SCUOLA NORMALE SUPERIORE

LETTRES SORBONNE UNIVERSITÉ

Classe di *Lettere*

Corso di perfezionamento in

Letteratura, arte e storia dell'Europa medioevale e moderna

XXXIII ciclo

Tesi in cotutela con
Sorbonne Université

La Turca comedia di Giovan Battista Andreini: edizione, commento e studio critico

L-FIL-LET/12

Candidato
dr.ssa Annamaria Azzarone

Direttore di tesi - Scuola Normale Superiore
prof. Luca D'Onghia

Direttore di tesi - Sorbonne Université
prof. Andrea Fabiano

UNIVERSITÀ ITALO FRANCESE

INDICE

INTRODUZIONE 2

1. *La Turca comedia boschereccia et maritima* 2

2. Una nuova edizione della *Turca* 9

3. La tematica ottomana: implicazioni letterarie e potenzialità spettacolari 18

4. «Cristiani?» «Cristianissimi!»: conflitto religioso e riferimenti biblici 27

5. «Vi trasportai fra le spiagge ad esser spettatori di marittimi accidenti guerrieri»: Tabarca reale e Tabarca in scena 31

6. Il sistema dei personaggi 44

7. Lingua e stile della *Turca* 48

8. Componenti non testuali della commedia: la *Turca* tra azione, musica e danza 77

LA TURCA COMEDIA BOSCHERECCIA ET MARITIMA 84

Frontespizio, lettera di dedica, avviso *A' giudiciosi lettori* e prologo 85

La scena 93

Personaggi 94

Atto primo 96

Atto secondo 123

Atto terzo 157

Atto quarto 182

Atto quinto 211

Ordine delle robe e *Ordine del trionfo* 236

NOTA AL TESTO 241

1. *La Turca 1611* 241

2. *La Turca 1620* 242

3. Collazione tra *Turca 1611* e *Turca 1620* 246

CRITERI DI EDIZIONE 286

BIBLIOGRAFIA 288

INTRODUZIONE

1. *La Turca comedia boschereccia et maritima*

Pubblicata nel 1611 a Casale Monferrato e di nuovo, con varianti, nel 1620 a Venezia, *La Turca comedia boschereccia et maritima* è la prima commedia edita di Giovan Battista Andreini (1576-1654); redatta in toscano, parlato dalla maggioranza dei personaggi, e in veneziano, riservato alla serva Masenetta, la pièce è ambientata sull'isola nord-africana di Tabarca, e mescola la tematica amorosa propria del genere comico con il motivo turchesco. Sebbene sia stata oggetto di diversi contributi critici di ambito storico-teatrale, filologico e storico-linguistico, la *Turca* non è mai stata modernamente edita, e qui se ne offrirà la prima edizione critica propriamente detta.

All'altezza della pubblicazione della *Turca* Andreini è già da alcuni anni impegnato nell'attività teatrale, seguendo le orme dei genitori, i comici Gelosi Francesco Andreini (Pistoia, 1548-1624) e Isabella Canali (Padova, 1562-Lione, 1604). In una prima fase recita nella compagnia dei genitori e nella compagnia degli Uniti per poi costituire, tra il 1604 e il 1605, una propria compagnia, i Fedeli, che, nel 1605, viene nominata compagnia ducale al servizio del duca di Mantova Vincenzo I Gonzaga. La pubblicazione della *Turca comedia* è preceduta dall'edizione di opere appartenenti a generi diversi: la tragedia *Florinda* (1604, 1606), il trattato in difesa dell'arte scenica *La saggia egiziana* (1604) e quattro poemi di ispirazione religiosa e burlesca (*La Divina visione* del 1604, il *Pianto d'Apollo* e *Lo sfortunato poeta* del 1606, *La Maddalena* del 1610).

La Turca comedia boschereccia et maritima è il primo testo comico di Andreini steso in versione integrale e dato alle stampe, ma prima della pubblicazione della *Turca* Andreini ha già rappresentato alcune commedie che esistevano probabilmente nella forma di canovacci manoscritti e che non erano andate a stampa, come apprendiamo dall'avviso *A' benigni lettori* che accompagna l'edizione del 1612 dello *Schiavetto*:

> L'avere io molti anni esercitato l'Arte Comica, benché io sia di poco nome, m'ha persuaso a dar alla luce molti di que' suggetti, ch'io composi in varie città recitando; […] da questo, e da altri suggetti miei, ch'io (non mi mancando il tempo) sono per dare alle stampe, conoscer ciascuno potrà che que' comici, che tali favole annodarono e disciolsero, furono gente che s'affaticarono in conoscer l'arte del comporre […].[1]

[1] *Schiavetto* 59.

La vicenda compositiva ed editoriale della commedia è nota grazie a uno studio di Alessandra Zazo, che ha in primo luogo il merito di chiarire un equivoco relativo alle circostanze della rappresentazione della commedia a Casale Monferrato[2]. A partire da alcuni studiosi settecenteschi di Andreini, l'erudito Gian Maria Mazzuchelli ed il biografo Francesco Bartoli, la *Turca* si credeva rappresentata a Casale Monferrato nel 1608 in una sezione dei festeggiamenti per le nozze di Francesco IV Gonzaga con Margherita di Savoia. L'equivoco nasceva da una frase contenuta nella lettera di Andreini *A' benigni lettori* dell'edizione del 1620 della *Turca*, l'unica nota all'epoca:

> Questa *Turca* [...] fu da me composta per commissione del Serenissimo Francesco Gonzaga [...] volend'egli che fosse recitata in Casale con sontuoso apparecchio nel tempo ch'egli era sposo della Serenissima Infante di Savoia. Passati alquanti giorni nella stessa città fu stampata.

Come spiega Zazo, la rappresentazione di cui si parla non può essere avvenuta in quell'occasione perché dopo il matrimonio, celebrato a Torino, quando la coppia principesca (in viaggio verso Mantova) fa una sosta a Casale tra il 18 e il 19 maggio, i Fedeli non si trovano a Casale ma a Mantova, occupati nei preparativi degli spettacoli a cui prenderanno parte.[3] L'indicazione si riferisce invece a un periodo successivo alle nozze, e precisamente al periodo compreso tra il novembre del 1609 e il febbraio del 1612, quando Francesco viene inviato a Casale insieme alla moglie e ne assume il governo. In base alla ricostruzione fornita da Zazo, la recita della *Turca* ha avuto luogo nel 1611: le lettere scambiate tra i Comici e i loro signori documentano, infatti, una tournée dei Fedeli a Casale nel gennaio 1611, quando Vincenzo I li invia a Casale per i passatempi carnevaleschi di Francesco e Margherita. Si può presumere che la messa in scena cada prima del 28 gennaio, dal momento che in quella data le rappresentazioni della compagnia vengono sospese a causa del peggioramento delle condizioni di salute della moglie di Vincenzo I, la duchessa Eleonora de' Medici. Tale ipotesi è inoltre coerente con la data della prima edizione della *Turca*, pubblicata a Casale nell'agosto del 1611 e dunque effettivamente «alquanti giorni» dopo la probabile rappresentazione. L'edizione è dedicata al patrizio milanese Fulvio Gambaloita, «possessore di beni nel Monferrato e come tale suddito dei Gonzaga»,[4] a cui si deve nel 1612 l'iniziativa di una replica della commedia che non avverrà per la morte di Vincenzo I.

---

[2] Cfr. ZAZO 1986.

[3] Durante le feste di nozze del 1608, la compagnia di Andreini recita l'*Idropica* di Guarini e Virginia Ramponi interpreta la parte di *Arianna* nell'omonima opera di Monteverdi. Come si vedrà nel paragrafo dedicato alle implicazioni spettacolari del motivo turchesco, il legame della *Turca* con le feste del 1608 esiste ed è rappresentato dalle due grandi scene corali della commedia che hanno come fonte di ispirazione la naumachia rappresentata durante il ciclo di festeggiamenti mantovani.

[4] ZAZO 1986: 65.

Nel 1620 una nuova edizione della *Turca* appare a Venezia presso Paolo Guerigli con l'aggiunta di un avviso *A' giudiciosi lettori* di Andreini e di un Prologo «raccontante il pregio della Comedia & de' Comici»,[5] composto da Giovan Paolo Fabri, attore e poeta attivo anche nella compagnia dei Fedeli: nell'avviso Andreini dichiara di aver rivisto e corretto personalmente il testo Goffi («con l'occasione d'esser ristampata in Vinezia, dove al presente con l'esercizio comico mi trattengo, ho voluto una copia di quelle emendare accioché in questa seconda impressione riesca più a voglia mia»)[6]. Il dedicatario della *Turca* del 1620 è il Podestà di Vicenza, Vincenzo Grimani, frequentatore dell'ambiente degli Accademici Olimpici, a cui Andreini dedicherà anche l'edizione della *Centaura* nell'edizione pubblicata a Venezia da Sonzonio nel 1633: [7]

> [...] hoggi in Vinezia ritrovandomi, a nuove dedicazioni l'adito mi apersi; persuadendomi, che, se già una Turca suggetto tutto comico le fu di gusto, hoggi non le possa se non esser cara una Centaura, tessitura tutta comica, tutta Pastorale e tutta Tragica.[8]

La lettera di dedica della *Turca* indirizzata al Grimani è datata 1616, e precede, dunque di quattro anni, la pubblicazione dell'edizione veneziana della *Turca*: come osserva Snyder, il testo (qui edito criticamente insieme alla commedia) suggerisce che Grimani sia stato catturato dai turchi e trasportato come schiavo a Istanbul; dato il suo elevato status sociale, Grimani doveva essere stato trattenuto nella capitale ottomana a scopo di riscatto, come era prassi comune.[9]

---

[5] L'espressione è utilizzata da Andreini nell'avviso *A' giudiciosi lettori*.
[6] Cfr. ZAZO 1986 e Andreini 1620 (*A' giudiciosi lettori*).
[7] Sui rapporti con Grimani cfr. FIASCHINI 2007: 163. Come rileva Fiaschini, il legame con il Grimani è un forte indizio del radicamento di Andreini nell'ambiente vicentino.
[8] *Centaura* 38 (citato da CHICHIRICCÒ 2018: 142).
[9] Cfr. SNYDER 2010: 10-11: «The date of the dedication, 7 November 1616, precedes by approximately four years the publication of this Venetian edition of *La turca*. This anomaly would suggest that the dedication was produced by the playwright after Grimani's return to La Serenissima from bondage overseas, and offered to him as a patron of Andreini's acting company, perhaps in Vicenza, a prosperous city of the Venetian *terraferma* (where Grimani held at this time the position of *podestà*, according to the title page of *La turca*, and where there were a number of permanent theaters). In a curiously paradoxical reversal, Grimani is represented in the work's dedication as a despot in his own right, who has created thousands of slaves and can count, among those who are "subject to [him]" and must offer him tribute, Andreini's play itself (which is in part about a supposedly 'Turkish' slave who is actually a Christian in disguise). If the reference to Grimani's having enslaved "thousands and thousands of Christian hearts" seems obscure at first, the captivity narrative *in nuce* that follows these words in the dedication suggests a possible explanation, albeit one that can be confirmed only by further research in the archives. Andreini does unequivocally state that this important Venetian noble was captured by the Turks and transported in chains as a slave to Istanbul (a.k.a. Constantinople, as the city was still often called); the text suggests that he was taken prisoner by pirates or corsairs, most likely somewhere in the Eastern Mediterranean. Given his exalted social status, Grimani must have been held in the Ottoman capital for ransom, as was the common practice in this peculiar economic system of exchange. Although the Grimani family in Venice would presumably have had to pay the lion's share of the ransom money, it may possibly be that others were also involved, such as the Church, or one or more of the Italian lay or religious groups working for the redemption and liberation of Christian captives held by the Muslims. The phrase "thousands and thousands of Christian hearts" may therefore refer either to the members of these groups, or to the fervent prayers for Grimaldi's freedom offered by the inhabitants of Venice, that "temple of pious believers."».

Alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze si conserva una copia dell'edizione della *Turca* del 1611 modificata per omaggiare per Carlo I di Gonzaga-Nevers (Parigi, 6 maggio 1580 – Mantova, 22 settembre 1637), figlio di Ludovico Gonzaga, fratello di Vincenzo I, e all'epoca duca di Nevers: in questo esemplare testo, colophon («In Casale, per Pantaleone Goffi, 1611») e premessa dello stampatore coincidono con la *princeps* ma il frontespizio originario è sostituito con uno nuovo, datato 1613 e privo dell'indicazione del luogo di stampa e del nome dello stampatore, in cui la commedia è intitolata *La turca comedia boscareccia, et maritima. Di Gio. Battista Andreini fiorentino. All. ecc.mo mio s.re et padron collendissimo il s. Duca di Nivers dedicata*.[10] All'interno del volume è stata aggiunta una lettera di dedica di Andreini al duca di Nevers, datata «Parigi, 1613»:

> Passando già molti anni sono l'Eccellenza Vostra da Mantoa, al tempo del serenissimo duca Vincenzo di felice memoria […], mi rimembra d'averle rappresentato con Florinda mia consorte alcune commedie; onde veggendo che così ne godeva, volli che da quelle parti di Manto alle galliche riducendosi pur portasse alcuna di queste nostre italiche composizioni sceniche: quindi elessi di donarle a penna un mio suggetto detto *La Turca*. Ma […] non potei se non in fresca abbozzatura inviargliela. Ora non contentandomi di così lasciarla, la presi, la corressi, l'aggrandii, l'abbellii in modo che 'l serenissimo Francesco principe alora in Casale e ora anima beata in Cielo, recitar la fece con ricca pompa e con infinito gusto. Ond'io, perciò che passar dovea per reali commandi in queste parti regie, meco portai di questa *Turca* alcuni fragmenti, vago che in buona forma e non più a penna la vedesse e ricevesse.

Come ha chiarito Zazo, questa "*Turca* 1613" non è una diversa edizione ma una copia della *princeps* manipolata da Andreini durante la prima tournée dei Fedeli in Francia, in modo da farla sembrare una nuova edizione, realizzata appositamente per il duca di Nevers. Andreini, del resto, in quegli anni si afferma anche in Francia e ottiene importanti incarichi alla corte francese, dove attua un'oculata politica "dedicatoria", legandosi a prestigiosi mecenati: nel 1613 la compagnia dei Fedeli, guidata da Tristano Martinelli, si reca a Parigi dove recita al Louvre e all'Hôtel de Bourgogne; i Fedeli recitano poi a Nancy alla corte dei Lorena e a Fontainebleu per Luigi XIII e Maria de' Medici; nel 1613 viene anche pubblicato *L'Adamo*, «sacra rappresentazione» dedicata a Maria de' Medici.

La lettera a Nevers allude all'esistenza di un primo stadio della *Turca* come bozza manoscritta (per il momento non ritrovata), donato a Carlo a seguito di una rappresentazione molto apprezzata

[10] Su questa "*Turca* 1613" si veda ZAZO 1986: 65-68.

dal destinatario. La lettera, aggiungendosi alle due edizioni e ai testi prefatori che le accompagnano, consente quindi di tracciare un percorso così articolato:

- la *Turca* viene probabilmente rappresentata prima del 1611, durante uno dei viaggi di Carlo in Italia. A seguito della rappresentazione Andreini offre al duca di Nevers una prima bozza della commedia, non conservata (non possiamo escludere che questa «fresca abbozzatura»[11] fosse già una versione distesa della commedia);
- nel 1611 in occasione del Carnevale la *Turca* viene messa in scena a Casale per Francesco IV Gonzaga e Margherita di Savoia;
- nello stesso anno la *Turca* è pubblicata a Casale per i tipi di Pantaleone Goffi, senza diretta sorveglianza dell'autore;
- nel 1613, durante la tournée francese, Andreini offre al duca di Nevers una versione "personalizzata" dell'*editio princeps* della commedia;
- nel 1620 Andreini ne cura personalmente una riedizione per i tipi di Paolo Guerigli di Venezia.

