

Giovanni Andrea Moniglia

*Il vecchio balordo*

*Dramma civile musicale*

a cura di Françoise Decroisette

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua edizioni

2014



Giovanni Andrea Moniglia

*Il vecchio balordo*

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

© 2014 Françoise Decroisette  
© 2014 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 7  
Collana diretta da Javier Gutiérrez Carou  
[www.usc.es/goldoni](http://www.usc.es/goldoni)  
[javier.gutierrez.carou@usc.es](mailto:javier.gutierrez.carou@usc.es)  
Venezia - Santiago de Compostela

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

ISBN: 978-88-95598-35-2

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

Giovanni Andrea Moniglia

*Il vecchio balordo*

*Dramma civile musicale*

a cura di Françoise Decroisette

Biblioteca Pregoldoniana, n° 7

# Indice

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





# Avvertenza

Carlo Goldoni non ha certo letto *Il vecchio balordo* di Giovanni Andrea Moniglia. Questo ‘dramma civile musicale’, scritto e rappresentato a Firenze nel teatro di corte di via della Pergola durante il Carnevale del 1659, con musica del pistoiese Jacopo Melani, non fu pubblicato dopo la rappresentazione, come il più dei libretti del Moniglia, e nemmeno venne inserito nel terzo tomo della raccolta intitolata *Delle poesie drammatiche* che Moniglia mandò alle stampe nel 1689-1690, poi di nuovo nel 1698.<sup>1</sup>

Se *Il vecchio balordo* non poteva ovviamente figurare nella biblioteca del Goldoni, possiamo tuttavia ipotizzare che lui conosceva la raccolta del Moniglia,<sup>2</sup> i cui libretti andavano ancora in scena nei primi decenni del Settecento, adattati all’uso locale, come si diceva allora, nei maggiori centri teatrali italiani, a Venezia, Bologna, Modena, Roma. De *Il potestà di Colognole*, primo e celeberrimo ‘dramma civile rusticale’ uscito dalla penna del fiorentino, con le note dello stesso Melani,<sup>3</sup> creato nel 1657 per l’inaugurazione del teatro dei signori accademici Immobili in via della Pergola, e ripreso nel 1661 nel teatro dei signori accademici Infuocati in via del Cocomero, esistono ad esempio un adattamento in prosa per il teatro Formagliari di Bologna nel 1673<sup>4</sup> e una seconda edizione bolognese del 1730, nonché un adattamento per Ancona e uno per Pesaro.<sup>5</sup> *Il potestà* era ancora recitato a Firenze nel 1727, nel teatro del Cocomero, e due furono le riedizioni settecentesche fiorentine, una presso l’editore Albizzini nel 1717, e l’altra nel 1727, presso Bernardo Paperini.

---

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

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

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

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

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

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

# Presentazione

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

proprio di sua mano<sup>12</sup>— non gli valse, come sperava, una cattedra universitaria a Pisa, che gli fu concessa solo nel 1667, dopo il *De viribus arcani aurei antipodagrivi Epistola*. Nel 1656, lo si trova registrato in una lista di salariati del cardinale Giovan Carlo di Toscana, fratello del Granduca Ferdinando II, come medico.<sup>13</sup> Alla morte di detto cardinale, nell'agosto del 1663, Moniglia entra fra i dipendenti della Granduchessa Vittoria della Rovere, poi di Cosimo III, che accompagnò anche nei suoi viaggi europei nel 1667-1668,<sup>14</sup> e di cui divenne primo medico dopo la morte di Francesco Redi. Valutare la sua carriera medica non è semplice, date le molte controversie in materia che egli sostenne per oltre trent'anni. La prima controversia fu quella con l'abate Lanci di Roma, che lo accusò di aver avvelenato uno dei suoi pazienti e scrisse questi due versi: «Se state al tavolino fate commedie / Se medicate poi, le son tragedie».<sup>15</sup> Moniglia rispose beffandosi di lui col personaggio di Sifone, servo buffo del protagonista, Ercole, nell'*Ercole in Tebe* (1661), dopo di che il Lanci si esiliò in Germania dove morì. Subito dopo, nel 1662-1663, Moniglia si scontrò con il dottor Innocenzio Valentini a proposito di una cura di acque per i reni.<sup>16</sup> Terza controversia, la più «terribile», lunga tre anni, fu quella che lo oppose al dottore Bernardino Ramazzini a proposito della morte, nel 1681, a Modena, della marchesa Martellini Bagnesi, curata dal Ramazzini, durante il parto. Il Moniglia, sollecitato dal padre della sfortunata marchesa, Leonardo Martellini, allora principe dell'Accademia degli Immobili, accusò il collega di non essere intervenuto chirurgicamente e di essere «privo di avvedimento e di cervello»,<sup>17</sup> il che suscitò un accanito e fitto scambio di accuse e risposte. Data la protezione di cui godeva il Moniglia, questa guerra di dottori minacciò persino la stabilità delle relazioni politiche tra lo stato granducale e quello estense.

