” (n. 33, 19 agosto 2011), “Letture – Che cosa ti manca?” (n. 33, 19 agosto 2011), “Arti – Ticino. Il mestiere dell’arte” (n. 35, 2 settembre 2011), “Vitae – Gunda Dimitri” (n. 36, 9 settembre 2011), “Media – Letteratura. Parole dalla Palestina” (n. 39, 30 settembre 2011), “Vitae – Tiziana Soudani” (n. 41, 14 ottobre 2011), “Arti – Arteterapia. Un ponte tra due mondi” (n. 43, 28 ottobre 2011), “Vitae – Fantasios” (n. 44, 4 novembre 2011), “Vitae – Ezz Abomadi” (n. 46, 18 novembre 2011), “Reportage – Teatro. La società allo specchio” (con foto di Jacek Pulawski, n. 48, 2 dicembre 2011), “Vitae – Richard Weber” (n. 1, 7 gennaio 2012), “Tendenze – Ticinesi a Vancouver” (n. 1, 7 gennaio, 2012)
- “La Chine selon Daniello Bartoli” e “China According to Daniello Bartoli” in *Eternal Tour 2009*, a cura di Donatella Bernardi e Noémie Etienne, Hauterive (Neuchâtel), Éditions Gilles Attinger, 2009
- *L’âne et le lion / L’asino e il leone*, ispirato al *Candelaio* di Giordano Bruno, in collaborazione con Dr. Shlomo, Piergiorgio Odifreddi, Nicolas Wagnières, Niels Wehrspann, Donatella Bernardi e Andrea Lapzeson (Chêne-Bourg, tipografia Médecine et Hygiène / Genève, Société des arts, 2008)
- Contributo per le pagine 78-79 del *Jahresbericht / Rapport annuel / Rapporto annuale 2006-2007* dell’Istituto Svizzero di Roma (Bern, Stiftungsrat des Schweizerischen Instituts in Rom, 2008)
- Editoriale per *Décorum*, in collaborazione con Donatella Bernardi e Andrea Lapzeson (n. 10/10, supplemento di *Kunst-Bulletin*, n. 6, Zürich, 2007)
- Per Consumedia sagl: “Patente mia quanto mi costi!” (*L’Inchiesta*, luglio 2005, in collaborazione con Arianna Corti), “E-mail gratuiti” (*Spendere Meglio*, agosto 2005), “Nemici per la pelle” (*L’Inchiesta*, settembre 2005, in collaborazione con Arianna Corti) e alcune notizie brevi non firmate (*Scelgo Io*, agosto e ottobre 2005); collaborazione alla produzione del volume *Disoccupazione* di Luca Dattrino (2005)

Traduzioni

- Romanzo *La sindrome della testa che cade* di Marie-Jeanne Urech (Luciana Tufani Editrice, Ferrara 2008, dal francese *Le syndrome de la tête qui tombe*, Vevey, L’Aire, 2006). Traduzione sostenuta da Pro Helvetia, vincitrice della borsa per traduttori Looren 2007 e recensita da Daniele Dell’Agnola nell’articolo “Teste che cadono” (*laRegioneTicino*, 22 ottobre 2008, p. 33)
- Conferenza *Le traduzioni francesi del De regimine principum (c. 1279) di Egidio Romano. Ricezione e adattamento delle idee aristoteliche sull’educazione* di Noëlle-Laetitia Perret (dal francese, 2009)

- Brano da *Canto* di Paul Nizon (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963) per lettura in occasione di “Fabbrica di pensieri e sogni: 60 anni arte & scienza all’Istituto Svizzero di Roma” (dal tedesco, 2008)
- Saggio *Eternal tour. Short guide* di Noémie Etienne e Donatella Bernardi, con postfazione di Christoph Riedweg e foto di Adrien Buchet (Zürich, Printlink / Genève, Metispresses; dal francese, 2008)
- Brani del romanzo *Les Jardins de Livia* di Eugène Meiltz (dal francese, 2008)
- *Dépliant* ISR e comunicato stampa per l’esposizione a Milano *Prototipi Manzoni*, a cura di Donatella Bernardi e Sibylle Stoeckli (dal francese, 2008)
- Testi in italiano del sito internet www.eternaltour.org (dal francese e dall’inglese, 2008)
- Articolo *Laboratorio Rifrazioni Sintesi* di Beat Lippert (dal francese, 2007)
- Conferenza *WAF – World Artist Fund* di Donatella Bernardi (dal francese, 2007)
- Conferenza *Tra ludus e ludibrium: l’atteggiamento della Chiesa verso il gioco dell’Episcopello (sec. XIII-XV)* di Yann Dahhaoui (dal francese, 2007)
- Sceneggiatura del cortometraggio *Peccato mistico / short* di Donatella Bernardi (dal francese, 2007)
- Articoli per la redazione di notizie brevi apparse sulle riviste della Consumedia sagl di Bellinzona: *L’Inchiesta*, *Spendere Meglio* e *Scelgo Io* (dal tedesco, 2005)