A scopo di chiarezza si propone un riassunto delle vicende della commedia, che si sviluppano su cinque atti:

ATTO PRIMO. SCENA I: A Tabarca, di notte, Flavia parla alla serva Masenetta del suo amore per Lelio, che la respinge. Flavia si reca con un gruppo di suonatori e Masenetta sotto la finestra di Lelio per tentare di commuoverlo con la musica; il tentativo è vano perché Lelio dice di amare un'altra. SCENA II: L'anziano poeta Laurindo confida al servo il suo amore per una fanciulla di nome Candida, fuggita da Algeri e per soprannome detta 'La Turca'. Il poeta dice di essere padre di due gemelli, un maschio e una femmina, che quindici anni prima gli sono stati portati via da un gruppo corsari turchi giunti a Tabarca. SCENA III: Il poeta parla del suo amore per Candida anche all'oste Lardello, che ospita Candida presso la sua osteria. Laurindo e Lardello si accordano in modo che l'oste l'indomani organizzi una festa all'osteria, in occasione della quale l'innamorato potrà incontrare la ragazza. SCENA IV: I turchi sono nascosti presso la spiaggia di Tabarca. Il capo Occhialì discute con Mehemet della strategia militare e ricorda come già quindici anni prima abbia attaccato l'isola riportando un lauto bottino. Tra le prede vi erano due gemelli: uno dei due è stato donato al Gran Signore, mentre l'altro vive ancora con Occhialì. A Mehemet che gli chiede come mai tiene il giovane in catene, Occhialì spiega che, dopo aver scoperto di non essere turco ma cristiano, il ragazzo ha tentato la fuga. SCENA V: Il Capitano, innamorato di Candida, si reca con il servo Trulla all'osteria e ordina ai propri musicisti di iniziare a suonare le trombe per lei. SCENA VI: Lardello esce dall'osteria per dire al Capitano che il suono delle trombe ha spaventato Candida, convinta che si tratti di un'armata turchesca venuta a saccheggiare l'isola

[11] Così la definisce Andreini nella lettera sopraccitata, datata «Parigi, 1613».

(Candida, che è già stata vittima di un rapimento da parte dei turchi ed è riuscita a fuggire, teme nuovi assalti). Lardello inganna il Capitano fingendosi Candida, favorito dal buio che impedisce di distinguere bene le persone.

ATTO SECONDO. SCENA I: Il poeta celebra l'arrivo del giorno con una lunga descrizione delle bellezze naturali di Tabarca, dipinta come un *locus amoenus*. Fringuello confida al padrone il suo amore per la serva Masenetta. Servo e padrone vanno a bussare a casa di Flavia. SCENA II: Il poeta chiede a Masenetta di chiamare la padrona Flavia. SCENA III: Il poeta invita Flavia alla festa da Lardello. Flavia accetta ma chiede a sua volta un favore: che alla festa venga pure Lelio, di cui confessa di essere innamorata non corrisposta; il poeta promette che otterrà per lei l'amore di Lelio. Il poeta e Fringuello se ne vanno e le due donne restano sole: Flavia chiede a Masenetta di andare da Lardello per scoprire se Candida ricambia l'affetto di Lelio (Lardello è innamorato di Masenetta, quindi dovrebbe darle l'informazione). SCENA IV: Masenetta dichiara (per finta) a Lardello i propri sentimenti, spiegandogli di aver tenuto celato il proprio affetto perché gelosa di Candida, con cui Lardello trascorre molto tempo. Lardello ribatte che la gelosia è infondata, dal momento che il suo amore è rivolto solo a Masenetta. Masenetta ottiene dunque da Lardello l'informazione desiderata: Candida è innamorata di Lelio, che la ama e vuole sposarla. Fringuello, che osserva la scena di nascosto, si palesa e aggredisce il rivale in amore. Masenetta cerca di calmare i due spasimanti e di evitare lo scontro e tra sé si rammarica di aver parlato con Lardello e di essere stata udita dal "suo" Fringuello. SCENA V: Il Capitano, accompagnato dal servo Trulla, incontra Lelio. Dopo un iniziale saluto affettuoso tra i due, l'armonia è spezzata bruscamente dalla confessione del Capitano, che, ignaro dei sentimenti di Lelio, gli rivela di essere innamorato di Candida. Lelio minaccia di ucciderlo e i due decidono di duellare, mentre Trulla cerca di fermarli. SCENA VI: Anche il poeta tenta di dissuadere i rivali dal combattere e chiede se uno dei due è ricambiato da Candida; Lelio e Capitano rispondono di non saperlo. Laurindo li invita allora alla festa che si terrà all'osteria, durante la quale avranno occasione di capire a chi dei due sono rivolte le attenzioni di Candida (che il poeta dice di amare come una figlia). I due rivali in amore ripongono così le armi. SCENA VII: Gli invitati arrivano alla festa, dove manca, in un primo momento, Lardello. SCENA VIII: Sopraggiunge Lardello, che sfida il rivale in amore Fringuello a duello. Il poeta riesce a evitare lo scontro dicendo che avrà la meglio chi dei due nel ballo sarà preferito da Masenetta per la sua agilità e sarà oggetto dei suoi sguardi. I presenti alla festa eseguono il ballo del Piantone. SCENA IX: Un isolano irrompe alla festa per annunciare che un gruppo di turchi ha preso d'assalto l'isola. Le donne, il poeta e Fringuello invitano tutti a darsi alla fuga. Il Capitano e Lelio si impegnano a combattere i turchi.

ATTO TERZO. SCENA I: Un isolano dice al Capitano che, dopo la sua apparizione, alcuni dei turchi sono fuggiti. Si teme però che la fuga sia una strategia: non è da escludere che i corsari siano rimasti vicini all'isola, sfruttando le condizioni di scarsa visibilità che impediscono di vedere dalle torri l'area circostante. Il Capitano ordina che davanti a tutte le capanne collocate sui monti sia acceso un fuoco per illuminare la zona, poi annuncia a Trulla di avere un piano per ottenere l'amore di Candida con l'inganno. SCENA II: Il Capitano minaccia di morte Lardello a causa dell'offesa fattagli in I.6. e i due si scontrano. SCENA III: Candida bussa alla porta dell'osteria e il Capitano convince Lardello a fingersi Lelio. Con questo escamotage, Candida viene indotta a uscire dall'osteria. Il Capitano la rapisce (chiudendola in casa propria) e costringe Lardello ad andare

da Lelio a dirgli che il Capitano ha catturato la ragazza. SCENA IV: Su ordine di Occhialì, i turchi si apprestano a vestirsi da pastori per potersi muovere sull'isola senza essere riconosciuti: il piano consiste nel raggiungere le capanne sui monti e nel fare preda dei pastori e nel saccheggiare le case degli abitanti più ricchi dell'isola. SCENA V: Il poeta dice a Fringuello che sfrutterà l'assalto dei turchi per un ultimo tentativo di conquistare Candida: le dirà che alloggiando all'osteria non è al sicuro e la inviterà a trasferirsi a casa sua, dove, dopo averle recitato diverse poesie, la sedurrà. SCENA VI: Candida, prigioniera nella casa del Capitano, chiede aiuto al poeta: gli domanda di portargli una scala tramite la quale potrà scappare, non vista dal capitano, da una finestrella sul retro. SCENA VII. Candida, fuggita dalla casa del Capitano grazie alla scala portata da Fringuello, si rifugia a casa del poeta. SCENA VIII. Candida esce dalla finestra della casa del poeta e si ricongiunge con Lelio. SCENA IX: Sopraggiungono i turchi. Occhialì vuole rapire Candida, che scambia per Nebì travestito da donna. Lo accusa di averlo tradito passando dalla parte di cristiana, approfittando della libertà che gli aveva concesso. Candida non capisce le accuse e gli spiega invano di essere una donna, ma viene rapita dai turchi.

ATTO QUARTO. SCENA I: Il poeta e Fringuello stanno per entrare nella casa del poeta, dove Laurindo pensa di trovare Candida. SCENA II: Trulla chiede al Capitano se si è unito carnalmente a Candida. SCENA III: Il poeta scopre la fuga di Candida. SCENA IV: Nebì, fuggito dai turchi, cerca riparo nelle case di Tabarca. Bussa alla porta di Flavia e spiega a Masenetta la propria vicenda: è un cristiano di nome Florindo, ribattezzato Nebì dai turchi che lo hanno rapito. Masenetta crede di trovarsi di fronte a Candida travestita da uomo turco per uccidere Flavia (mossa dalla gelosia a causa dell'amore di Flavia per Lelio). Flavia e Masenetta minacciano Nebì con un coltello. SCENA V: I rivali in amore Lelio e il Capitano stanno per combattere, ma vengono fermati dal colonnello dell'isola. SCENA VI: Lardello e Lelio incontrano Nebì e lo credono Candida rifugiatasi a casa di Flavia. Nebì lascia credere di essere una donna. Lelio mette in guardia la sedicente Candida sul fatto che Flavia, gelosa dell'amore di Lelio per lei, potrebbe aggredirla. SCENA VII: Il poeta vede alla finestra di casa di Flavia Nebì, che crede Candida. Nebì, continuando a fingersi Candida, dice di aver bussato a casa di Flavia per salvarsi dai turchi e di essere stata imprigionata da Flavia. Nebì propone, quindi, un piano di fuga dalla casa di Flavia: Fringuello e il poeta si vestiranno da spazzacamini e busseranno a Flavia che attende degli spazzacamini. Nebì approfitterà dell'apertura della porta per uscire, prendendo il vestito da spazzacamino. SCENA VIII: Lardello e Lelio incontrano Occhialì e lo credono un pescatore dell'isola. Il corsaro mostra le vesti turchesche sotto la camicia e loro credono che le abbia sottratte ai turchi. I turchi a questo punto si rivelano suscitando la paura dei due cristiani. SCENA IX: Lardello e il poeta, vestiti da spazzacamini, incontrano Occhialì e Mehemet, che si svelano in quanto turchi e li rapiscono. SCENA X: Un turco annuncia ai capi che le galee sono state scoperte e che i turchi stanno combattendo contro i cristiani. Occhialì e Mehemet decidono di unirsi al combattimento.

ATTO QUINTO. SCENA I: Il pastore e il colonnello vanno a esplorare il monte. SCENA II: Nebì si accinge ad affrontare i turchi, incoraggiato da Flavia. SCENA III-IV: Cristiani e turchi si affrontano in uno scontro armato, vinto dai cristiani. SCENA V: Nebì svela al poeta e a Fringuello di essere un uomo, di nome Florindo Fedeli, nato a Tabarca e rapito dai turchi da bambino; afferma anche di conoscere il nome del proprio padre, Laurindo. Il poeta scopre così di avere di fronte a sé il figlio perduto e sviene. SCENA VI: Laurindo rinviene e ritrova con

gioia il figlio. Fringuello e Masenetta decidono di sposarsi. SCENA VII: Lelio, che medita di vendicarsi sul Capitano per avergli sottratto Candida, incontra Candida in fuga. I due innamorati si ritrovano. SCENA VIII: Il poeta incontra Lelio e Candida e crede che Florindo si sia di nuovo travestito da donna: spiega a Lelio che quello che si trova di fronte è in realtà un uomo, e per di più suo figlio. Al sopraggiungere di Nebì, il poeta capisce di trovarsi in presenza dei due gemelli (e di essersi precedentemente innamorato della figlia). Ritrova così la figlia Florinda e, da rivale amoroso qual era, diventa suocero di Lelio. Il suono delle trombe celebra il trionfo dei cristiani sui turchi. SCENA IX: Occhialì rileva di essere un cristiano rinnegato, di nome Rosmondo, e scopre di essere il fratello del Capitano, il cui nome è in verità Rosildo. Occhialì torna così alla fede cristiana. Anche Mehemet e tutti gli altri turchi si convertono al cristianesimo. SCENA X: Lardello resta in collera con Fringuello perché ha sposato Masenetta. Nel finale un carro trionfale esalta la vittoria cristiana.

2. Una nuova edizione della *Turca*

La tesi si colloca nel contesto di una recente valorizzazione dell'opera di Andreini e più in generale del teatro del Seicento: dopo una lunga fase di disinteresse nei confronti della Commedia dell'Arte e dunque anche di Andreini, negli ultimi anni numerose indagini sulla vita e le opere dell'attore-autore hanno tentato di restituire un'immagine completa e multidimensionale di quello che Siro Ferrone ha definito «il più grande drammaturgo italiano del Seicento».[12] Lo spirito innovativo del XVII secolo trova, infatti, piena espressione nell'opera eclettica e ibrida di Andreini: figura complessa, Andreini mette in atto sofisticate strategie di autorappresentazione, elude ogni tentativo di classificazione, sperimentando inedite potenzialità dei generi teatrali e della lingua comica.

Recenti studi su Andreini hanno sviluppato diverse linee d'indagine.[13] La prima, di carattere storico-letterario, chiarisce la posizione di Andreini nel dibattito sui generi teatrali in atto fra Cinque e Seicento e analizza lo sperimentalismo andreiniano in una prospettiva "di genere": è il caso, ad esempio, della monografia *"Con inganno fiorito": la drammaturgia pastorale nell'opera di G.B. Andreini*, pubblicata da Emanuela Chichiriccò nel 2018. Per quanto riguarda la produzione comica, spiccano le pagine di Ludovico Zorzi e Pier Mario Vescovo, dedicate rispettivamente a *Venetiana* e *Amor nello specchio*.[14] Un secondo approccio può essere individuato nelle ricerche focalizzate sull'aspetto storico-teatrale, che esaminano il controverso rapporto di Andreini con la cultura dominante e le istituzioni del secolo, motivando l'eccezionalità della posizione dell'autore-attore (con particolare attenzione agli aspetti biografici): fondamentale in quest'ottica è lo studio di Fabrizio

[12] FERRONE 1985 II: 11.
[13] Una panoramica degli studi andreiniani è stata offerta dalla Giornata di Studio su G. B. Andreini, che si è tenuta il 21 maggio 2021 presso la Scuola Normale Superiore (e i cui atti sono in corso di pubblicazione).
[14] Cfr. ZORZI 1965/1990 e VESCOVO 2004.

Fiaschini *«L'incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione* (2007), ma possiamo citare anche i recenti lavori di Serena Laiena, che mostrano come la coppia comica costituita da Andreini e dalla moglie Virginia Ramponi (fondamentale negoziatrice con i mecenati della compagnia dei Fedeli) si impegni a costruire un'immagine spendibile nel contesto dell'Italia post-tridentina.[15] La critica ha inoltre dato rilievo alla fortuna di Andreini oltralpe, nel quadro di una più ampia ricognizione delle relazioni tra Commedia dell'Arte e cultura francese.[16] Una terza prospettiva, filologico-linguistica, si propone di offrire edizioni affidabili e accompagnate da commento per opere andreiniane che ne sono prive; questo lavoro filologico sulla produzione del drammaturgo sembra dare rilievo in particolare alle opere pluridialettali e plurilingui (di straordinaria complessità e ancora in larga parte inesplorate), come nel caso della tesi di dottorato di Alessandra Munari (2018) dedicata all'*Ismenia*. L'edizione di Munari è la premessa a un'indagine sull'intreccio letterario di tradizioni, generi e fonti nella produzione di Andreini (degna di nota è in particolare la ricerca intertestuale da cui emerge un potenziale legame tra l'*Ismenia* e *La tempesta* di Shakespeare).[17]

Nell'ambito degli studi storico-linguistici e filologici, d'altronde, si è avvertita da tempo la necessità di disporre di edizioni affidabili dei testi teatrali cinquecenteschi e seicenteschi e di esaminarne i peculiari tratti linguistici, con particolare attenzione alla commedia.[18] La verifica filologico-linguistica delle drammaturgie consuntive date alle stampe dagli attori professionisti tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento è stata solo in minima parte affrontata, nonostante questi testi, fissati e pubblicati dai Comici come strumento di promozione artistica, rivelino una fine rielaborazione di modelli pienamente coerente con il contesto poetico letterario tardomanierista e barocco.