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

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

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

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

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

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

<sup>17</sup> CARNEVALE, *Una 'terribile controversia' medica*, cit., p. 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

respiro e scarsa originalità, la fama duratura dei suoi libretti per musica, *Il potestà di Colognole* come s'è detto, ma anche de *La Semiramide*, *La Giocasta*, *La pietà di Sabina*,<sup>22</sup> ci contringono ad apprezzare con maggior oggettività la sua attività di scrittore drammatico. A suo favore va certo portata la sua appartenenza a varie accademie letterarie dedicate allo studio della lingua e dello stile: gli Apatisti<sup>23</sup> sin dal 1645, la Crusca (a partire dal 2 settembre 1667)<sup>24</sup> per la quale scrisse qualche pungente *Cicalata*<sup>25</sup> e, in fin di vita, l'*Arcadia* che integrò nel 1692, sotto il nome di Nardilo Azonio.<sup>26</sup> In quanto arcade fu celebrato *post mortem* come uno dei maggiori librettisti del periodo: Pier Jacopo Martello nel suo *Trattato sulla tragedia antica e moderna* nel 1715 usa per lui il qualificativo di «severo» e non esita ad accomunarlo ad Apostolo Zeno e a Gian Domenico Totis, librettista di Scarlatti. Il qualificativo e l'elogio appaiono fondati, se guardiamo alle due tracce di poetica che Moniglia ci ha lasciate inserendo nelle sue *Poesie drammatiche* due *Lettere apologetiche* di difesa contro chi lo incolpava di «trasgredire le buone regole della Poetica», in cui, con tante di quelle citazioni erudite, vengono affermate la sua perfetta conoscenza dei «precetti della Scuola» e la sua volontà di «mantenere vigoroso e inviolabile [quel]l'ammaestramento».<sup>27</sup> È una posizione normativa che, in un certo senso, anticipa le posizioni antibarocche di quelli, spesso anche loro riallacciati all'*Arcadia* —lo stesso Martello, il Muratori o il Quadrio—, che lamentano l'inverosimiglianza degli intrecci dei libretti d'opera, l'effeminatezza degli eroi, la mancanza di esito morale delle storie raccontate. Questo spiega perché nel 1801, il francese Amar du Rivier, nell'introduzione a una raccolta di traduzioni goldoniane, alluda a Moniglia come a

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## Il *dramma civile*, un proto-dramma giocoso

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>43</sup> PIRROTTA, NINO, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975, p. 132.

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

Difatti, se per gli ultimi due, staccati dalla serie della Pergola, il luogo dell'azione si sposta verso l'Italia del sud —a Messina/Palermo per *Tacere ed amare*, e in Puglia e Calabria, per *Il conte di Cutro*—, lo spazio drammatico dei primi cinque è chiaramente riallacciato a luoghi e ambienti dello stato granducale della metà del Seicento. Secondo quanto suggerito dalle indicazioni didascaliche, le scene di tipo realistico trasportavano gli spettatori della corte medicea nella campagna toscana: «Villaggio di Colognole con varie ville d'intorno», «Borgo con la Potesteria», «Fiera sulla piazza di Colognole con varie mercanzie» (*Il potestà di Colognole*), «Cortile della Sapienza» (a Pisa, *La serva nobile*), «Campagna con osteria» (*La vedova*). In questa toponimia precisa le categorie fisse di personaggi buffi e seri —la coppia dei vecchi (che d'altronde, per motivi ovviamente legati alla *troupe* dei cantanti e alla struttura vocale delle opere in musica, non è sempre tutta maschile<sup>45</sup>), le coppie di innamorati, il binomio servo astuto/servo sciocco—, si staccano dall'universalità dei tipi dell'arte, anche se si ritrova in loro parecchio della stilizzazione operata dagli improvvisatori sulle categorie classiche: i vecchi sono per lo più libidinosi, avari, gelosi e balordi, gli innamorati sempre quattro e disperati dalla severità dei padri, il servo astuto beffa il vecchio a favore del giovane innamorato, ecc, ecc. Il servo sciocco, un ricorrente «Tartaglia gobbo», balbettante e pauroso, parte davvero ridicolosa, è la figura più tipizzata, che si ritrova anche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

Meno innovativi, perché dettati dalla destinazione cortigiana e accademica, sono certo gli intermezzi ballati<sup>52</sup> e abbattimenti buffi<sup>53</sup> sempre inseriti a chiusura degli atti. Lo stesso si può dire della presenza quasi sistematica di un prologo allegorico (*La Pazzia* nel primo *Pazzo per forza*, eliminato nella riscrittura per Pratolino; il dialogo tra Commedia ed Amore ne *Il vecchio balordo*), quello tra l'Accademia, Momo e Talia ne *Il potestà di Colognole* dove si vedeva un Ipogrifo scendere dal cielo, e, a volte, di un epilogo celebrativo come quello aggiunto a *Il potestà di Colognole*: «All'ultimo vennero dal cielo le nove Muse con Apollo, che fu una bellissima nuvola. Usci dalla terra una gran rovere, che fu coronata da quattro angeletti che volavano».<sup>54</sup> Maggiormente originale invece è la varietà dei metri usati, con alternanza preminente di settenari e endecasillabi per i recitativi, ma anche una profusione di versi brevi nelle arie, serie e buffe, varissime anch'esse, strofiche e no, con ritornelli, riprese, da capo, ecc. Del tutto innovativa è anche la strutturazione di vasti

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

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

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



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

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

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

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

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

---

<sup>55</sup> Cfr. Commento, II.14.3-sgg.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>62</sup> Cfr. *Raccolta di prose fiorentine*, cit., Prefazione, pp. V-VIII.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

### La doppia censura de *Il vecchio balordo*

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

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

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

<sup>70</sup> Cfr. Commento, II.14.1-2.

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

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

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

<sup>72</sup> Cfr. Commento, *Prologo* 13-25.

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

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

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

<sup>75</sup> Nota di tutte le spese pagate dal signor Francesco Dati, cit.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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



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

---

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

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

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

<sup>86</sup> BARTOLOMEI, GIROLAMO, *Didascalìa*, cit., libro II, p. 82 e sgg.

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

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

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

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, libro II, pp. 118-119.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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



# Nota al testo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

## Criteri di trascrizione

### Conservazione

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

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

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

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

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

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

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

### Interventi e modernizzazioni

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

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

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



# IL VECCHIO BALORDO

*Dramma civile musicale*

## PERSONAGGI

Nel prologo:  
La commedia.  
Amore.

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

# PROLOGO

*Commedia, Amore.*

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

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

                          Addio, ecc.