Rispetto all'ampiezza del *corpus* drammaturgico andreiniano, ancora poche sono le edizioni moderne, per lo più non accompagnate da commento: una lacuna importante, soprattutto se si tiene conto che la produzione di Giovan Battista Andreini è contraddistinta da un sapiente lavoro di trasformazione del linguaggio e del metodo della commedia dell'arte «da pratica artigianale distinta e separata a modello compatibile e interfacciato con i generi e le forme della cultura ufficiale».[19] Sono corredate da una sintetica annotazione finalizzata prevalentemente alla comprensione del testo le edizioni de *Lo Schiavetto* (FALAVOLTI 1982, pp. 57-213, secondo la *princeps* del 1612), *Le due*

[15] Cfr. LAIENA 2021 e 2023.
[16] Cfr. DE LUCA 2008, 2011, 2015, CHIABÒ - DOGLIO 2008 e CHICHIRICCÒ 2018 bis.
[17] Cfr. MUNARI 2018.
[18] Sulla lingua del teatro comico fra Cinque e Seicento si vedano, in particolare, ALTIERI BIAGI 1969/1980, SPEZZANI 1997, FOLENA 1991, TRIFONE 2000 (alle pp. 9-62 e 105-141) e GIOVANARDI 1989. Sulla lingua comica di Andreini cfr. D'ONGHIA 2011.
[19] FIASCHINI 2007: 13.

comedie in comedia (FERRONE 1986, pp. 9-105, basata sull'unica edizione del 1622), *Amor nello specchio* (MAIRA - BORRACCI 1997, secondo l'unica edizione del 1622; dell'opera esiste anche un'edizione bilingue italiano-inglese a cura di SNYDER 2009); sono invece fornite di commento *La Maddalena lasciva e penitente* (PALMIERI 2006, secondo l'ultima edizione del 1652; il commento si avvale della *princeps* del 1617) e *L'Adamo* (RUFFINO 2007, che si basa sulla *princeps* del 1613; le varianti della seconda edizione del 1617 sono riportate nella nota al testo). Si segnalano, infine, *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra* (CARANDINI - MARITI 2003, edizione critica secondo il più tardo dei due manoscritti latori, risalente al dicembre 1651, con varianti del più antico in apparato), *La Centaura* (DAVICO BONINO - VAZZOLER 2004, che si basa sulla seconda stampa del 1633) e *La Ferinda* (PALMIERI 2008, secondo la stampa del 1622; l'annotazione è dedicata alla registrazione delle varianti di una più tarda versione manoscritta e, saltuariamente, al commento del testo).

L'edizione dei testi teatrali si avvale di metodi e criteri della filologia già collaudati per altre tipologie testuali, ma affronta problemi specifici, che variano in primo luogo in base al rapporto che intercorre tra scrittura e rappresentazione scenica, secondo una casistica ben illustrata da Anna Scannapieco.[20] La prima distinzione fondamentale riguarda la natura preventiva o consuntiva della drammaturgia: nel primo caso il testo scritto precede il momento performativo, nel secondo il testo drammatico è una sintesi a posteriori di spettacoli già avvenuti. Esistono inoltre diversi tipi di drammaturgie preventive: l'«opera composta a tavolino da un "letterato di mestiere", indifferente alla messinscena» (un'opera letteraria che, dunque, non è detto che approdi a una rappresentazione scenica); l'«opera definita con ampiezza nella sua stesura da un "poeta di compagnia" […] perché la compagnia in scena non solo ne faccia il collaudo ma lo vada compiendo […] in coaguli spettacolari irripetibili»; il «canovaccio», ovvero una traccia dell'azione scenica funzionale alla recita, contenente la trama dell'opera drammatica ma priva del dialogo.[21] La drammaturgia consuntiva, invece, «presuppone il cristallizzarsi in un "invariabile" testuale della memoria di una o più delle […] redazioni in cui [il momento performativo] è espresso, fissando – o costruendo artificialmente – un'"istantanea" della sua fluida dynamis».[22]

L'ultima definizione corrisponde, come si vedrà, alla situazione della *Turca*: una pièce di Antico Regime andata in scena e stampata dopo la rappresentazione, durante la vita dell'autore. La trascrizione a stampa o manoscritta, anche se si configura come drammaturgia consuntiva, non può rispecchiare perfettamente l'evento teatrale che «non è pienamente conoscibile data la natura effimera delle sue forme»:[23] in assenza di registrazioni dello spettacolo, la ricostruzione filologica delle battute

[20] SCANNAPIECO 2014.
[21] SCANNAPIECO 2014: 38.
[22] SCANNAPIECO 2014: 39.
[23] FERRONE 2014: 5.

pronunciate dagli attori e della dinamica dello spettacolo rimane un terreno di indagine scivoloso, dal momento che, nonostante le dichiarazioni d'autore, resta «certamente opaco il rapporto di questi testi con la scena (reali consuntivi, trascrizioni "riformate" di un lavoro d'*équipe*, rappresentazioni ideali di messe in scena mai avvenute o composti ibridi di modelli diversi?)».[24] Lo studioso si trova quindi di fronte a un compito arduo, perché si scontra con «il vuoto essenziale del suo oggetto d'interesse, la perdita dello spettacolo in sé».[25]

La peculiarità del testo teatrale nel panorama dei generi letterari ha delle conseguenze non solo sul piano filologico ma anche su quello esegetico. Rispetto a epica, romanzo, poesia, il testo teatrale si realizza in relazione a un contesto pragmatico, presuppone un'azione che noi non vediamo e che dobbiamo immaginare, al punto che i drammaturghi stessi si mostrano consapevoli dell'insufficienza e dell'incompletezza del testo rispetto allo stratificato evento teatrale; come scrive Trifone, si potrebbe estendere «a qualsiasi buon testo teatrale (o parateatrale) un'affermazione che Goldoni fece a proposito della sua commedia *Il ventaglio*: "Voi capirete che cosa è in leggendola ma lo capirete meglio figurandovi di vederla in scena"».[26]

Il non verbale si inscrive nel testo tramite la deissi, una traccia linguistica della componente non linguistica del teatro: il gesto e la voce.

> Il testo drammatico […] esaurisce tutto il suo ciclo comunicativo solo nel momento in cui passa dalla pagina alla scena, come appare in primo luogo dall'altissima frequenza della deissi, implicante l'ausilio del gesto o comunque il richiamo diretto alla situazione [...].[27]

I deittici costituiscono «l'immanenza dello spettacolo in seno al testo»,[28] una sorta di ponte fra testo e scena, e il linguaggio teatrale è permeato di deittici in una misura assolutamente sconosciuta agli altri generi letterari. Ciò è vero anche per la *Turca*:

---

[24] CHICHIRICCÒ 2018: 34.
[25] CHICHIRICCÒ 2018: 33. Tra i più recenti contributi critici sulla filologia teatrale ricordiamo inoltre il saggio di DE BLASI 2019, che mostra come l'edizione di testi drammaturgici ponga problemi in parte affini a quelli relativi a altri generi: da un lato la necessità di individuare errori connessi alla trasmissione del testo, dall'altro l'interpretazione di passi non immediatamente comprensibili. Di vitale importanza in relazione alla seconda istanza è il commento, che, come già sottolineava Alberto Varvaro, deve «portare anche all'illustrazione di una serie di riferimenti da condividere con il lettore» (DE BLASI 2019: 518, con rinvio VARVARO 2012: 110). Accanto agli aspetti comuni ad altre tipologie testuali, vi sono poi alcune specificità di cui il filologo deve tenere conto: *in primis* il fatto che il testo teatrale muta a seconda delle rappresentazioni, perché viene eseguito in maniera diversa non solo a livello di velocità e intonazione ma anche sul piano linguistico (è il caso, ad esempio, di *Sik, sik, l'artefice magico*, atto unico di Eduardo de Filippo, le cui registrazioni consentono di verificare «come i fenomeni linguistici maggiormente connotati in senso dialettale venissero eliminati nelle rappresentazioni che si svolgevano in aree geografiche diverse da quella napoletana», DE BLASI 2019: 522-527)
[26] TRIFONE 2000: 14.
[27] TRIFONE 2000: 13.
[28] SEGRE 1984: 10.

CAPITANO Tu hai ragione, per mia fe'. Orsù, t'ammazerò con un pugno: io l'alzo.
LARDELLO Et io lo piglio. [...]
CAPITANO Or s'è così, io t'ammazzo con questo piede! Io tiro...
(II.2.10-12)

POETA Vede là quella carovana di soldati?
(III.7.18)

CAPITANO Dove entrate, sig. Poeta? Udite un poco, datemi la mano. Fringuello, chiudi quella porta!
(III.7.33)

Al commentatore si richiede uno sforzo immaginativo per visualizzare la parola agita e per colmare il vuoto creato dall'assenza della dimensione performativa, tenendo conto dei diversi codici coinvolti nella realizzazione dello spettacolo.

Nel discorso teatrale si intersecano, inoltre, due circuiti comunicativi: i personaggi sulla scena si scambiano messaggi espliciti che hanno la funzione di mediare messaggi impliciti rivolti dall'autore al pubblico; in altre parole, l'autore, che apparentemente scompare, parla col pubblico facendo parlare i personaggi.[29] Autore e pubblico, «complici di una finzione»,[30] sono legati da una forma di comunicazione mediata e sottile, che condiziona il pubblico con grande profondità ed efficacia: l'eliminazione apparente dell'autore rende il dramma «mimesi del vissuto»,[31] permette l'immedesimazione e dunque l'effetto catartico. Commentare il testo teatrale significa dunque anche capire quali messaggi indirizzati al pubblico di corte sono veicolati dal testo, in particolare in relazione a temi di stringente attualità (qui soprattutto lo scontro con i turchi). Andreini gioca sapientemente con tali meccanismi della finzione scenica inserendo nelle commedie elementi metateatrali che restituiscono il senso di una divertita intesa con il pubblico:

POETA O che giudizio perspicace, o che bella burla degna d'esser posta per ridicoloso episodio in una piacevole comedia e far che fosse intitolata 'La Turca'!
(IV.7.20)

[29] Faccio riferimento allo schema di SEGRE 1984: 5 e 17, citato da TRIFONE 2000: 11.
[30] TRIFONE 2000: 12.
[31] SERPIERI 1977: 100.

> Siamo a parte di questo caso amoroso e improviso; ed è ben tale, e così pellegrino, ch'io voglio farne di mia mano un poco d'abbozzo per farlo poi recitare alla nostra Accademia, e intitolarlo *Amor nello specchio*.
> (*Amor specchio* 137)

La nostra edizione critica si fonda sull'edizione del 1620, che per le ragioni appena spiegate consideriamo depositaria dell'ultima volontà d'autore, e in particolare su un esemplare conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Palat. 12.2.01./4.d.). Nella restituzione del testo critico si rispettano le norme fissate dal metodo della cosiddetta "textual bibliography" per l'edizione di testi stampati, che prevede il confronto tra singoli esemplari della medesima edizione per verificare la presenza di varianti di stato.[32] Dei tredici esemplari superstiti dell'edizione del 1620 se ne sono collazionati quattro per intero, e gli altri nei luoghi in cui i primi quattro presentano divergenze; la collazione ha fatto emergere una trentina di varianti tra le copie, per lo più minime varianti grafiche e refusi (presenti in alcuni esemplari e assenti in altri).

Ampio spazio è dedicato al confronto tra l'*editio princeps* e la stampa Guerigli, svolto secondo il metodo della filologia d'autore, nel tentativo di ricostruire, a partire dalla collazione tra le due edizioni, le tendenze fondamentali dell'*iter* correttorio. Rinviando alla nota al testo per la lista completa delle varianti (più di mille), si discutono nell'introduzione i criteri che sembrano aver mosso l'autore nella correzione; la rielaborazione dell'*editio princeps* – di cui Andreini si dichiara responsabile – risponde a un progetto ben identificabile e coerente, di notevole interesse soprattutto sul piano storico-linguistico: la commedia è sottoposta a una revisione linguistica da parte del drammaturgo, che nella seconda edizione incrementa i tratti fono-morfologici riconducibili specificamente al toscano e al veneziano.

L'edizione critica è corredata da un commento, proposto nella forma di note a piè di pagina, e articolato su diversi livelli. Le note spiegano, innanzitutto, il significato letterale di espressioni non chiare di per sé e illustrano l'etimologia e la diffusione delle voci più significative dal punto di vista storico-linguistico (con i relativi riscontri lessicografici); per le battute in veneziano le note propongono anche una traduzione continua in italiano.

Oltre ad affrontare il livello storico-linguistico, il commento esamina ovviamente anche la grana storico-letteraria del testo. Le note mirano a mettere in luce il carattere intensamente letterario

[32] La collazione tra diversi esemplari di una stessa edizione è svolta secondo le norme della filologia dei testi a stampa (o bibliografia testuale) per cui cfr. almeno FAHY 1988 e HARRIS *Bibliographie matérielle*. Tra le edizioni di testi teatrali condotte secondo questo metodo possiamo citare la *Moschetta* di Ruzante curata da Luca D'Onghia e *L'uomo di mondo* di Goldoni a cura di Daniele Musto. La filologia teatrale, con gli specifici problemi che pone, è attualmente oggetto di riflessione e dibattito, come dimostrano ad esempio il già citato saggio di DE BLASI 2019 e iniziative quali il Foro di Ecdotica 2022 *Editare i testi teatrali.*

della scrittura di Andreini, gli episodi (più o meno esibiti) di intertestualità, oltre che il continuo riuso dei propri materiali, in quello che appare un vero e proprio "ciclo intratestuale continuo". La ricerca si concentra, naturalmente, sulla letteratura teatrale, con particolare attenzione al teatro comico di epoca rinascimentale e barocca: il motivo portante della commedia, quello turchesco, induce a prestare particolare attenzione a un filone di commedie di soggetto simile composte in Italia tra fine Cinquecento e inizio Seicento sotto la spinta della minaccia turca in Europa (ma si tiene conto anche di testi non letterari, come i trattati sugli usi e costumi dei turchi diffusi all'epoca della composizione della *Turca* anche tra le compagnie di attori professionisti). Anche la tradizione lirica italiana si rivela un punto di riferimento essenziale per il commento, dato che, all'interno della struttura in prosa della *Turca*, sono presenti diversi inserti poetici. I componimenti, affidati al personaggio del poeta Laurindo, che spesso canta e recita versi, sono di frequente testi realmente composti da poeti precedenti o coevi (come Bembo, Isabella Andreini, Marino), identificati anche allo scopo di documentare, una volta di più, la conoscenza tutt'altro che superficiale, da parte di Andreini, delle tendenze poetiche contemporanee oltre che della tradizione ormai "classica" del secolo precedente.

Di fondamentale importanza nell'esegesi del testo è la ricerca delle tracce dell'oralità e dello spettacolo nella scrittura. Come hanno mostrato gli studi sulla Commedia dell'Arte, le due componenti fondamentali della recitazione dell'attore professionista sono premeditazione e improvvisazione concertata: gli attori improvvisano coordinando diverse competenze, maturate sulla base di repertori preesistenti e associati a ciascun ruolo. Gli attori, infatti, creano e imparano parti "libere", svincolate da un'unica commedia, che combinano secondo le indicazioni fornite dallo scenario: in questo modo, un nuovo scenario può ampliare il repertorio della compagnia senza bisogno di introdurre nuove parti. Questo tipo di formazione attoriale e di organizzazione delle competenze risponde prima di tutto a una strategia di mercato, perché permette alla compagnia di moltiplicare le proprie possibilità teatrali; quello professionistico è dunque un «teatro col» e «non del testo», dove il testo non va concepito come un organismo unitario poi suddiviso in segmenti corrispondenti alle battute dei diversi personaggi, ma come una composizione risultante dall'intreccio, dall'armonizzazione e dalla personalizzazione di singole parti.[33]

Tale meccanismo di riuso e variazione di materiali determina la forte ripetitività della produzione andreiniana: da un'opera all'altra tornano, spesso identici, sintagmi, intere frasi e talvolta

[33] Cfr. TAVIANI - SCHINO 2007: 367-377 (cit. a p. 371). Tracce di un'esecuzione orale nel testo scritto si riscontrano, ovviamente, anche in altri generi letterari. Possiamo ricordare ad esempio le zeppe dei cantari cavallereschi, riempitivi e ripetizioni che evocano l'originaria fruizione orale dei poemi «aggiustati e modificati durante la recitazione a seconda delle abilità del canterino, delle esigenze del pubblico, delle circostanze, sfruttando schemi e formule più o meno fissi» (SPIAZZI 2016: 155). Tuttavia, come rilevava già Cabani nel suo fondamentale studio (CABANI 1988), nei cantari quattrocenteschi le movenze "orali" sono un semplice omaggio a una pratica ormai desueta al momento della composizione e non una vera e propria trasposizione scritta della recitazione (cfr. in particolare le pp. 9-17).

intere scene (e Andreini "si spiega" dunque spesso con se stesso). Nella sua scarsa attenzione alla *variatio* al momento del passaggio dal libro alla scena, la scrittura di Andreini sembra quindi non voler cancellare ma, al contrario, accogliere queste tracce di oralità. Il commento dà conto di tale aspetto, sino ad ora messo in rilievo dalla critica ma scarsamente indagato sul piano testuale a causa dell'esiguo numero di edizioni commentate. La seguente battuta del Capitano innamorato (e in particolare il riferimento al Mongibello, ovvero all'Etna), ad esempio, riecheggia in almeno altre tre commedie di Andreini, restituendo l'effetto di una scrittura modulare:

> E perch'ella intenda chi è costei per la quale io sono un Egeo di pianto, un'Eolia di sospiri e un Mongibello di fiamme, sappia che questa è Candida.
> (*Turca,* II.5.26)

> che ha sta boca, che la sospira, anzi, che la manda fuora fiame de fuogo? Ho io forse de drento via un monte Etna o un Monzibelo?
> (*Venetiana* 23)

> trarmi [...] da l'Eolia del petto i sospiri
> (*Amor nello specchio* 93)

> fammi un Etna d'inestinguibile incendio
> (*Sultana* 145)

Rappresentative della trasmissione attraverso l'edizione di momenti di improvvisazione concertata e dei procedimenti mnemonici degli attori sono due scene della *Turca* e della *Sultana*: in entrambe il riconoscimento padre-figlio provoca lo svenimento del padre, che innesca una dinamica molto simile (l'intervento del servo che prende l'aceto da far annusare al personaggio privo di sensi, l'immediata ripresa di conoscenza).

> [FLAVIA] Chi è quegli, o Nebì?
> NEBÌ Non so certo, Signora. M'è così svenuto nelle braccia.
> FRINGUELLO È 'l poeta, signora Flavia, e padre di questo giovinotto così riccamente alla turchesca vestito.
> MASENETTA O gramo! E' vago a tior del'aseo.
> FLAVIA Slacciatelo un poco davanti.
> FRINGUELLO Lasciate far a me, che non solo slaccierollo, ma aprirollo tutto davanti ancora, siché n'escano le budella.

FLAVIA O così! Vedete che incomincia a rivenire.
NEBÌ Ohimè, sento una certa tenerezza!
MASENETTA Vedé, qua l'aseo. Laghé che el sbrufa un giozzeto come se fa i cavali quando i ha caldo.
FRINGUELLO E che diavolo fai?
MASENETTA Mo' el va così! Piào in boca e sbrufào in t'un colpo in tel mustazzo. Vedé-u ch'el revien da seno?
(*Turca*, V.6.1-11)

SULPIZIO Ohimè, ohimè, ch'io svengo.
TURCO Non c'è tenerezza che vinca la paterna. Islacciatelo.
STECCUCCIO Vo per aceto.
LELIO O caro padre, dunque nel ritrovarvi ancor vi perdo.
TURCO Non temete, Lelio mio, di male.
STECCUCCIO Ecco l'aceto, signori, e è rosato.
LELIO Padre e con aceti e con lagrime il volto io vi bagno.
TURCO Ecco riviene.
(*Sultana* 183)

Tenendo conto della specificità del testo teatrale come genere pluricodificato di cui si è parlato, nelle note si dà rilievo, inoltre, alle componenti non testuali della commedia, come gli inserti strumentali e canori e le scene di danza. Nella stampa della *Turca* non sono fornite didascalie esplicite relative a movimenti e azioni dei personaggi, ma le loro battute fungono da didascalie implicite fornendo indicazioni su ciò che avviene in scena; inoltre, in entrambe le edizioni, la commedia è accompagnata da paratesti contenenti indicazioni d'autore circa la scenografia (la *Scena*), il trionfo che conclude la commedia (*Ordine del trionfo che va nel fine della Turca*) e l'attrezzeria scenica (un *Ordine delle robe*, ovvero un elenco degli oggetti e degli strumenti musicali utilizzati nella rappresentazione, suddivisi per atto e per scena). L'interazione tra il testo e tali complementi paratestuali consente di risalire alla dinamica dello spettacolo e di spiegare le battute dei personaggi in rapporto all'azione scenica e all'apparato materiale e scenografico. La ricerca si espande così all'allestimento, in un tentativo di ricostruzione dell'azione teatrale a partire dal testo (nell'edizione critica vengono introdotte, quando necessario, didascalie finalizzate a chiarire la dinamica della scena).

Lo studio critico qui condotto colloca la pièce nel contesto storico-culturale e ne traccia un'analisi complessiva, illustrando da un lato i temi, la distribuzione della materia e i principali nodi interpretativi, dall'altro la lingua e lo stile. I paragrafi dedicati al motivo turchesco, all'ambientazione

tabarchina, alla presenza corsara e alla tematica religiosa nella commedia esplorano le implicazioni culturali e letterarie di tali elementi, ma anche i punti di intersezione tra letteratura e storia: autore sensibile alla realtà contemporanea, Andreini incorpora nella pièce diversi elementi del mondo reale, che vanno dalle allusioni alla situazione politica ed economica della Tabarca di inizio Seicento all'eco di fatti di cronaca legati all'impegno dei Gonzaga nella lotta contro i turchi, fatti ben noti al pubblico di corte. Si affronta, inoltre, la questione della definizione del genere della *Turca*, che propone alcuni motivi topici del teatro comico (dallo scambio gemellare, alla rivalità amorosa, alle nozze finali) ma si colloca anche nel solco della tradizione pastorale-boschereccia (e della sua variante piscatoria). Lo studio si concentra poi sul sistema dei personaggi e sulla loro caratterizzazione espressiva per mostrare elementi di continuità e di rottura rispetto ai ruoli tipizzati del teatro dell'Arte.

La commedia inaugura modalità espressive e motivi caratteristici della scrittura andreiniana, sfruttando al massimo grado (accanto a una comicità fisica, "di situazione", che richiama i lazzi della Commedia dell'Arte) le potenzialità della lingua per creare effetti comici: una straordinaria inventiva nel settore della morfologia derivativa, l'ampio ricorso a forme alterate e a neologismi sono solo alcuni degli elementi che denotano la grande creatività del drammaturgo nel maneggiare il codice linguistico. Uno spazio a sé è dedicato al veneziano di Masenetta, unico personaggio non italofono della commedia e associato a un dialetto di grande importanza nella produzione dell'autore. Si esaminano poi le principali tipologie di varianti tra le due edizioni, che riguardano principalmente la lingua e lo stile della *Turca*.

Riprendendo e approfondendo alcuni aspetti trattati nel commento, l'introduzione riflette infine sull'orchestrazione delle componenti non testuali nella commedia.

Il lavoro di tesi coinvolge quindi diversi metodi e strumenti, che vanno oltre il campo della filologia: muovendo dalla necessità di stabilire un testo affidabile, senza il quale qualsiasi analisi sarebbe fuorviante, si propone un'analisi interdisciplinare che intende valorizzare la specificità del testo teatrale e dell'indagine ad esso applicata.

3. La tematica ottomana: implicazioni letterarie e potenzialità spettacolari

Nella commedia spicca sin dal titolo la tematica turchesca, tematica che colloca la pièce in un filone letterario (e più in generale artistico) fiorito sotto la spinta della minaccia ottomana in Europa. Il mondo affascinante ed esotico dell'Oriente arabo-musulmano è presente già nella novellistica medievale, tuttavia è a partire dall'occupazione turca di Costantinopoli che l'attenzione del mondo cristiano occidentale per le "turcherie" diventa più marcata e nei racconti europei si moltiplicano situazioni, temi e personaggi con legami puntuali e diretti con figure e luoghi della storia turca. A

suscitare la fantasia dei novellieri sono episodi di efferatezza dei sultani, che sono oggetto di una rielaborazione letteraria perfettamente rispondente all'«immagine negativa del "barbaro" regno asiatico già diffusa nell'opinione pubblica occidentale».[34] Maometto II è ad esempio protagonista di due novelle di Bandello: in una (parte I, nov. X) il Sultano si macchia dell'assassinio della bella Irene (dopo esserne stato l'amante), nell'altra (parte II, nov. XIII) è crudele trucidatore di nipoti e fratelli.[35] Com'è noto, la grande vittoria di Lepanto provoca in Europa una vera e propria «orgia di scrittura»,[36] un'«incredibile esplosione letteraria»[37] denigratoria nei confronti del mondo turco ed elogiativa verso quello cristiano:

> Feste, processioni, cicli di affreschi, stampe e infine una quantità innumerevole di composizioni poetiche in latino e in volgare stanno a testimoniare dell'eco eccezionale di questo evento bellico nella letteratura del Cinquecento.[38]

Nel commento si evidenzia come il linguaggio violento e offensivo nei confronti dei turchi adottato da Andreini nella *Turca* richiami i toni e lo stile della letteratura post-lepantina e, in particolare per le battute di Masenetta, quello di alcuni rimatori veneziani. In queste poesie, spesso in dialetto veneziano, il Sultano viene accusato di ubriachezza e lussuria; talvolta si immagina che si converta o addirittura che decida di «far abiurare anche tutta la sua gente, soddisfacendo così tanto alle profezie cristiane quanto ad una speranza ingenuamente diffusa tra qualche cristiano da alcuni testi di propaganda».[39] Non mancano, nella poesia popolare veneziana, raffigurazioni comiche dei turchi, «contro cui finalmente i veneziani possono sfogare per un attimo timori secolari e paure ancestrali»:[40] nella *Essortation a Selin Sultano* di Giacomo Alessandri, ad esempio, il Gran Turco siede su una sedia, vestito da vecchia che fila e incatenato come un cane.[41]

Tra Cinque e Seicento è in particolare nel teatro che trovano spazio – filtrati da modelli classici – sentimenti e paure diffusi intorno al problema turco, a causa delle vicende politiche e militari: sulle scene europee affiora «quell'attrazione-repulsione che [...] invade la società europea che ai suoi confini sente premere l'Impero ottomano e che quotidianamente, ai suoi margini – isole, porti, confini orientali –, con quello intavola rapporti e affronta battaglie».[42]

---

[34] PRETO 2013: 162-163 (cit. a p. 163).
[35] Cfr. BANDELLO *Novelle* 129-136 e 796-804 (citato da PRETO 2013: 163).
[36] PEROCCO 2010: 277.
[37] PRETO 2013: 156, con particolare, ma non esclusivo, riferimento al contesto veneziano.
[38] PRETO 2013: 156, con bibliografia sulla letteratura post-lepantina a p. 156 n. 418.
[39] PRETO 2013: 159-160.
[40] PRETO 2013: 160.
[41] QUARTI 1930: 124 citato da PRETO 2013: 160 n. 438.
[42] CARANDINI 2006: 43.

Già all'inizio del Cinquecento i turchi sono frequentemente menzionati come entità collettiva, come popolazione. Nel terzo atto della *Mandragola*, ad esempio, una donna chiede a fra' Timoteo: «Credete voi ch'el Turco passi questo anno in Italia?».[43] I turchi vengono citati spesso «come impalatori, anche a livello unicamente di *topos* linguistico»:[44] nell'*Astrologo* di Della Porta ad esempio si legge «impalato possi esser tu da ' turchi!» (II.1), mentre nel secondo prologo dell'*Anconitana* di Ruzante si racconta che Amore «per paura de' Turchi, ch'i no l'impalesse adesso in ste moeste, è partú de Çipro» ed è giunto a Padova dove fa innamorare tutti.[45] Accanto al tema della proverbiale crudeltà turchesca e del terrore suscitato dai turchi, viene più volte citato «uno degli aspetti dei costumi turchi che più doveva colpire la fantasia popolare», la poligamia.[46] Nel quarto atto della *Piovana* di Ruzante, ad esempio, il marito fedifrago è assimilato al turco attorniato da più mogli: «GARBINELO [...] Vostro marío... / RESCA Che cossa me marío? / GARBINELLO ...l'ha fato con fa i Turchi. / RESCA [*senza fiato*] Con, mo che dirèto? renegò la fe'? / GARBINELO A' dighe, tolto tante mogiere, con el ghe pò fà le spese. / RESCA Dito da davera?».[47]

Nel *Travaglia* di Andrea Calmo, commedia pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1556, Arpago, un cristiano divenuto schiavo dei turchi, pronuncia una frase in turco di difficile interpretazione.[48] Il motivo turchesco compare nella commedia *Emilia* di Luigi Groto, detto il cieco d'Andria, autore anche di poesie per la battaglia di Lepanto: ambientata a Costantinopoli, in una cornice storica ispirata alla guerra di Cipro, l'*Emilia* è stampata a Venezia nel 1579; sarà tradotta in francese nel 1609 e fornirà a Molière alcuni spunti per l'*Etourdi*.[49]

Bisogna attendere la fine del Cinquecento per trovare, nella letteratura drammaturgica italiana, il turco come personaggio singolo e dotato di una precisa identità. Un impulso in questa direzione viene dalla riflessione teorica di Leone de' Sommi e Angelo Ingegneri, che sottolineano l'efficacia scenica garantita dal personaggio esotico, «rappresentato sia come turco reale, sia come europeo che imita il turco».[50]

La *Turca* di Gianfrancesco Loredano, pubblicata postuma dal figlio Sebastiano a Venezia nel 1597, è la prima commedia interamente turchesca. L'anno di composizione della pièce non è certo ma sicuramente successivo al 1571, dato che la battaglia di Lepanto viene menzionata nel testo. La commedia, che ha una precisa ambientazione storica (immediatamente successiva a Lepanto) e

[43] MACHIAVELLI *Mandragola* 182.
[44] PEROCCO 2010: 276.
[45] RUZANTE *Teatro* 781.
[46] PRETO 2013: 164.
[47] RUZANTE *Teatro* 963.
[48] Cfr. VESCOVO in CALMO *Travaglia* 25-27.
[49] PRETO 2013: 165 (e 165 nota 466).
[50] PEROCCO 2010: 276.

geografica (Messina), gioca sui consueti luoghi comuni e pregiudizi su usi e costumi turcheschi, che ritroveremo in Andreini:

> la mancanza di fede, il disonesto e immoderato appetito sessuale, l'assurda pretesa di tenere le donne in una barbarica forma di schiavitù e segregazione. [...] Il turco assimilato e confuso con la bestia, la sprezzante affermazione della superiorità del cristiano in genere e soprattutto dell'italiano, apprezzato per la sua «maniera» «di più dolce sangue che quella del Turco» (a. I, p. 12), sono i motivi dominanti della commedia.[51]

All'interno di questa cornice tradizionale, la commedia di Loredano propone qualche interessante spunto «di aggiornamento e revisione dei canoni tradizionali di presentazione del mondo turco».[52] Nel testo il vecchio turco Imerale viene in Italia da Istanbul per riscattare dalla schiavitù la moglie, che fa finta di non riconoscerlo, dal momento che vive ormai *more uxorio* con l'uomo che l'ha ottenuta come preda di guerra; ragioni principali del rifiuto sembrano il fatto che Imerale sia vecchio e che in passato abbia prestato poco riguardo alle sue esigenze di giovane moglie (meno importante sembra la fede originaria della donna, che si rivela una cristiana comprata dal turco). Imerale subisce la stessa sorte di Riccardo di Chinzica, protagonista di una novella boccacciana (*Decameron*, II, 10), ripresa puntualmente da Loredano. Il vecchio Imerale, «un povero turco vecchio e impotente, che viene ingannato e derubato», si discosta, quindi, dall'immagine più stilizzata del turco violentatore per sovrapporsi a quella del "vecchio amoroso" della commedia cinquecentesca.[53] Un altro elemento di novità rispetto alla stereotipata immagine del turco può essere individuato, con Preto, in una battuta della commedia:

> all'inizio dell'atto primo, il Loredano fa una limitata concessione di «umanità» al popolo turco quando Tutio invita il servo Scartozzo a riflettere su un suo precipitoso giudizio sui costumi sessuali dei Turchi e gli domanda con tono di rimprovero «credi tu, che tra Turchi non si ritrovino huomini da bene?».[54]

Come i turchi della *Turca* di Andreini, Imerale – anche negli scambi con il servo – si esprime in un corretto italiano.