Ma sovra questo sasso  
il sonno affrena il passo.

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

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



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



# ATTO PRIMO

*Sala.*

SCENA PRIMA

*Lucrezia, Leonora.*

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

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

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

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

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

60 LEONORA In questa sera  
ditegli quant'occorre.

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

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

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

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

LUCREZIA Oh Dio!

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

SCENA SECONDA

*Lucrezia.*

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

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

Amor non più alla fè. [*ecc.*]

SCENA TERZA

*Anselmo, Piero.*

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

PIERO Signore? (*Piero starnuta*)

ANSELMO Il ciel ti salvi.

5 PIERO È ta , ta, ta, ta,

ANSELMO Ma sono stracco.

PIERO ta, ta, egli è tabacco.

ANSELMO Ti salvi ad ogni modo

PIERO E anco, co, co,

ANSELMO e digli che Mengaccio...

PIERO co...

ANSELMO m'ha scritto...

PIERO co...

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

PIERO co, co, e voi ancora.

ANSELMO Maladetto linguaggio.

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

#### SCENA QUARTA

*Anselmo, Leonora.*

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

5 ANSELMO Fate i comodi vostri,  
guardatemi pur tutto.

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

ANSELMO Che nuora benedetta!

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

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

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

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



LEONORA Il tempo  
5                    è approposito giusto.  
                      Addio.

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

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

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

                      D'amor nell'impresa, ecc.

#### SCENA SESTA

*Petronilla, Lucrezia.*

PETRONILLA    Festino? E chi comanda?

LUCREZIA        Il signor padre.

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

LUCREZIA        Siam pur di Carnovale?

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

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

PETRONILLA        Ti sbarberò un orecchio.



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

SCENA SETTIMA

*Anselmo, Petronilla, Lucrezia.*

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

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

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



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

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

FERNANDO Verrò del certo, la mi tenga a mente.

55 PETRONILLA La spero consolata.

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

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

1

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

2

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

SCENA NONA

*Piero.*

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

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

SCENA DECIMA

*Anselmo, Piero.*

ANSELMO Piero? Piero?

PIERO be, be,

ANSELMO Che risposta mi dai?

PIERO be, be, be, be,

ANSELMO Egl'è tanto in valigia

PIERO be, be be, be,

ANSELMO che non m'ha conosciuto.

5 PIERO be, be,

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

PIERO di be, becco cornuto.

ANSELMO Che leggiadro saluto!

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

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

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

ANSELMO Ecco l'intoppo.





SCENA DODICESIMA

*Anselmo, Ascanio, Betta, Leonora.*

LEONORA Fortuna ladra.

BETTA Adesso  
sbrigatela da voi.

ANSELMO Nuora, ch'intrigo è questo?

LEONORA Appunto ieri

BETTA *[(a parte)]* Trovate bosco.

LEONORA la nostra vicina  
5 qui, la signora Frasia,

ANSELMO La conosco.

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

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

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

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

LEONORA Devo dirvi  
signore adesso

ANSELMO Faccia.

LEONORA che questo giovanotto  
25 della Lucrezia è cotto.





LUCREZIA Il tutto intesi  
di sotto la portiera.

ANSELMO Olà.

LUCREZIA Signore.

ANSELMO Come stai?

LUCREZIA Gran dolore  
che sento in questa gota.

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

LUCREZIA Chi v'è?

ANSELMO La tua cognata.

LUCREZIA Vo' far la simpliciuccia.  
Chi altri?

ANSELMO Un che si veste  
da donna.

10 LUCREZIA La mi garba,  
sarà donna da vero.

ANSELMO No.

LUCREZIA Sicuro  
che deve aver la barba.

ANSELMO E non ha barba.

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

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

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



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

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

PETRONILLA Aprite dico.

ANSELMO In là, in là.

PETRONILLA Il demonio  
m'accieca.

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

20 PETRONILLA Che fan eglin là dentro?

ANSELMO E che gli veggo?

PETRONILLA Come v'è egli entrato?

ANSELMO Per l'uscio?

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

ANSELMO Ve l'ho fitto per forza.

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

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

PETRONILLA L'inghiotto malamente, aprite.

ANSELMO Oh, bene,  
e la rappiccìa il moccolo.

PETRONILLA Son' io forse uno zoccolo?

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

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

SCENA QUINDICESIMA

*Anselmo, Leonora, Lucrezia, Ascanio, Petronilla.*

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







# ATTO SECONDO

## SCENA PRIMA

*Gismondo, Leonora.*

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

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

SCENA SECONDA

*Lucrezia, Leonora.*

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

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

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

LEONORA Il cuore  
15 mi predice ruine.

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

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

LUCREZIA Vien mio padre.

LEONORA Frattanto  
20 cercate di piegarlo.

LUCREZIA Con muine e col pianto  
vi prometto piegarlo.

SCENA TERZA

*Anselmo, Lucrezia.*

ANSELMO Lucrezia, tu sei qui.

LUCREZIA Al suo comando.

ANSELMO Questa sera verrà il signor Fernando  
a toccarti la mano.

LUCREZIA Et a che conto,  
che pretende da me?

5 ANSELMO Io te gl'ho dato  
per legittima sposa.

LUCREZIA Uh, gl'è attempato!

ANSELMO Che vuoi tu dir per questo?

LUCREZIA Vo' dir che rimarrei vedova presto.

ANSELMO Prim'oggi che domani.

10 LUCREZIA Dio me ne guardi pur, sarei dei cani,  
prima che restar vedova vorrei  
morirmi allo spedale.

ANSELMO Perché?

LUCREZIA Perché tutti ne dicon male:  
uno le chiama merle, un musì auzzi,  
un cova caldanuzzi,  
15 e mill'altri nomacci. Io vo' uno sposo  
che duri un pezzo.