[51] PRETO 2013: 166.
[52] PRETO 2013: 165-166.
[53] PEROCCO 2010: 277.
[54] PRETO 2013: 165-166.

La *Turca* di Loredano viene considerata l'origine di un filone comico sviluppato da Giambattista Della Porta con *La Sorella* (1604) e *La Turca* (1606) e da Andreini con *La Turca* e *La Sultana*. Nella *Sorella* si cominciano a sfruttare le potenzialità drammaturgiche dell'imitazione della lingua turca in scena. Il servo Trinca, infatti, finge di sapere il turco e dialoga con un turco (che parla veramente in turco) in una lingua fantasiosa, proponendo anche una falsa traduzione al padrone. Il dialogo in turco diventa un prototipo: basti ricordare che viene quasi integralmente riportato da Rotrou nella sua commedia *La soeur* e che viene utilizzato da Molière nel *Bourgeois gentilhomme*.[55]

Come osserva Emanuela Chichiriccò, il precedente più immediato per la commedia di Andreini da noi edita è la *Turca* di Della Porta. La commedia si svolge durante un attacco del pirata Dergut sull'isola di Lesina, sottoposta alla giurisdizione veneziana. Il linguaggio di Dergut accoglie alcuni inserti in turco, ma può anche deviare su un perfetto volgare, che consente al turco di essere scambiato per un cristiano. Punti in comune tra le due "*Turche"* sono l'ambientazione notturna – causa di equivoci e scambi di persona –, il motivo della schiavitù e dello scontro tra Europa e Oriente – che trova in entrambe le commedie una conciliazione finale –, e la caratteristica di cristiani rinnegati attribuita a Occhialì e a Dergut:[56] nel finale della commedia di Della Porta, infatti, «risulta che il turco Dergut turco non è, ma è un veneziano, figlio del governatore dell'isola, Giacomo Contarini, che sta per metterlo a morte; era stato rapito trent'anni prima presso Cipro da "Ucchialì" e portato nel serraglio».[57]

Due anni dopo l'edizione veneziana della *Turca*, Andreini pubblica a Parigi la *Sultana*, che per soggetto forma un dittico con la commedia qui analizzata. Ambientata a Napoli, la commedia turchesca del 1622 ha per protagonista la figlia del sultano di Costantinopoli, sedotta e abbandonata dal soldato cristiano Lelio; la donna, convertitasi alla fede dell'amato, compie un viaggio tra Ragusa, dove ha partorito il figlio di Lelio, Otranto e Napoli, insieme a una nutrice, due schiave e il bambino. Come la *Turca*, la commedia «si snoda tra le buffe peripezie dei servi, gli amori e le interferenze musulmane»; l'universo degli "infedeli" resta una presenza estranea al nucleo centrale dell'azione e relegata all'antefatto, a due passaggi della delegazione turca in abiti persiani e all'ingresso finale del sultano.[58] La minaccia dei turchi incombe costantemente nelle opere di Andreini, anche in quelle che non vertono sulla tematica corsara o turchesca (il motivo torna almeno in *Centaura*, *Amor nello specchio*, *Lelio bandito*, *Li duo baci*).[59]

Il filone turchesco continua nel Seicento con drammi di carattere storico come il *Solimano* di Prospero Bonarelli, tragedia rappresentata durante il carnevale del 1634 all'Accademia degli

[55] GALLOTTA 1985: 510.
[56] CHICHIRICCÒ 2018: 110 nota 6 e GALLOTTA 1985: 609-614.
[57] PEROCCO 2010: 281.
[58] CHICHIRICCÒ 2018: 130.
[59] REBAUDENGO 1994: 119-123.

Immobili di Venezia e ispirata agli usi e costumi ottomani descritti dal Sansovino nella *Historia universale dell'origine ed imperio dei Turchi*. Il soggetto turco viene trattato anche dal melodramma veneziano nel Seicento, in libretti che configurano «un'immagine fatua e di maniera dei Turchi».[60] Si ispirano alla figura del gran visir di Solimano il Magnifico Ibraim drammi musicali come *Il perfetto Ibraim gran visir di Costantinopoli* (pubblicato a Venezia nel 1679, di autore incerto), «che ha per protagonisti Solimano e Ibraim e per scena la piazza di Costantinopoli circondata da moschee e cori di soldati turchi», e l'*Ibraim sultano* di Adriano Morselli (pubblicato a Venezia nel 1692).[61]

A conferma del fascino esercitato dal mondo ottomano si può inoltre citare la pubblicazione, a partire dalla fine del Cinquecento, di libretti e opuscoli che soddisfano la curiosità popolare sulla civiltà turca, con descrizioni di vesti, armature, fastosi apparati della corte ottomana e con aneddoti legati alle vicende del Gran Turco e del suo *entourage*: nel 1596, ad esempio, è pubblicato a Venezia un *Ragguaglio delle meravigliose pompe con le quali Meemet terzo Imperator di Turchi è uscito fuori di Costantinopoli*, mentre due anni dopo vede le stampe a Vicenza un resoconto delle *Feste fatte in Costantinopoli per occasione delle nozze della figliuola primogenita di Sultan Amurat, Imperator de Turchi, in Ibrain Bassà alli 15 maggio 1586.*[62]

Come rileva Silvia Carandini, nelle commedie di ambientazione turchesca la componente ottomana, oltre ad aggiungere una coloritura esotica alla vicenda, aggiunge «sensi inediti alle trame abituali, ai conflitti amorosi»:[63] si creano, infatti, parallelismi tra la condizione di schiavitù dei prigionieri turchi o cristiani e quella degli innamorati, tra l'infedeltà religiosa e amorosa, tra la crudeltà dell'amato sfuggente e quella del nemico, tra le ferite provocate dal "barbaro" e dagli strali d'Amore. Questo sistema di corrispondenze rivitalizza le più canoniche metafore amorose, che assumono così sfumature nuove nell'intreccio tra tematica turca e motivi topici del teatro comico, quali fughe, riconoscimenti, scambi di persone, amori contrastati e nozze.

Nella *Turca* di Della Porta (III.3), ad esempio, una fanciulla che crede di essere stata rapita dall'amato si trova inconsapevolmente prigioniera dei pirati turchi: «le catene sentimentali» si tramutano allora «in troppo reali ferri al collo e ai piedi»:[64]

> CLARICE [...] Perché mi legate le mani e 'l collo? Or non bastano le catene che per voi mi cingono l'anima e 'l cuore, senza allacciarmi di nuovo con lacci, anzi catene, nelle quali ritrovo la vera libertà del mio cuore?[65]

[60] PRETO 2013: 167.
[61] PRETO 2013: 167 e i riferimenti bibliografici a p. 167, note 476-477.
[62] PRETO 2013: 167-168.
[63] CARANDINI 2006: 40.
[64] CARANDINI 2006: 41.
[65] DELLA PORTA *Turca*: 276.

Nella *Turca* di Andreini la nebbia che favorisce l'approdo dei corsari a Tabarca viene immaginata come il prodotto dei sospiri degli amanti:

> MASENETTA No vedé-u sto caligo? El xé tuto umor dei so sospiri [...].
> (II.8.7)

Il Capitano di Tabarca si dice impegnato sul duplice fronte della battaglia d'Amore, per conquistare il cuore di Candida, e della lotta contro i turchi, per la difesa dell'isola. Le due guerre sono due facce della stessa medaglia:

> Così ti fosse conceduto, o Capitano, di vincer la tua bella nemica, la tua novella Talestre, fatto novello Alessandro Magno, come atto se' a vincere e disettare la setta nemica degl'inimici.
> (III.1.7)

Se sul piano della scrittura drammaturgica l'ingrediente turchesco consente variazioni sugli elementi topici del genere comico, è soprattutto sul piano della resa scenica che la componente ottomana offre grandi potenzialità in funzione dell'«idea totale di spettacolo»[66] proposta in quegli anni dai Comici dell'Arte. In primo luogo il costume «alla turca», inusuale e appariscente agli occhi degli spettatori, attiva momenti di grande efficacia scenica, mediante un complesso gioco di travestimenti e smascheramenti. Nella *Turca* di Andreini, ad esempio, i turchi si travestono da pastori per confondersi con gli abitanti di Tabarca e intrufolarsi indisturbati tra le case dell'isola; quando Lardello e Lelio incontrano Occhialì e lo credono un isolano, il corsaro mostra le vesti turchesche sotto la camicia e loro credono che le abbia sottratte ai turchi: in un duplice equivoco sul tema del travestimento, il turco travestito da pastore viene così scambiato per un pastore travestito da turco.

> OCCHIALÌ Tu mi darai? Chi credete voi ch'io sia, così soletto come vi vedete?
> LARDELLO Un villano dell'isola o pescatore.
> OCCHIALÌ Pescatore sì, ma d'uomini. Oh, balordo, guarda un poco sotto questa lunga camicia: che spoglie avvilupate son queste?
> LARDELLO Ah, ah. Hai svaligiato così pescando di quei turchi becchi cornuti, eh? Oh, come hai fatto bene!

[66] CARANDINI 2006: 44.

OCCHIALÌ Tu, vituperoso, se' cornutaccio e io sono un turco onorato e tutti questi ancora. Olà, smacchiate da queste frondose macchie.
(IV.8.16-20)

Il tema turchesco offre inoltre l'opportunità di creare momenti di teatro nel teatro, «squarci festivi», «veri e propri intermezzi che aggiungono attrazioni fastose alla commedia che si rappresenta», e che, pregni di significati religiosi e politici, apportano una forte carica celebrativa allo spettacolo.[67] Nel caso del testo qui analizzato rispondono a questa funzione in particolare due grandi scene: la battaglia notturna tra cristiani e turchi del quinto atto e la sfilata di un carro trionfale a suggello della vittoria cristiana sugli infedeli, posta a chiusura dell'azione alla fine della commedia. Queste maestose scene corali di matrice turchesca collocano la *Turca* al displuvio tra il teatro dell'arte e il grande spettacolo barocco, anticipando le soluzioni altamente spettacolari che troveranno più compiuta realizzazione in alcuni testi più tardi, come la *Ferinda* e la *Centaura*, pubblicate a Parigi nel 1622 sotto l'influsso della drammaturgia barocca della corte francese.

Come messo in luce da Zazo, nella realizzazione della battaglia e del trionfo Andreini si ispira probabilmente alla naumachia tra cristiani e turchi organizzata sulle acque del Mincio da Vincenzo I durante i festeggiamenti per le nozze di Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia la sera del 30 maggio 1608 (è ragionevole pensare che Andreini assista alla naumachia, dal momento i Fedeli sono presenti alle feste mantovane del 1608, durante le quali la compagnia interpreta l'*Idropica* di Guarini e Virginia Ramponi-Florinda interpreta il ruolo principale nell'*Arianna* di Monteverdi). La battaglia della *Turca* ha luogo, come la naumachia, di notte, «in un paesaggio caratterizzato da intensi effetti luministici, che rimanda corruschi bagliori di guerra»:[68]

ISOLANO [...] Oh, che orrore è questo spaventoso! Sembra la battaglia tra queste fiamme di tanti fuochi accesi e di tanto orrore notturno essercito che, vestito di salamandrina pelle, tra le fiamme contenda overo l'inferno tutto che a rissa venuto sia contra sé stesso.
(V.4.4)

Lo scontro notturno tra tabarchini e turchi può essere paragonato per certi versi alla descrizione della naumachia fornita da Federico Follino nel *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno 1608 nella città di Mantova*:

[67] *Ibidem*.
[68] ZAZO 1986: 70.

> Era tutta questa rocca guarnita de' fuochi di fuori intorno alle mura e di dentro parimente in grandissima quantità [...]. Era inoltre tutto il Castello illuminato con seicento lanterne [...]. Vi erano ancora fuori dal palco quattro grandissimi fochi [...] oltre cinquanta lumiere di pece [...] delle quali non si vedeva altro che lo splendore.[69]

Il trionfo, per cui Andreini fornisce dettagliate indicazioni tecniche in un paratesto stampato alla fine del volume (*Ordine del trionfo che va nel fine della Turca*), potrebbe invece richiamare la processione del carro marino guidato dall'allegoria della Fortezza con cui si apre la naumachia mantovana.[70]

Il legame della *Turca* con lo spettacolo a tema turchesco organizzato durante le nozze del 1608 e l'antefatto dello spettacolo stesso permettono di ipotizzare una sorta di dipendenza della commedia dalla cronaca, e da precisi fatti di cronaca ben noti nell'ambiente della corte Gonzaga in quegli anni. Tra fine Cinquecento e inizio Seicento, rispondendo alla richiesta di aiuto militare ed economico rivolta agli stati cristiani da Rodolfo II d'Asburgo, Vincenzo Gonzaga, mecenate di Andreini, si presenta come paladino della cristianità impegnandosi contro i turchi a fianco delle truppe imperiali, in particolare promuovendo tre spedizioni (1595, 1597, 1601), ricordate dalle fonti come momenti di grande ostentazione e sfarzo. L'esito delle spedizioni è fallimentare; disastrosa in particolare l'ultima, che si conclude con una ritirata dell'esercito del duca. Le nozze tra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia costituiscono l'occasione per celebrare una gloria militare cristiana accettabile solo sul piano della finzione teatrale; la vittoria dei cristiani nella grande naumachia rappresentata al cospetto della corte è una sorta di risarcimento per l'esito fallimentare delle imprese militari del Duca. Andreini incastona l'evento festivo nella commedia e gli dà nuova vita: l'isola di Tabarca, come già le acque del Mincio, è teatro della vittoria cristiana, un luogo in cui si può riscrivere una sconfitta di scottante attualità per il pubblico.[71]

La tematica ottomana si collega anche alle vicende di uno dei destinatari della commedia, Carlo I duca di Nevers, a cui, come si è visto, Andreini dedica la *Turca* nel 1613. La scelta di una commedia di argomento turchesco per omaggiare Carlo non è certamente casuale, dato che anche il Duca di Nevers è in quegli anni in prima linea nella lotta contro i turchi. Nel 1602 combatte contro i turchi a Buda in Ungheria, rimane ferito nello scontro e viene accolto come un eroe al suo ritorno in Francia: in suo onore vengono pubblicate diverse opere, in cui Carlo è paragonato a Cesare, ad Alessandro Magno e soprannominato «le Jeune Lion».[72] Si può inoltre ricordare il coinvolgimento di

[69] FOLLINO 1608: 69.
[70] Cfr. ZAZO 1986: 70-71.
[71] Cfr. ZAZO 1986: 69-72. Sulle spedizioni di Vincenzo Gonzaga contro i turchi cfr. anche BERTELLI 2006.
[72] Si veda la recente monografia sul duca di Nevers: GRIMMER 2021 (cit. a p. 90).

Carlo nelle questioni orientali, il suo progetto di liberare l'ex impero bizantino dalla dominazione ottomana. Carlo si interessa in particolare alla penisola della Morea, ex despotato dell'impero bizantino, annesso, all'inizio del XVII secolo, alla provincia ottomana dell'Arcipelago del Peloponneso. Nel 1612 Carlo organizza un viaggio in Morea, che però non avrà luogo; l'iniziativa è documentata dalle calorose lettere inviategli dal vescovo Neophytos, che gli scrive che la popolazione cristiana lo attende come un liberatore.[73] Diversi elementi della *Turca* sono certamente in sintonia con la sensibilità di Carlo: le numerose scene incentrate sulla celebrazione della fede cristiana, e in particolare il carro trionfale del finale, ricordano gli elogi in onore di Carlo composti dopo la battaglia di Buda, ed è interessante notare come il Capitano dell'isola di Tabarca, che esalta continuamente il proprio coraggio di fronte ai turchi, si paragoni più volte proprio ad un leone, ad Alessandro Magno e a Cesare.

4. «Cristiani?» «Cristianissimi!»: conflitto religioso e riferimenti biblici[74]

I recenti studi critici fioriti intorno alla vasta produzione poetica e drammaturgica di Giovan Battista Andreini hanno dato notevole rilievo alla «sterminata cultura in materia sacra dell'autore», alla sua solida conoscenza del testo biblico e della letteratura patristica, che si traducono in una rete di citazioni scritturali e riflessioni teologiche, particolarmente fitta nel caso di opere a impianto religioso come la *Divina Visione*, la *Maddalena* e l'*Adamo*.[75] Del resto, Andreini è protagonista di una «intensa campagna di riabilitazione morale e cristiana dell'arte teatrale»,[76] portata avanti nei testi prefatori premessi alle drammaturgie consuntive ma anche e soprattutto nei testi teorici; un vero e proprio impegno di giustificazione del mestiere del comico, osteggiato dalla Chiesa nell'Italia post-tridentina.[77]

Sebbene non possa essere annoverata tra le opere a più marcata ispirazione scritturale, anche la *Turca* testimonia il costante dialogo dell'autore con i testi sacri. Nel testo notevole spazio è dato al tema del conflitto tra cristiani e «maometani»,[78] che si convertono al cristianesimo dopo la sconfitta in uno scontro con gli abitanti dell'isola.

---

[73] GRIMMER 2021: 187-189.
[74] Le osservazioni contenute in questo paragrafo sono state in parte anticipate in AZZARONE 2022.
[75] Cfr. CARANDINI 1995; FIASCHINI 2007; SANGATI 2012; SANTACROCE 2016 (cito dalla p. 110). Quanto alle edizioni del *corpus* religioso andreiniano, ricordiamo: *Opere teoriche* (*La Divina visione* è alle pp. 119-146; altri scritti teologici sul teatro alle pp. 60-74 e 168-180); *Maddalena*; *Adamo*.
[76] Cfr. FERRONE 2014: 260.
[77] Sull'ostilità della chiesa nei confronti degli attori professionisti in epoca controriformista e più in generale sui rapporti Chiesa-teatro cfr. TAVIANI 1969, MAJORANA 2018, MAJORANA 2019.
[78] Cfr. *Turca* V.9.19.

A conferma di come la religione sia uno dei *Leitmotif* della pièce si propone qui una rassegna delle più evidenti citazioni vetero e neo-testamentarie, tenendo conto non solo della commedia ma anche dei paratesti che corredano il volume. Si apre nel segno della *Genesi* il prologo di Giovan Paolo Fabri, introdotto nell'edizione veneziana della *Turca*. Per presentare la commedia e difenderne l'alto valore morale, il collega di Andreini prende le mosse dalla creazione dell'universo e dagli inizi dell'umanità, offrendo un grande affresco – estremamente elaborato dal punto di vista retorico – delle origini del mondo. L'uomo, collocato al vertice del creato, è «un animale né in tutto celeste né in tutto terreno», a cui alcuni *onesti trattenimenti* come il teatro offrono la possibilità di perseguire la virtù.

PROLOGO DI GIOVAN PAOLO FABRI, TRA ' COMICI FEDELI DETTO FLAMINIO.

> Dopo che 'l gran monarca dell'uno e dell'altro mondo, spettatori graziosissimi, divise col mirabil detto le tenebre dalla luce, dopo che l'eterno pittore dipinse col pennello del suo dito nella suprema tavola del cielo le vaghissime stelle (ordinando che dall'infaticabil sole e esse e la luna ricevessero lo splendore), dopo che di nulla egli formò questa bella machina dell'universo, adornandola, cingendola e fecondandola di prati erbosi e fioriti, di valli profonde e solitarie, di colli vaghi e ameni, di monti sassosi e aspri, di boschi fronzuti e ombrosi, di chiare fonti, di queti laghi, di correnti fiumi, di mormoranti ruscelli e di larghi mari (sottoponendogli alle divine leggi della sua incomprensibil sapienza), e dopo ch'egli insomma ebbe popolata l'aria, l'acqua e la terra d'ucelli, di pesci e di fiere, per maggiormente perfezzionar il tutto elesse d'adornar questo globo d'una creatura che signoreggiasse a tutte le cose inferiori e fosse atta per l'intelletto a conoscere e ammirare l'eterne sue maraviglie. Ciò conchiuso, formò l'uomo e, facendolo Signore di quanto è sotto il cerchio della luna, lo pose nel mezo del mondo dandogli auttorità d'esser arbitro di sé stesso e di poter esser tutto quello ch'egli voleva; e fu così assoluta questa auttorità che dal primo si diffuse in tutti quelli che da lui discesero. Così avess'egli saputo ubbidire! Come saria stato immortale! Ma si compiacque più con la disubbidienza di condannar sé stesso e i suoi discendenti a morte che rimanersi con l'ubbidienza in vita.

L'autore del prologo riscrive la Bibbia con la mediazione di diverse fonti letterarie, *in primis* l'*Adamo* di Andreini (pubblicato per la prima volta sette anni prima).[79] Tra i più significativi punti di contatto si segnalano: 1) La «metafora lettere-stelle» che «correda quella maggiore del Libro del Cielo»:[80] *Turca*, *Prologo*: «l'eterno pittore dipinse col pennello del suo dito nella suprema tavola del cielo le vaghissime stelle»; *Adamo*, I.1, vv. 32-36: «Nel gran foglio del Cielo / Divo scrittor sovrano / Penna fe' il dito de l'eterna mano, / E l'opre sue più belle / Narrando scrisse, e lettre fûr le Stelle».

[79] *L'Adamo. Sacra rapresentatione*, Milano, Bordoni, 1613 (il dramma è riedito, sempre da Bordoni, nel 1617 e poi a Perugia da Bartoli nel 1641). Le citazioni dell'*Adamo* sono tratte dall'edizione curata da A. Ruffino.
[80] Cfr. RUFFINO in *Adamo* 53, note 32-36.

2) Il motivo della *creatio ex nihilo*: *Turca*, *Prologo*: «di nulla egli formò questa bella machina dell'universo»; *Adamo*, *Prologo*, vv. 18-19: «Dir che fêsti di nulla Angeli e Sfere, / Ciel, Mondo, pesci, augelli e fere». 3) L'immagine dell'uomo come spettatore del mondo creato: *Turca*, *Prologo*: «una creatura [...] atta per l'intelletto a conoscere e ammirare l'eterne sue maraviglie»; *Adamo*, I.1.29-31: «Oh come vai destando / A grand'atto d'amore / L'Huom farsi spettatore».

Entrando nel vivo della commedia (e passando quindi alla scrittura di Andreini) notiamo come echi biblici, mescolati a riferimenti alla mitologia classica, siano utilizzati come materiale comico nella quinta scena del primo atto, che vede dialogare il Capitan Corazza e il suo servo Trulla. In questa parte della commedia l'isola di Tabarca è avvolta da una fitta nebbia e il Capitano dichiara di volere un occhio del Dio Apollo con cui fabbricare una «foggia di lanterna da notte che chiusa sembri un orror d'inferno e aperta apra nelle maggiori tenebre un lucidissimo giorno» (*Turca*, I.5.5). Se il riferimento ad Apollo rimanda ovviamente a tradizioni pagane intorno al sole e alla luce, l'associazione *occhio-lanterna* contiene una reminiscenza neotestamentaria: «La lampada del corpo è l'occhio» (*Mt.* 6, 22). Il Capitano chiede inoltre al servo Trulla di spegnere il suo «lanternone fatto dell'orribil testa del gigante Golia» perché non può sopportare «d'aver lume e non ci vedere» (*Turca*, I.5.5). Apprendiamo, infatti, dall'*Ordine delle robe* che in questa scena l'attore che interpreta Trulla è dotato di una «lanterna ridicolosa». La lampada appartiene al Capitano («Spegni quel mio lanternone») che millanta un'origine del tutto eccezionale dell'oggetto, in linea con l'atteggiamento spaccone ostentato dal personaggio in tutta la pièce. Sappiamo che nel racconto biblico Davide, dopo aver ucciso Golia colpendolo alla fronte con una pietra, taglia la testa del gigante con la spada della stessa vittima (1*Sam.* 17, 50-51); il capitano sembra, quindi, presentarsi come un nuovo Davide, in possesso della testa di Golia, testa da cui è stata ricavata una lampada dalla debole luminosità (l'oscurità dell'«orribil» volto del Gigante parrebbe renderla inadatta a emettere luce). Non possiamo non pensare anche all'immagine dantesca del capo mozzato di Bertran de Born tenuto in mano come una lanterna di *Inf.*, XXVIII, vv. 121-122: «e 'l capo tronco tenea per le chiome, / pesol con mano a guisa di lanterna».[81]

Sempre al personaggio di Capitan Corazza è affidata un'altra battuta impreziosita da memorie bibliche all'inizio del terzo atto. Il Capitano elogia con queste parole la protezione garantita all'isola di Tabarca dalla sua presenza:

> Se la cerva di Cesare, portando al collo quell'aureo monile dov'era scritto «Non mi toccar, ch'io son di Cesare», sicura andava per le foreste, così vada parimente felice quest'isola e sicura dalle barbare insidie, poscia ch'ella porta nella fronte scritto

[81] Cito da DANTE *Inf.* 850.

> «Fugga il Trace, che qui risiede il Capitan Corazza, fulmine della guerra, terrore della morte e fratello maggiore del gran Diavolo dell'inferno».
> (*Turca*, III.1.3)

Qui la fonte biblica è mediata da una citazione petrarchesca, il sonetto *Una candida cerva sopra l'erba* (*RVF* CXC), vv. 9-11: «"Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno / scritto avea di diamanti et di topazi –: / libera farmi al mio Cesare parve"». Il motto scritto sul collare della cerva nel testo di Andreini riflette una versione attestata nei commentatori del Petrarca a partire dal Quattrocento: «Noli me tangere, Caesaris sum»; secondo Carrai essa nasce nell'esegesi petrarchesca da una traduzione latina dei «versi del sonetto mediante il ricorso a brani evangelici notissimi»: «Dicit ei Iesus: 'noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrum meum'» (*Gv.* XX 17) e «Et ait illis Iesus: 'cuius est imago haec et superscriptio? Dicunt ei: 'Caesaris'. Tunc ait illis: 'reddite ergo quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo'» (*Mt.* XXII 20-21). [82]

Nel secondo atto Fringuello, servo del poeta Laurindo, afferma che i poeti sono «tutti porci. Poiché questi veramente sono quelli che rumando vanno al profondo della vera intelligenza delle cose» (II.2.18). La teoria di Fringuello e, in particolare, l'impiego del verbo *rumare* ('ruminare' e, in senso metaforico, 'sottoporre a minuziosa e attenta riflessione un testo')[83] rimandano all'idea del processo di lettura e scrittura come assimilazione e digestione di fonti. Come osserva Fiaschini a proposito di una scena della *Rosa*, «il richiamo alla manducazione e alla digestione delle carte come modalità per imparare è [...] metafora cara alla tradizione umanistica e alla *ruminatio* di matrice biblica, a partire dal celebre passo in cui Dio impone al profeta Ezechiele di mangiare il rotolo delle sue parole» (*Ez*. 3,1).[84]

Nel quarto atto, a Lardello che lo scambia per un «villano dell'isola o pescatore», il capo dei corsari turchi Occhialì dice di essere «pescatore sì, ma d'uomini», svelando gli abiti turcheschi nascosti sotto il travestimento da isolano che gli ha permesso di insinuarsi indisturbato tra le case di Tabarca (IV.8.17-18). Occhialì cita in maniera blasfema il celebre episodio evangelico in cui Gesù chiama i primi quattro discepoli mentre sono intenti a esercitare il loro mestiere di pescatori («Venite dietro a me, vi farò pescatori di uomini» *Mt.* 4, 19, *Mc.* 1, 17): quella di Occhialì è una pesca crudele, dal momento che il temibile corsaro cattura i cristiani per farne schiavi e rematori sulle galee turche. Il riferimento evangelico diventa tanto più interessante se si pensa che nel finale della commedia

[82] CARRAI 1985, citazioni tratte da p. 248. Il testo di *RVF* è tratto da BETTARINI 2005 (il sonetto si legge nel vol. II, a p. 874; cfr. anche il commento di pp. 877-878, n. 9 e pp. 878-879, n. 11). Il motto scritto sul collare della cerva è utilizzato da Petrarca anche in una lettera delle *Familiares* (*Fam.* XVIII 8,5).
[83] Cfr. *GDLI* XVII 241.
[84] FIASCHINI 2009: 157-159 (cit. a p. 158).

saranno rivelate, a sorpresa, le origini cristiane del personaggio: Occhialì è in realtà Rosmondo, fratello del Capitan Corazza, un rinnegato che sul finire della *Turca* tornerà alla fede cristiana.

5. «Vi trasportai fra le spiagge ad esser spettatori di marittimi accidenti guerrieri»:[85] Tabarca reale e Tabarca in scena

L'isola, con la diversità di ambienti che racchiude in uno spazio limitato, ricorre nella produzione andreiniana, e parrebbe una delle tipologie sceniche più congeniali all'autore:[86] la nostra commedia «si finge nell'isola di Tabarca»;[87] Andreini sceglie di nuovo il contesto insulare nel 1622 per la *Centaura*, dramma tripartito in *commedia, pastorale e tragedia*, ambientato sull'isola di Creta, e nel 1639 per l'*Ismenia, opera reale e pastorale*, che si svolge in Irlanda. Possiamo citare anche il prologo del *Convitato*, a cui fa da sfondo la Sicilia. La questione dell'ambientazione tabarchina, cruciale per lo studio critico della *Turca*, viene sviluppata in questo paragrafo richiamando in primo luogo alcuni dati storici relativi alla Tabarca reale, e trattando poi le principali implicazioni culturali e drammaturgiche.

La piccola isola di Tabarca esiste tuttora e si trova a breve distanza dalla costa nord dell'attuale Tunisia, di fronte all'omonima cittadina di Tabarca, vicino al confine con l'Algeria; lunga circa 800 metri e larga circa 500 metri, l'isola è collegata attualmente alla città da una strada di recente costruzione. Al momento della composizione e della rappresentazione della commedia, Tabarca è da una cinquantina d'anni una colonia italiana (e precisamente genovese) nel Nord Africa ed è un crocevia di scambi commerciali, lingue e culture nel Mediterraneo dell'età moderna.[88]

Nel 1542, infatti, i nobili imprenditori genovesi Francesco Grimaldi e Francesco Lomellino firmano un contratto cosiddetto di *asiento* con la Corona Spagnola per creare un insediamento stabile sull'isola per pescare, lavorare e commercializzare il corallo di cui le acque di Tabarca sono ricche; non hanno sovranità territoriale perché l'isola appartiene al re spagnolo, ma godono del diritto di pesca in cambio del pagamento di un canone corrispondente a un quinto del corallo pescato. Poco a poco gruppi di genovesi, emigrati dalla madrepatria, impegnati nella pesca, nella lavorazione e nell'esportazione del corallo verso l'Europa e l'Oriente costituiscono insediamenti stabili sull'isola. Nel 1571 i Grimaldi risolvono il contratto e l'azienda rimane nelle mani della famiglia Lomellini che, con alterne vicende, la gestirà per due secoli, fino al 1741.