ANSELMO Falla un po' finita

LUCREZIA Ascanio credo, ch'abbia lunga vita.  
Datemi lui, signor padrino.

ANSELMO Voglio  
20 il tuo bene sciocchina.  
Tre mila scudi è quel che fa la penna.  
Tu sei una regina.  
Ma tua madre m'accenna,  
addio.

LUCREZIA                    O me infelice!  
25                    Ora comprendo sì, che il vero dice  
Leonora, e per dove il guardo giri  
ravviso i miei deliri.  
                         Spiega incauto amor il volo  
del diletto dalle sfere,  
                         e nel pianto a cader va.  
30                    Dalle sponde del piacere  
si precipita nel duolo  
senza freno d'onestà.  
                         Su, mio core,  
                         l'empio Amore,  
35                    onde teco venga meno,  
con le lacrime mie, fuggi dal seno.

#### SCENA QUARTA

*Betta.*

Chi una volta inciampò nell'esercizio  
d'esser mezzana al traffico d'amor  
ha sempre il pizzicor  
di far servizio.  
5                    Donna ch'ebbe quel male ne' membri sui  
no, no, non può veder patir altrui.  
                         Ascanio poverello  
una carta mi diede  
                         acciò la porga  
10                    alla Lucrezia, e pure a quel che sento  
dev'esser disperato il suo tormento.  
                         Ma quel tartaglia spia  
scopre ogni maccatella.  
                         Mi venga la rovella  
15                    s'io non lo fo di casa mandar via.

#### SCENA QUINTA

*Betta, Piero.*

PIERO                    Be, Be, Be, Be,  
BETTA                                       Ti dia nel collo.  
PIERO                                       Be, Be,  
                         Betta, Be, Be, Be, Betta?  
BETTA                    Che vuoi?

PIERO La, la, la la,

BETTA  
e PIERO *a due* la bella,  
la bella margherita.

PIERO E no.

5 BETTA A darti  
mente.

PIERO La, la, la la,

BETTA E che sarà?

PIERO la, la,

BETTA Tanto poltrona.

PIERO la, la, la, la padrona  
comanda che si spazzi,  
si spolverin gli arazzi  
10 s’accomodin le sedie, e ‘l tavolino.

BETTA Che vuol fare il festino?

PIERO Ha invitato le dame.

BETTA Diascolo, empire mai.

PIERO Zitta, ciarpiera,  
15 che, che, che, che, che,  
che, che, ch’importa a te,  
o in un modo o in un altro hai da far sera.

BETTA Ch’hai tu in mano?

PIERO Una lettera.

BETTA Di chi?

PIERO Della dama.

BETTA L’è bene.

PIERO No, di me ma, me ma,

BETTA Quella che scrive,  
20 una sciocca, una porca.

- PIERO me ma, me ma, me madre.
- BETTA Et io non mi disdico.
- PIERO E va alla forca.
- BETTA L'hai letta?
- PIERO No, no,  
pe, pe, perché non so.
- 25 BETTA Mostra.
- PIERO Guarda.
- BETTA *[(a parte)]* Or l'aggiusto  
per il dì delle feste. *[(a Piero)]* Piglia, appunto  
viene il padron per di qua.  
Lui te la leggerà.  
Addio, Piero, vorrei
- 30 PIERO Che?
- BETTA vederti frustato innanzi sera.

SCENA SESTA

*Piero, Anselmo, Petronilla.*

- PIERO Ed io te, te, in ga, ga,
- ANSELMO Ah, furfante!
- PIERO in ga, ga,
- ANSELMO A mano a mano è sera,  
possa vederti in gogna.
- PIERO io te in galera.
- 5 PETRONILLA Cacciatelo in malora.
- ANSELMO Per altro è buon servizio.
- PIERO Eh, padroncino  
per carità leggete  
quanto mia madre scri, scri, scri, scri, scrive.
- PETRONILLA Anco questo imbarazzo.



ANSELMO Senti.

10 PIERO Legga  
vo, vo, vosignoria.

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

PETRONILLA Che bel cecino.

ANSELMO *la vostra gran bellezza,*

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

ANSELMO *la vostra gentilezza,*

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

ANSELMO Era dottore?

PIERO Più.

20 ANSELMO Che faceva?

PIERO Il barbiere.

PETRONILLA Sbrigatevi.

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

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

PETRONILLA C'è malizia.

ANSELMO E pure  
dice così.

PIERO Sicuro?

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

30

PETRONILLA Che? che? mi giunse  
nell'anima uno strale.

PIERO Voi leggete pur male.

ANSELMO La comincia  
a dar cattivo odore.

PETRONILLA D'ogni cosa vi  
siate la cagion voi.

35 ANSELMO Di dove avesti  
quella lettera?

PIERO Dalla

SCENA SETTIMA

*Anselmo, Petronilla, Piero, Ascanio, Lucrezia.*

PIERO po, po,

LUCREZIA Ci siamo intesi.

PIERO po, po, po,

ASCANIO Ecco i vecchi.

PIERO po, po, po, po,

PETRONILLA Vuol dire  
dalla posta.

5 PIERO Sì, sì, sì, ma se voi  
lo sapessi, perché  
ne domandate a me?

PETRONILLA Ah, infame.

ANSELMO Zitta pure. *Vostro padre  
se ad altri pensa darvi  
doverà farla meco, e vostra madre  
è una gran scimunita.*

PETRONILLA Ah, furfantaccio.