---

[85] Così Andreini, a proposito della *Turca*, nell'avvertenza *A' benigni lettori* di *Lelio bandito.* L'analisi del quadro insulare proposta in questo paragrafo è parzialmente anticipata in AZZARONE 2023.
[86] Sulle ambientazioni insulari di Andreini si sofferma REBAUDENGO 1994: 48.
[87] *La scena.*
[88] Sulla presenza genovese a Tabarca (e per una più ampia bibliografia sul tema) si rinvia alla monografia di PICCINNO 2008.

Come ha osservato Luisa Piccinno, alcuni annalisti legano l'insediamento dei genovesi nell'isola alla cattura del famoso corsaro Dragut, fatto prigioniero dai genovesi nel 1540: dopo quattro anni di reclusione a Genova, sembra che il corsaro abbia rinunciato all'isola in cambio della libertà, cedendola a Carlo V, ad Andrea Doria o direttamente ai Lomellini. Secondo un'altra versione, Carlo V, di ritorno dalla sua spedizione a Tunisi nel 1535, costruisce sull'isola una guarnigione militare; «dopo avervi fatto costruire la fortezza, le mura e i bastioni, avrebbe dato in concessione il possedimento alla famiglia Lomellini [...] attraverso la stipulazione di un contratto d'appalto di durata quinquennale rinnovabile».[89] Ciò che è certo è che l'isola in quegli anni fa parte del Regno hafside di Tunisi e non dipende dunque «né da Algeri [...] né dal sultano ottomano (Solimano Il Magnifico, al potere dal 1520 al 1566)».[90]

La minaccia dei corsari di cui si parla nella commedia riflette la precarietà di questa roccaforte cristiana isolata nel sud del Mediterraneo, un'*exclave* della repubblica di Genova in uno dei luoghi più pericolosi del Mediterraneo moderno, le coste barbaresche, teatro di attacchi corsari, scorrerie e scontri navali. La comunità tabarchina dell'epoca è, infatti, costretta a pagare omaggi detti *lisme* alle reggenze di Algeri e Tunisi per garantirsi la sicurezza delle attività economiche (pesca e commercio del corallo), con una sorta di patto di non belligeranza che permette di spostarsi e gestire scambi commerciali con relativa tranquillità. Tra le attività dell'isola vi è inoltre la mediazione per il riscatto degli schiavi cristiani caduti nelle mani dei barbareschi e trattenuti prigionieri a Tunisi e ad Algeri: Tabarca è un anello della complessa catena dei posti di comunicazione coinvolti nella liberazione degli schiavi cristiani detenuti lungo le coste del Nord Africa in quel periodo. Le trattative per il rilascio, il pagamento del riscatto e il rimpatrio sono gestite dal Governatore di Tabarca e dai Lomellini secondo diverse modalità descritte da Achille Riggio in uno studio condotto sulla documentazione del Consolato francese della Reggenza di Tunisi. Da tale studio risulta che tra il 1593 e il 1702 sull'isola vengono liberati ben 334 prigionieri di varia provenienza (veneziani, toscani, sardi, francesi, corsi e ovviamente liguri).[91]

Nella commedia incontriamo più volte riferimenti alla principale risorsa dell'isola, il corallo, vero e proprio oro rosso commerciato dai genovesi. Traggo un esempio dalla prima scena del primo atto, incentrata sul lamento di un personaggio femminile, Flavia innamorata non corrisposta di Lelio; così Lelio a Flavia, alludendo ai presunti poteri benefici del corallo:

> LELIO Mia signora, [...] Va forse per quest'isola di Tabarca pescando coralli, poiché di tanti ne abbonda? Da prudente ella fa, poiché serba virtù il corallo di rallegrare

[89] PICCINNO 2008: 37-38 (cit. a p. 38)
[90] PICCINNO 2008: 38.
[91] PICCINNO 2008: 93, con rinvio a RIGGIO 1938: 271-364.

> e ella, che è tutta mesta per amore, non potrà se non ricever grandissimo conforto da così fatta pescagione.
> FLAVIA Cosa alcuna non v'è, che priva della grazia sua mi consoli; e pur quando io cercassi con così fatto modo di consolarmi, temo che privi di coralli troverei questi marini scogli.
> (I.1.9-10)

Non mancano inoltre riferimenti all'insediamento ligure sull'isola: dall'elenco dei personaggi, che contiene succinte indicazioni sul loro abbigliamento, si ricava che Flavia e sei contadine sono vestite «alla genovese».

Per definire i responsabili delle scorrerie sull'isola di Tabarca nella commedia Andreini usa ripetutamente il termine 'corsari', che com'è noto è riferito propriamente a chi compie ruberie in mare per conto di un sovrano, ha una patente di corsa e corrisponde al sovrano una parte del bottino. I corsari di Andreini dicono di agire su mandato del Gran Signore (il Sultano), come apprendiamo dalle parole rivolte dal capo dei turchi Occhialì al corsaro Mehemet:

> Ma vorrò bene che noi duo andiamo anche alla spiaggia e colà facciamo de' prigioni perché l'arditezza di questa azzione possiamo poi raccontare al Gran Signore e a quelli che si vantano d'esser maggiori corsari di noi.
> (III.4.9)

Benché il mandante dell'aggressione su Tabarca sia il Sultano e i seguaci di Occhialì siano definiti nella maggior parte dei casi "corsari", si assiste a una sovrapposizione con la figura del pirata. Così il poeta Laurindo racconta un'incursione dei medesimi predoni avvenuta anni prima sull'isola:

> che questa maritima isola di Tabarca fosse da un gran *pirata* del mare saccheggiata; il quale, col ritornare ai suoi barbareschi confini onusto di ricche prede, portò seco eziandio tramendue i miei cari figli
> (I.2.13)

Come rileva Snyder, nella produzione andreiniana la differenza tra corsaro e pirata non è netta, anche se in linea di principio lo è all'epoca sul piano giuridico.[92] Salvatore Bono ha osservato che

[92] Cfr. SNYDER 2010: 3.

> corsaro è colui che opera con l'autorizzazione o addirittura in nome e per conto di uno Stato, svolgendo perciò un'attività del tutto legale, sotto il profilo non solo del diritto interno ma anche di quello internazionale. Pirata è invece colui che esercita la stessa rischiosa attività del corsaro – assaltare navi e catturare uomini e merci, perfino con sbarchi a terra – senza autorizzazione, senza osservare alcuna norma né rispettare limitazioni, non esitando ad attaccare imbarcazioni e naviganti di stati nemici; il pirata è dunque letteralmente un fuorilegge.[93]

Il pirata agisce dunque per conto proprio, senza regole, ma, dato che i corsari possono violare gli accordi e le tecniche aggressive sono le medesime, spesso le due figure si sovrappongono. L'oscillazione tra i due termini, osservabile anche nella letteratura coeva ad Andreini, è sintomo di un vero e proprio «di/lemma della società d'*Ancien Régime*», denota un conflitto ancora in atto fra il rifiuto della figura del corsaro «e la sua integrazione di fatto, che è storicamente la ratifica non sempre tacita di uno stato di necessità, il risultato di una prassi conflittuale nata negli spazi di confine fra l'Occidente cristiano e le varie Porte d'Oriente, sulle vie della seta [...] o su quelle dirette alle "apriche" coste di Barberia».[94]

Andreini è abbastanza preciso nel richiamare usi e costumi dei corsari. Si veda ad esempio il riferimento alle pratiche di divinazione che i corsari sono soliti compiere prima di intraprendere una nuova impresa per mare («Vedi come ogni cosa ci favorisce e, se ti rimembra quando al partir di Biserta gettammo le fatidiche sorti, pur ci scoperse benigno fato la vittoria nostra», I.4.3) o ai tipi di imbarcazione utilizzati, in particolare le agili e rapide galeotte («Andiamo adunque alle galeotte», III.4.9). Il fenomeno della guerra di corsa si collega strettamente alla questione della schiavitù, nella commedia come nella realtà storica:

> Dal punto di vista sociale la conseguenza più rilevante della guerra corsara fu la presenza di schiavi – uomini, donne, bambini – da una parte e dall'altra del Mediterraneo; colore che venivano catturati sulle navi o a terra erano infatti considerati proprietà dello stato o dei privati che ne avevano fatto preda, oggetto di vendita e di acquisto.[95]

Se non riscattati, i prigionieri sono utilizzati come domestici, nelle milizie del sultano o come rematori sulle navi. Questo è il destino di Florinda e Florindo nella commedia, due gemelli nati a Tabarca e rapiti ancora bambini dai corsari nel precedente attacco piratesco subito da Tabarca.

[93] Cfr. BONO 2006: 213.
[94] GIRARDI 2014: 53.
[95] BONO 1993: 191.

Florinda è riuscita a scappare da Algeri[96] ed è tornata a Tabarca dove sempre teme il ritorno dei turchi. Florindo, divenuto schiavo di Occhialì torna sull'isola soltanto nel corso della nuova incursione turchesca, insieme al suo padrone, dove si ricongiunge al padre e alla sorella.

> OCCHIALÌ [...] oppressa da me quindici anni sono, riportandone [...] merce di gran pregio, e in particolare duo fanciulli così simili e così belli che al giunger mio fui sforzato mandar un di quelli in dono al Gran Signore e tener l'altro presso me come figliolo. E è quegli che dimora in nobili panni alla catena nella mia generale.
> (I.4.3)

Anche la vicenda del rinnegato Occhialì (che, come si vedrà nel paragrafo dedicato ai personaggi, si ispira alla vicenda reale del corsaro Uluch Alì) non è né è isolata né priva di uno spessore storico: di frequente cristiani divenuti schiavi si convertono e riescono a migliorare le loro condizioni di vita ottenendo cariche militari e dandosi alla guerra di corsa.

> La perduta speranza di ottenere il riscatto o di tornare per altra via nel mondo cristiano fu di solito il movente principale del passaggio all'Islàm. «Farsi turco», come anche si diceva, apriva la strada al recupero della libertà e migliorava comunque le condizioni di vita. Molti rinnegati, che avevano capacità e intraprendenza, si diedero all'attività corsara e fecero fortuna. Qualcuno grazie al successo nella corsa o per altre vie ascese nella gerarchia sociale fino alle massime cariche militari o di governo nell'impero ottomano e negli stati maghrebini. Così il calabrese Uluj Ali, che abbiamo ricordato, oppure, per fare un altro esempio illustre, Osta Morat, originario di Levanto, detto Turcho Genovese. Divenuto musulmano a Tunisi nell'ultimo decennio del Cinquecento, si dedicò all'esercizio della corsa, e in breve tempo conseguì, come raìs e armatore di navi, una posizione apprezzabile per ricchezza e prestigio. Conquistò la fiducia e il favore del dey Othman (1595-1610) e ne divenne fedele collaboratore negli affari. Più tardi, almeno dall'estate 1615, divenne «generale delle galere di Biserta», cioè capo della flotta tunisina, e come tale guidò alcune delle imprese corsare più notevoli nei primi decenni del Seicento. Alla morte di Yusuf Dey, nel novembre 1637, [...] riuscì a farsi eleggere dey [...].[97]

[96] Cfr. BONO 1993: 193: «La reggenza di Algeri vantò sempre il primato fra gli stati barbareschi per numero di schiavi cristiani: [...] si può valutare che nella capitale e nel territorio circostante vi siano stati da 20-25 a 40-50 mila schiavi nel secolo XVI fino ai primi decenni del Seicento».
[97] Cfr. BONO 1993: 23-24.

Sebbene la Tabarca di Andreini rievochi alcuni aspetti della Tabarca storica, l'isola della Turca è comunque uno spazio immaginario, ideale, definito dai suoi abitanti più «felice» di «Taprobana» (II.1.3), la mitica isola dove Campanella, pochi anni prima, ha localizzato la società utopica descritta nella *Città del Sole*. L'amenità del luogo può essere in sintonia con lo stato di grazia dell'innamorato, come avviene nella descrizione del risveglio della natura con cui Laurindo apre il secondo atto:

> Ed ecco Bacco, d'uve inghirlandato e di pampineo tirso ornato, ch'a' sitibondi le coppe trabbocanti porge di vermigli, spumosi e saltellanti vini. O che giorno, o che giorno! Dammi l'acqua alle mani, anzi lascia che con le lagrime di dolcezza mi lavi.
> (II.1.1)

o può contrastare con il dolore degli innamorati infelici, come nella prima scena della commedia, dove il tormento amoroso rende spiacevole per Flavia il paesaggio ameno e verde di Tabarca:

> Né perché sembrino questi selvarecci e diportevoli luoghi di Tabarca le amene Tempe di Tessaglia, punto mi rallegrano.
> (I.1.3)

Come si vedrà nel paragrafo dedicato al rapporto della *Turca* con il teatro pastorale, l'ambientazione insulare assume inoltre una connotazione "di genere". Tabarca si carica di valenze simboliche, configurandosi come un'Arcadia minacciata da forze esterne:

> POETA [...] In questo tempo che i miei figli quasi in balìa della bàlia erano ancora, Fortuna crudele, che si compiace d'amareggiare le dolcezze umane, fece che questa maritima isola di Tabarca fosse da un gran pirata del mare saccheggiata; il quale, col ritornare ai suoi barbareschi confini onusto di ricche prede, portò seco eziandio tramendue i miei cari figli, i miei pargoli Orfei [...].
> (I.2.13)

> CAPITANO [...] vada [...] felice quest'isola e sicura dalle barbare insidie, poscia ch'ella porta nella fronte scritto «Fugga il Trace, che qui risiede il Capitan Corazza [...]»
> (III.1.3)

Luogo di scambio e di mescolanza di religioni e identità, l'isola di Tabarca è teatro di continui e rapidi rovesciamenti di fortuna, repentini passaggi da gioia a disperazione. Riprendendo una riflessione di Snyder, possiamo dire che la *Turca*, insieme alla *Sultana* e allo *Schiavetto*, fa parte di un gruppo di commedie di Andreini ad ambientazione mediterranea, che restituisce un'immagine del Mar Mediterraneo come facilitatore di scambi, lingue, identità e fedi.[98] Anche qui, come nelle altre commedie appena citate, i destini dei personaggi conoscono inaspettati e drammatici capovolgimenti: dalla libertà alla prigionia, dalla ricchezza alla povertà, dalla comunità alla solitudine, da un estremo all'altro del mare, dalla vita alla morte. L'esistenza nella colonia, nonostante la sua guarnigione militare, è fondamentalmente instabile e l'acqua che circonda Tabarca è una membrana permeabile, attraverso la quale musulmani e cristiani possono passare. Tabarca è il punto di partenza e di arrivo dei personaggi, nonché il luogo dove le identità si ridefiniscono: Candida nasce a Tabarca, è portata prigioniera ad Algeri, per tornare più tardi sull'isola; Occhialì lascia l'Italia e diventa un rinnegato, ma torna al cristianesimo dopo aver perso la battaglia di Tabarca; il Capitan Corazza, protettore della comunità isolana, è acerrimo nemico di Occhialì, ma alla fine sull'isola lo abbraccia come suo fratello Rosmondo. La rapidità con cui avvengono queste trasformazioni o metamorfosi non è giustificata dal drammaturgo, ma è semplicemente proposta come un dato di fatto. Partenze e arrivi sono consentiti dal mare stesso, che permette di viaggiare, collegando l'isola a qualsiasi altra parte del bacino del Mediterraneo, verso Istanbul ad est, verso Genova a nord, verso Algeri ad ovest. Come giustamente osserva Snyder, il mare, con i suoi venti, onde, maree e nebbie, non è solo una presenza costante nello spettacolo ma diviene anche un personaggio a sé stante, neutrale rispetto al conflitto tra cristianesimo e Islam, «but serving to enable and sustain the theme of crossing: between shores, peoples, faiths, families, genders and empires».[99]

Possiamo avere un'idea di quale sia la resa scenica di Tabarca nella *Turca* grazie al paratesto dedicato alla scenografia, spesso ma non sempre presente nelle drammaturgie consuntive di Andreini (manca, ad esempio, nell'*Ismenia*).