10 ASCANIO Quella è lettera mia.

- ANSELMO Che dici?
- PIERO Adesso  
capisco se, se, se, se,
- PETRONILLA Che vorrai dire?
- PIERO se, se,
- LUCREZIA E sempre nasce qualche sventura.
- PIERO se, se,
- ASCANIO Che bel ripiego mi sovviene.
- LUCREZIA Dite piano.
- 15 PIERO se, se, se, sentite.
- PETRONILLA Trovala, sciagurato.
- PIERO In cortesia  
no, no, non ci addiriamo.  
Quella lettera è scritta  
in latino, e però non l'intendiamo.
- 20 ANSELMO Oh, questo può ben essere.
- LUCREZIA Sì, sì,  
facciamo pur così, signor mio caro,  
se in camera lasciato  
una lettera avrà  
la se gli renderà.
- 25 ASCANIO Signor Anselmo,  
la carta è d'importanza  
e dentro quella stanza  
restò sicuramente; io la rivoglio.
- ANSELMO Eccoti un altro imbroglio.
- PETRONILLA Furbo, furbo.
- ANSELMO Oh, diavolo.
- 30 ASCANIO Mostrate.  
Il carattere è mio. Ecco la carta  
ch'io ci lasciai, e a questa creanzaccia  
si richiede il pugnale in su la faccia.

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

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

SCENA OTTAVA

*Petronilla, Piero, Leonora.*

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



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

SCENA NONA

*Petronilla, Betta.*

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

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

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

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

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

Malamente pur la mastica ecc.

#### SCENA DECIMA

*Piero, Betta.*

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



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

BETTA *(affacciandosi alla portiera)* Che vuoi?

PIERO Vieni, aiutami un po'.

BETTA Spazza da te,  
guidone infingardaccio.

PIERO Oh, pezzo

#### SCENA UNDECIMA

*Odoardo, Piero.*

PIERO d'asì, sì, sì, sì, sì, sì,

ODOARDO Per qui venire

PIERO oh, pe,

ODOARDO m'è convenuto

PIERO pe, pe,

ODOARDO lasciar

PIERO pe, pe,

ODOARDO di studiare

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

ODOARDO il farinaccio.  
5 Oh, Piero mio.

PIERO oh, pezzo d'asinaccio.

ODOARDO A me?

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

ODOARDO Servo

SCENA DODICESIMA

*Anselmo, Odoardo, Piero.*

ODOARDO al mio signor cognato.

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

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

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

ODOARDO Non posso, perché  
10 devo ritrovarmi alla curia.

ANSELMO Conducete ancole.

ODOARDO Chi?

ANSELMO La curia

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

ANSELMO Di gioco.

ODOARDO Non mi piace.

ANSELMO Non ci state a venire.

15 ODOARDO Ormai cognato  
dovreste ritirarvi.

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

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

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

ODOARDO Oh, garbato.

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

ODOARDO Mutiam ragionamento.

30 ANSELMO Ho maritato la Lucrezia.

ODOARDO A chi?

ANSELMO Ad uno che la dota  
di tre mila ducati.

ODOARDO Et è persona nota?

ANSELMO Egl'è il re dei garbati.

35 ODOARDO Il suo nome?

ANSELMO Tremila

ODOARDO Il casato?

ANSELMO Tremila

ODOARDO È giovane?

ANSELMO Tremila

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

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

### SCENA TREDICESIMA

*Piero.*

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

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

Oh, gl'è pur stravagante, ecc.

#### SCENA QUATTORDICESIMA

*Carali e Piero.*

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

CARALI Salamalecch', dù star Badruna.

PIERO Or ora  
ve, ve, verrà.

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

PIERO Vi, vi, vi, vino  
vuol essere.

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

10  
PIERO Ti, ti diletta  
questo paese?

CARALI Multo golentieri  
son schiavù; ma sciamar  
Anselma signura.

PIERO Come spesso  
ti da, danno? di?

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

PIERO Ecco che viene

SCENA QUINDICESIMA

*Piero, Anselmo, Odoardo, Carali.*

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

CARALI Dir barula,  
padruna.

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

CARALI Baura tinir  
di muneta bagar.

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

ODOARDO Et io ne meno.

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

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

ANSELMO E adesso  
l'avete inteso?

CARALI Barlar bene.

ODOARDO Punto.

ANSELMO Né io. Piero, che fai?

PIERO Apparecchio.

ANSELMO Perché?

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

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

25 CARALI Si far bona ber, lei  
venir.

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

CARALI Triaca li darà.

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

ODOARDO No.

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

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

35 ANSELMO Gran dottor del sessanta.

#### SCENA SEDICESIMA

*Petronilla, Fernando.*

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

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



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

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

FINE DEL SECONDO ATTO

# ATTO TERZO

## SCENA PRIMA

*Petronilla, Lucrezia.*

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

30            PETRONILLA    Ecco qua Piero. E bene  
sei stato dallo sposo?

SCENA SECONDA

*Piero, Petronilla, Lucrezia.*

PIERO                      Sì, sì, signora.

PETRONILLA    Che disse? Presto  
rispondere bisogna.

5            PIERO                      M'ha detto ch'ha la ro, ro  
ro, ro,

LUCREZIA                 Ohibò.

PIERO                      ro, ro, ro, la rosetta  
di diamanti per donarvi.

PETRONILLA    Senti,  
quest'è roba che frutta.

PIERO                      E che la sposa gli par bru, bru, bru,

LUCREZIA                 Lasciami stare.

10           PIERO                      bru, bru, bru, bruna,  
ma però vaga, e bella  
e che gli ma, ma, ma, ma,

PETRONILLA    Ogni parola spezza.

PIERO                      gli ma, ma, manda una ca, ca, ca, ca,

LUCREZIA                 Tengasela per se.

15           PIERO                      una canina  
di Bo, Bologna, che un tesoro la vale.

PETRONILLA    Che altro?

PIERO                      Un ori, ori, ori, ri,

PETRONILLA    Un che?

PIERO                      un oriolò  
tutto perle e rubini.

- 20      PETRONILLA    Costa di buon quattrini.  
Piero bada in cucina, che lo sposo  
vien questa sera a cena.
- PIERO              Vo' ire a letto con la pancia pie, pie,
- PETRONILLA    Lucrezia, guarda in su.
- PIERO              pie, pie,
- PETRONILLA              Tu sospiri?
- PIERO                              pie, pie,
- PETRONILLA                              Che hai?
- 25      PIERO              la pancia piena.
- PETRONILLA                              Che fu quello? Ah, Piero  
ch'ha finito l'intoppo.
- LUCREZIA        Sfortunata, purtroppo disse il vero;  
ne vo pur malcontenta.
- 30      PETRONILLA    Ormai devi aver questo,  
è concluso il partito,  
non è giovane è vero,  
ma nel resto  
ha quanto si richiede a un buon marito.  
Credi figliola a me,  
35                      tu ti lamenti, ma non sai di che. (*Si parte*)
- LUCREZIA        Pensieri, e che si fa  
in tanto periglio,  
aiuto, o consiglio  
di voi chi mi dà?  
40                      Pensieri, che si fa?
- Sento, oh Dio, che saggi dite:  
infelice,  
non ti lice sperar più  
come brami viver tu  
45                      s'uccidesti l'onestà.
- Pensieri così va.  
Per un cor  
senz'onor, non c'è pietà.  
Pensieri così va.

SCENA TERZA

*Leonora, Lucrezia, Betta.*

- LEONORA      Cognata è quasi il tempo  
che del vostro delitto,  
si discuopra il mio fallo.
- LUCREZIA                              Oh, quanto afflitto  
mi batte il cuor in seno.
- 5      LEONORA      Giaché non posso a pieno  
sottrarmi dallo sdegno  
di mio marito, in parte il suo rigore  
tenterò di sfuggire.
- LUCREZIA      In che modo?
- 10      LEONORA                      Con dire  
che la Betta, e non io  
[(*a parte a Betta*)] tu non c'esser contraria,  
[(*a voce alta*)] vi tenne mano.
- BETTA                              Oh, bene, affè del zio  
van sempre i cenci all'aria!
- 15      LUCREZIA      Che prudente consiglio!  
Così voi ch'innocente apparirete  
più giovar mi potrete.
- BETTA      Dico di noe.
- LEONORA                      Bettina  
fammi il piacere.
- BETTA                              Oh, ch'il diascol mi frughi  
chi ha pisciato rasciughi.
- 20      LUCREZIA      E non state a pregarla. Al signor padre,  
che Ascanio le trovò per una mana,  
dirò che lei fu del mio amor mezzana.
- BETTA      Non ci pensate, ohibò.
- LUCREZIA      Tanto varrà il mio sì, quanto il tuo no.
- 25      LEONORA      Et io per confermarlo, starò soda.

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

BETTA per scapolar d'Anselmo, e della vecchia.

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

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

15 PIERO a casa il diavolo.

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

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

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

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

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

Per tutto così va. ecc.

#### SCENA QUINTA

*Leonora, Lucrezia, Frasia, Ascanio.*

LEONORA Anzi è debito mio.  
servirla sempre.

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



- LUCREZIA Io così spero  
per questi auguri.
- FRASIA I buoni eventi
- LUCREZIA Di tanta umanità grazie vi rendo.
- 10 FRASIA Mi pare un po' confusa  
la signora Lucrezia?
- LEONORA Così s'usa  
nei primi giorni delle spose.
- FRASIA Allegra  
allegra, dico.
- ASCANIO Drento è chi la pesta.
- LUCREZIA Per grazia nostra.
- 15 FRASIA La mi creda pure  
ch'aver queste venture  
non è ogni giorno festa.  
Ascanio ancora voi fate due complimenti.
- ASCANIO Gravida di contenti.
- LUCREZIA Ogni bel gioco  
vorrebbe durar poco.
- 20 ASCANIO V'assista amica stella.
- LEONORA Passino in quella stanza  
per far l'ora di veglia. (*Partono*)
- LUCREZIA Ascanio vi sovvenga  
che la riputazione  
di tutta casa nostra  
25 oltre alla vita mia  
è posta in mano vostra.
- ASCANIO M'offendete  
se di mia fé temete; in breve, o cara,  
avrà termine i vostri, e miei sospiri.
- 30 LUCREZIA In sì duri martiri  
languente, questa sola  
speranza mi ravviva, e mi consola.

SCENA SESTA

*Piero.*

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

SCENA SETTIMA

*Gismondo, Fernando, Piero.*

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

PIERO sga, sga, sga,

GISMONDO Piero, avvisa alle donne

PIERO sga, sga, sga,

5 GISMONDO ch'è arrivato  
lo sposo.

PIERO sgangherato.  
Corro.

GISMONDO Ricevo  
dalla sua gentilezza  
segnalati favori.

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

caccio le cirimonie da una banda,  
leggere il Galateo mi par fatica.

15 GISMONDO Servitore, e parente  
gli sarò sempre; e da me tal desire  
non fia che s'allontani.

FERNANDO Oh, vi bacio le mani,  
il simile io farei.  
Comandi a me, ch'io favorirò lei.

SCENA OTTAVA

*Lucrezia, Leonora, Petronilla.  
Ascanio, sotto la portiera.*

PETRONILLA Buondi, signor Fernando.  
Lucrezia, ecco il tuo sposo.

LEONORA Per dare al concertato più colore  
fingetevi in parlargli tutt'amore.

5 ASCANIO Qui vedrò quanto segue.

10 FERNANDO Poche parole e buone.  
Da poi ch'il cielo ha fatto  
che debbiate esser mia così a un tratto,  
se a voi pur tanto piace  
vo' che ce ne viviamo in santa pace.

ASCANIO Leggiadro complimento!

15 LUCREZIA Con estremo contento  
giunsero nel mio seno,  
quasi dardo amoroso,  
le vostre voci, o mio gradito sposo.

PETRONILLA Guarda se l'escie a tempo.

ASCANIO Ah, disleale.

LUCREZIA Non chiude l'alma mia  
spirto, che vostro omai fatto non sia.

ASCANIO Che può dir di più?

20 LUCREZIA Con la medesima sorte  
mi lega il voler mio  
a voi serva, e consorte.

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

SCENA NONA

*Ascanio, Lucrezia.*

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

SCENA DECIMA

*Ascanio, Lucrezia, Anselmo.*

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

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

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



SCENA UNDICESIMA

*Ascanio, Lucrezia, Anselmo, Petronilla.*

PETRONILLA Che si fa là in quel canto?

ANSELMO Questa matta  
guasterebbe ogni cosa. Zitta.

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

5 ANSELMO In sala,  
bestiaccia.

PETRONILLA E tu, Lucrezia,  
passa in camera.

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

PETRONILLA Oh, che vecchio balordo!

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

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

PETRONILLA Sogno  
o pure son io desta?

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

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

ANSELMO Che dice Ascanio?

20 ASCANIO Dico  
che vi son buon'amico.

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

ANSELMO Scuse appunto alla fé.  
Se non era Lucrezia, guai a me.

SCENA DODICESIMA

*Lucrezia, Ascanio, Anselmo, Petronilla, Leonora, Gismondo, Fernando, Frasia, Odoardo, Betta.*

LEONORA Venghino appunto. È giunta  
la signora Lisaura, e seco ancora  
la signora Clarice.

GISMONDO Porta i lumi  
che già me ne par ora.

SCENA TREDICESIMA

*I sopradetti, Clarice, Lisaura.*

BETTA Adesso, adesso.

PETRONILLA In fatti  
si fan pregare tutte le belle.

5 CLARICE Cara  
nipote mia, palesarti non posso  
il contento ch'ho addosso  
per queste nozze all'improvviso giunte.

10 LISAURA Buon pro, signora, mi rallegro. Il cielo  
vi dia tante allegrezze  
quante per me vorrei.  
Chi l'avesse mai detto  
che dovessi esser mia cognata?

LUCREZIA Voglio  
esservi più che serva.

LISAURA No, no, padrona.

GISMONDO Non mancherà tempo  
di ragionar. Il gioco  
precede ad ogn'altra cosa.

15 FRASIA Giocherò, ma di poco.

LISAURA Un mezzo cocconetto.

GISMONDO Con la sposa  
segga lo sposo, quest'è coppia fatta.  
Signor padre, volete  
scapigliarvi?

20 ANSELMO Sicuro.  
Non bisogna mostrar le pere all'orso,  
ché vuol la gioventù far il suo corso.  
Anco l'eccellentissimo.

ODOARDO Se devo  
accomodar, le servirò.

25 GISMONDO Con voi  
la signora Lisaura,  
e la signora Frasia  
giocherà con mio padre,  
e Leonora con il signor Ascanio.

ANSELMO Presto carte,  
e gente che tarocchi.

30 ODOARDO Fo conto ch'a me tocchi.

LISAURA Io mi confido in lei.

ODOARDO Io le prometto  
che non so.

ANSELMO Se gli dice a cocconetto  
come fa nelle liti,  
resterete falliti.

35 FRASIA Che s'ha da metter su?

LEONORA Comandi lei.

FRASIA Anzi, lei.

LEONORA No, no.

LISAURA Signora sposa,  
comandi.

LUCREZIA A me non tocca.

ODOARDO Oh, via presto, chi mette?

LISAURA Io no.



ODOARDO                             Al punto, una lira.  
LEONORA   E io non tengo.

ODOARDO     È vergogna fuggir.  
LEONORA   Non mi ritrovo  
in mano tanto, che basti.

SCENA QUATTORDICESIMA

*I suddetti, Piero.*

PIERO             Padrone, egl'è picchiato.

ANSELMO        Guarda chi è.

PIERO                                     Ho guardato  
su, su, su, subito.

ANSELMO   Chi è?

5     PIERO        So, so, so, so, son tre  
che vorrebbero entrare.

ANSELMO   Ecco di posta  
la chiucchiurlaia. Chi son eglino?

10     PIERO   Uno  
po, porta la parrucca  
ha sempre buona cera,  
amico sviscerato  
del medico di casa.

ANSELMO   Oh, garbato  
È egli seco quel biondo  
col suo servitorino?

PIERO   Signor sì.

ANSELMO        E l'altro che si desta a mezzo dì?

PIERO             Anco, co, ancora lui.

15     ANSELMO   A questa gente  
non s'apre mai.

FERNANDO        Perché?

ANSELMO Perch  costoro  
non vengono al festino  
per giocare, ma sol per bizzarria,  
per far gente d'andar all'osteria,  
20 e frollarsi la notte ad un vegliettino.  
Son musicai e sonator di tasti.  
Se questi personaggi  
van mai di fuora insieme, lunghi pasti  
han da fare, ma cortissimi viaggi.

25 LUCREZIA Due cuori.

LEONORA Tre cuori.

FRASIA Quattro cuori  
e cinque.

ODOARDO E sei, e sette, e fante.

FERNANDO Stoppa.

ANSELMO Che vi stoppa, dottore?

ODOARDO La dama.

ANSELMO L'ha ragion, s'io fussi in lei,  
io pur mi stopperei.

ODOARDO Due picche.

30 FRASIA Tre, e quattro,  
e cinque, e sei.

ANSELMO Pagate  
le carte.

PIERO C' , c'  uno  
che vorrebbe entrare.

ANSELMO Chi   egli?

PIERO Un certo  
35 me, me, mezzo canuto, e porta bruno  
smo, smorto magro co, come un graticcio  
et ha sul muso un naso assai massiccio.

ANSELMO   uomo di dottrina,  
personaggio di merito,  
40 si rimpizza il preterito  
e abbruccia volentieri una fascina.

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

LUCREZIA I dolori,  
signora madre, van crescendo.

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

PETRONILLA Ad un tratto  
che cosa è questa?

CLARICE Fumi  
sicuramente.

ANSELMO Smoccola quei lumi.

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

ANSELMO Gli conosci?

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

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

LUCREZIA Non posso più soffrire.

ODOARDO Pariglia.

FRASIA Punto.



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

fa il passo della picca,  
e l'appalto pigliò degli stranuti.

120 ANSELMO Vadia, che Dio l'aiuti,  
ci stordirebbe tutti; oh, bel bordello!  
Va e metti il chiavistello,  
e lascia sfondar l'uscio.

GISMONDO Olà, Morino  
125 tra tanto che le donne  
tornano, canta un poco,  
caro morino mio.

MORINO Si ber mi donar  
manscia, cantar calsona.

GISMONDO Ben volentieri

MORINO E iù  
130 cantar usanza del bais miù,  
quando turnar galera  
vitturiosa d'armata  
con sclava liberata.

ASCANIO Signor Gismondo, molto  
135 e per grand'importanza  
ho da parlar con voi.

GISMONDO Sono a servirvi.

ASCANIO Discorriam tra noi.

MORINO 1  
140 Uh ligrizza Ihallà.  
Gran Maoma  
favorita,  
di Biserta capitana,  
mille turca  
da cristiana  
ottenuta libertà.  
Uh ligrizza Ihallà.

MORINO 2  
145 In moschea  
star devota,  
gran giannizzera, spai,  
arca a bura,  
cilibi,  
150 gran visir e gran bassà.  
Uh ligrizza Ihallà.

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

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





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

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

SCENA SEDICESIMA

*Piero, Betta, Carali, cuochi e cuoche.*

BETTA Oh, l'è pur bella  
chi la sapesse tutta,  
l'usanzina garbata  
che gira intorno  
5 di far le nozze e far la scapponata.  
  
Pigliar da se marito  
com'una bagatella,  
a monte si butta  
chi la sapesse tutta, oh, l'è pur bella.

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

PIERO Ohi!

BETTA Peggio.

PIERO Che puzzo, ohi, ohi!

BETTA Ch'è stato?

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



PIERO           co, co,

BETTA                   rompete.

PIERO                                   il co, co, co, il collo.

*Ballo di cuochi e cuoche.*

FINE



# Apparato

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

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

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

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

LEONORA        Sete in errore.

ANSELMO                                Non son rimbambito.

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

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

## SCENA XVI

*Leonora*

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

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

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

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

#### SCENA XVII

*Bettina, e detti.*

BETTINA Nonna, nonna.

PETRONILLA Bettina,  
vien qua la mi bambina.

FERDINANDO Gran bella criatura.

PETRONILLA Presto, al signore sposo  
bacia la mano.

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

- BETTINA                               Dov'è egli in somma  
che non lo veggo?
- PETRONILLA                           Pazzerella, questo  
è lo sposo.
- BETTINA                               E non pare,  
siete vo, voi?
- FERNANDO                              Sì bene.
- PETRONILLA   E si vuol far delle sue nozze.
- FERNANDO    Poche  
perché le cose dolce  
fanno il corpo lugubre.
- PETRONILLA   Lubrio, e non lugubre, padron mio.
- FERNANDO    Così voglio dir io.  
Ma non ho tante frase  
e non la guardo in un filar di case.
- PETRONILLA   O via, bacia la mano.
- BETTINA       E rassomiglia l'orco! (*Bacia la mano*)
- FERNANDO    Oh, troppa cilimonia.
- BETTINA                                        Uhibò, che porco!  
È puzza che gl'appesta  
di bacçalà.
- PETRONILLA   Oh, furbettuzzia.
- FERNANDO                                State,  
e' può anch'essere vero,  
ieri fu giorno nero  
ne desinai, e mi sarò un po' unto,  
a queste cose io non ci bado punto.  
Domani non è altro.
- BETTINA                                        Allegri zia,  
la vostra pulizia  
so ch'è bene impiegata!
- PETRONILLA   Ragazza sciagurata  
ti voi chetar? Signore,  
scusi la fanciullezza.

FERNANDO      Ell'è un vestigio  
dell'età sua.

PETRONILLA                      Prodigio  
volse dire il buon uomo.

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

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

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

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

#### Personaggi del dramma

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

Gismondo, figlio d'Anselmo  
Frasia  
Lisaura  
Coralì, moro





# Commento

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

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

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

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

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

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

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

## Prologo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Atto primo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I.7.49 *non fue*: non fu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I.12.45 *vadia*: per vada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Atto secondo

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

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

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

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

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

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

II.5.21 *me madre*: mia madre.

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

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

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

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

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

II.7.4 *lo sapessi*: lo sapeste.

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

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

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

II.7.42 *imbriaco*: ubriaco.

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

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

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

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

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

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

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

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

II.8.12 *fagorirla*: storpiatura per favorirla.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II.14.5 *sciamatù*: chiamato.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Atto terzo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.7.11 *cirimonie*: cerimonie.

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

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

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

III.8.42 *giurovi*: vi giuro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.13.51 *stansi*: si stanno.

III.13.53 *mi soffoga*: mi soffoca.

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

III.14.5 *vorrebbono*: vorrebbero.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.14.124 *tra tanto che*: mentre.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.16.30 *briaco*: imbracciato, ubriaco.

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



# Bibliografia

## Opere di Giovanni Andrea Moniglia

### Manoscritti

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

### Stampati (ordine cronologico)

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

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

### Manoscritti

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

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

### Stampati del '600 e '700 (ordine alfabetico)

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

### Secoli XX e XXI (ordine alfabetico)

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



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