> Si finge nell'isola di Tabarca.
>
> Qui dovranno le case esser tre da una parte e tre dall'altra, tutte infrascate e infiorate, in modo tale però che le case si discernino. Una di quelle dovrà fingersi osteria, con un poco di frascata che tenga tutta la parte delle tre case dove sarà l'osteria. La prospettiva dovrà far credere con la pittura un lontano di mare e sopra quella molti monti alpestri, ne' lontani de' quali si scoprano alcune capannette di cartoni dipinti e alcuni castelletti, ancora avvertendo che fra que' monti caminar si

[98] Cfr. SNYDER 2010: 5.
[99] Cfr. SNYDER 2010: 16-17 (cit. a p. 17).

> possa e ancora discender in scena. E per ultimo si dovrà fare che la finestra della casa del poeta sia grande in guisa che una donna possa per quella fuggire e che vi sieno due torri che per le punte sole si scoprano nel didietro e lontano delle case, cioè una torre dall'una parte delle tre case e l'altra dall'altra parte delle tre altre.

Dalla descrizione si può supporre che si tratti di una scena composita con elementi dipinti (come il mare) e strutture percorribili dagli attori (essenzialmente le case, l'osteria e le montagne). Probabilmente l'azione si svolge in diversi punti della stessa scena, senza cambio di scenografia. Una soluzione complessa, che vede la compresenza di diversi elementi: possiamo ipotizzare che ci sia un nucleo urbano, una zona dedicata alla spiaggia (presso la quale si svolgono alcune scene) e che il mare dipinto sia contornato da una sorta di baia sormontata da montagne (questo sembrerebbe infatti il modo più logico di giustificare la presenza di montagne «sopra» il «lontano di mare»[100]).

Come ha osservato Chichiriccò, Andreini

> convoca elementi attinenti ai tre tipi di scena (quella comica, quella tragica e quella satirica) accostando alle case con osteria torri, capanne e castelli e adagiando il tutto fra mare e montagne, in una scenografia che comincia – inaugurando un processo che porterà l'autore, muovendo dalla scena serliana della sua prima e unica tragedia, all'ideazione di ambientazioni veramente barocche, movimentate e quasi "meccaniche" – a suggerire un impianto a bassorilievo, in funzione del quale sbalza dal fondo i monti e li costella di capanne e castelli in cartone.[101]

Sorprende la somiglianza tra alcuni elementi della *Scena* di Andreini e la descrizione dell'isola di Tabarca fornita a fine Ottocento da Francesco Podestà. La somiglianza riguarda in particolare le capanne e le torri di guardia poste ai lati della scena:

> L'isola contava allora ben millecinquecento abitatori. In vetta alla stessa sorgeva altero il castello, sormontato da un robusto torrione volto a ponente, […] Più in basso, a mezzo dell'isola, una torre ottagona copriva co' suoi fuochi il versante orientale; […] Le abitazioni erano semplici baracche, coperte da un tetto formato con un miscuglio di fronde, di alghe e di terra, e che per la sua poca impermeabilità si rinnovava ogni anno.[102]

[100] Nel paratesto dedicato alla *scena* della *Turca* e nelle citazioni successive (tratte dalle *scene* di *Lelio bandito* e *Rosella*) si osserva l'uso tecnico e sostantivato di *lontano* (per cui cfr. *GDLI* IX 213[18] s.v. *lontano* 's.m. Pitt. L'insieme di elementi architettonici e paesistici rappresentati nello sfondo di un quadro' e il commento relativo alla *scena* nella nostra edizione).
[101] Cfr. CHICHIRICCÒ 2018: 109.
[102] Cfr. PODESTÀ 1884: 1206, citato da MORETTI 2011: 75.

La scena di Tabarca può essere accostata agli apparati di altre composizioni sceniche andreiniane che assommano una molteplicità di elementi, dipinti e in rilievo, praticabili e non. Per la compresenza di elementi della scena comica e di quella boschereccia risulta particolarmente pertinente citare gli apparati delle uniche due opere di Andreini definite come tragicommedie: *Lelio bandito* (1620) e *Rosella* (1632). Per la prima, è lo stesso Andreini nella lettera *A' benigni lettori* a sottolineare il carattere estroso dell'ambiente proposto alla vista del pubblico: «seguitando l'ordine di composizioni bizzarre, conforme all'Apparato debba ancor l'Opera riuscire».[103] La scena è così descritta:

> tutto montagne cavernose, e selve; alla destra vi sarà un Castello, che si mostri situato in un lontano & eminente, dal quale si possa nel foro del teatro discendere; alla sinistra ci sarà una capanna sopra un colle, dalla quale similmente per via d'una scaletta [...] si possa venir in palco. Nel mezo vedrassi un antro spazioso […].

L'*Ordine per rappresentar La Rosella* prevede invece:

> sarà tutta la prospettiva, monti cavernosi con alberi, cipressi, ginebri [...] e che per quelli scender si possa in teatro; selva poi esser dovrà tutta la sinistra parte del teatro, la qual dimostri un vago lontano; alla destra sarà un superbissimo palazzo […] e nella stessa parte vi sarà una casa […] con una finestra serrata di ferri.[104]

Se, come si è visto, sul piano simbolico l'isola si carica di significati che collocano il testo in una temperie culturale europea, sul piano della resa teatrale la scelta del quadro insulare garantisce al contempo l'unità di luogo e la possibilità di sfruttare una varietà di ambienti. Terra e mare sono contemporaneamente fruibili, in maniera simile a quanto avviene in un'altra delle ambientazioni preferite dall'autore, quella veneziana scelta per *Venetiana*, *Ferinda*, *Due comedie in comedia* e *Campanaccia*. Lo spazio insulare, con la sua molteplicità di spazi, consente di creare dinamiche di separazione e interazione tra i diversi gruppi di personaggi nel corso della rappresentazione (come si vedrà nel paragrafo dedicato ai personaggi, infatti, per tutta la parte iniziale della commedia turchi e cristiani non sono in scena contemporaneamente, ma occupano settori diversi dell'isola).

Parlando dell'ambientazione tabarchina, non si può non dedicare qualche cenno ai punti di contatto tra la *Turca* e la *Tempesta* di Shakespeare, ricordando innanzitutto che già Ferdinando Neri

[103] *Lelio bandito* 5, citato in CHICHIRICCÒ 2018:193.
[104] *Rosella* 239-240 citato da CHICHIRICCÒ 2018: 202.

nel 1913 individuava negli scenari pastorali della commedia dell'arte ambientati su isole incantate dei probabili precedenti per la *Tempesta*.[105] Nel caso della drammaturgia consuntiva della *Turca* spiccano la straordinaria coincidenza di date e le affinità tematiche con il capolavoro shakespeariano. La prima rappresentazione nota della *Tempesta* si colloca infatti proprio nel 1611, anno della probabile messa in scena della *Turca* a Casale Monferrato per Francesco IV Gonzaga e della successiva stampa casalese. La *Tempesta*, che va in scena alla corte di Londra il primo novembre 1611, si svolge su un'immaginaria isola incantata, senza nome; questa «unnamed "barren" island lies somewhere in the sea between Tunis and Naples, i.e. the ambiguous zone between the realms of Islam and Christianity».[106] Come giustamente osserva Snyder, anche la *Tempesta* fa riferimento a temi di notevole attualità come la pirateria, la guerra corsara e la schiavitù, in particolare tramite il racconto delle vicende di due donne che non compaiono mai in scena, ma le cui vite sono collegate, per ragioni diverse, a questi temi. Claribel, figlia del re di Napoli Alfonso, è stata data al Bey di Tunisi come sua regina, e quindi si intende convertita all'Islam in previsione del matrimonio (II.1.70); tuttavia, osserva Snyder, questo sembra incoerente con la normale logica dinastica, in quanto qualsiasi discendente prodotto da Claribel dovrebbe essere (se tutti gli altri legittimi successori del re Alfonso dovessero morire) in linea per la successione al trono di Napoli, consegnando così un regno cristiano a un sovrano musulmano. Algeri, cuore dei regni barbareschi, è il luogo da cui proviene la madre del mostruoso Calibano, la strega Sycorax, che è stata esiliata ed è morta sull'isola incantata nell'antefatto dell'opera. Gli occhi azzurri della strega suggeriscono che discenda da uno schiavo o da un rinnegato europeo; il padre di Calibano è un "diavolo", afferma Prospero (V.1.272-273), e, secondo Snyder, è possibile che si alluda a un musulmano di Algeri. In questa prospettiva, nello scambio di esseri e identità che attraversano incessantemente il Mediterraneo della prima età moderna, «origins threaten to be scandalous only when the two faiths mix together to form an unstable and sterile hybrid, in this case embodied by the in-between figure of Caliban (who will remain behind on the island when the others depart at the play's end), rather than be kept separate from one another through the mechanism of conversion that eliminates intermarriage».[107]

6. Una commedia «boschereccia et maritima»: *La Turca* e il genere pastorale

La drammaturgia consuntiva della *Turca* esibisce sin dal frontespizio, in entrambe le stampe, il legame con il teatro pastorale: il titolo completo è *La Turca comedia boscareccia et marittima*

[105] Cfr. NERI 1913.
[106] SNYDER 2010: 9, che rinvia a WILSON 1997.
[107] SNYDER 2010: 9. Sul tema della schiavitù e delle conversioni nel Mediterraneo in età moderna cfr. FIUME 2009.

nell'edizione casalese e *La Turca comedia boschereccia et maritima* in quella veneziana. Lo studio critico della commedia non può dunque prescindere da un'indagine sull'apporto del "terzo genere" nella pièce, in un'ottica che tenga conto innanzitutto della centralità della drammaturgia pastorale nell'attività e nella produzione dei Comici dell'Arte.

Interpreti e creatori di teatro pastorale, gli attori di mestiere sono protagonisti di un capitolo essenziale nella storia della drammaturgia boschereccia.[108] I Comici recitano testi d'autore appartenenti al terzo genere (sono, ad esempio, i Gelosi a recitare per la prima volta l'*Aminta* a Belvedere nel 1573) e nelle loro composizioni guardano frequentemente al repertorio pastorale: basti ricordare che Isabella Andreini è autrice di una *Mirtilla* in versi ispirata all'*Aminta*, edita a Verona nel 1588, e che Francesco Andreini pubblica nel 1611 due favole boscherecce, *L'ingannata Proserpina* e *L'alterezza di Narciso*. Le raccolte di scenari dell'Arte, come quella a stampa di Flaminio Scala (*Il Teatro delle favole rappresentative* pubblicato nel 1611) e i due manoscritti casanatensi *Della scena de' soggetti comici* di Basilio Locatelli (databili al 1618 e al 1622), recano vari soggetti bucolici, spesso ad ambientazione insulare: un'ampia rassegna di questi canovacci riconducibili al terzo genere è offerta da Chichiriccò, che estende lo sguardo anche Oltralpe agli scenari francesi.[109] Il teatro dell'Arte «sembra riallacciarsi senza soluzione di continuità oltre la parentesi colta della favola pastorale aristotelica» alla «vecchia tradizione egloghistica», di cui si ripropongono le «mescolanze di materia e di stile, [...] gli schemi dialogici comici e amorosi, [...] le metamorfosi, le magie e le nozze finali».[110]

Una approfondita analisi delle presenze pastorali nella drammaturgia di Andreini è offerta dalla recente monografia di Emanuela Chichiriccò.[111] Lo studio rileva come il genere pastorale sia un terreno di grande sperimentalismo per Andreini e come non costituisca un insieme di norme a cui adeguarsi ma offra piuttosto un potenziale rappresentativo e poetico trattato con notevole creatività. Possono essere ricondotti in vario modo al genere pastorale diversi drammi

> che presentano ambientazioni o personaggi a vario titolo ascrivibili alle diverse forme della pastorale, nei suoi intrecci con ossature tragiche, come in *Florinda*, esotico-romanzesche, come nella *Turca* e nella *Sultana*, tragicomiche innestate e miste, come nell'avventurosa *Centaura* o nella regia *Ismenia* da una parte e nel *Lelio bandito*, *la Rosella*, *Li duo baci* e *La Rosa* dall'altra, tratte dai più consumati

[108] Per un quadro generale sul dibattito e sulla sperimentazione artistica intorno al genere pastorale fra Cinque e Seicento cfr. PIERI 1983: 151-180; per il ruolo dei Comici dell'Arte cfr. in particolare le pp. 177-178. Cfr. anche ROMEI 1992.
[109] CHICHIRICCÒ 2018: 25-28.
[110] Cfr. PIERI 1983: 177-178.
[111] CHICHIRICCÒ 2018.

> canovacci comico-cittadineschi dell'Arte, e opportunamente variate, o ancora costruite sulle vicende sacre della *Maddalena* o di *Adamo*.[112]

Nella *Turca* gli elementi pastorali riguardano essenzialmente l'ambientazione, l'apparato retorico e alcuni personaggi e situazioni. L'isola di Tabarca è l'equivalente marittimo dell'Arcadia pastorale, luogo di un «idillio minacciato»:[113] il costante pericolo di un'aggressione esterna che aleggia su Tabarca può essere interpretato come una variazione sul *topos* arcadico e pastorale «dello spettro delle "inique corti"» che insidia il «naturale equilibrio della pacifica esistenza bucolica».[114] La scena di Tabarca descritta da Andreini nel paratesto accoglie elementi del genere boschereccio e marittimo, come il mare, i monti, le decorazioni di fiori e foglie; il fulcro della scena resta però quello delle case e dell'osteria in continuità con la tradizione comica (la sezione urbana della scena corrisponde al tipo comico basato sull'opposizione tra un'osteria e una piazza con case, utilizzato ad esempio in una commedia di ambientazione cittadina come *Li duo Leli simili*).

Accanto a questa linea determinata dall'ambientazione insulare, il potenziale pastorale si sviluppa secondo la traiettoria più «leggera» dell'argomento amoroso: «l'armamentario metaforico amoroso e burlesco subisce una leggera deviazione in direzione bucolica»,[115] con una mescolanza di registro alto e basso, che è un tratto caratteristico delle composizioni pastorali dell'Arte.[116] Su questa *medietas* pastorale è costruita, ad esempio, la prima scena del primo atto, in cui il contesto insieme campestre e marittimo attiva immagini topiche del lamento amoroso nella battute dell'innamorata Flavia e doppi sensi a sfondo sessuale negli interventi di Masenetta (che si rivolge a Lelio, invitandolo ambiguamente a colpire Flavia con una fiocina come un pescatore colpirebbe un pesce):[117]

> FLAVIA [...] Verdeggino pur qua l'erbette ruggiadose e novelle, pompeggino pur colà coloriti in mille schiere i fiori, sieno pur quinci fecondi i colli, fertili le campagne, ginestrevoli i monti, e inghirlandati di faggi, di pini, d'allori, d'olive, ch'a me tutto sembra alpestrissimo orrore: colpa del cuor di sasso del mio Lelio, per lo quale imparano ad esser così sassose queste fiorite sponde.
> (I.1.3)

> MASENETTA Via pescaor, deh, che sté-u a far? Ché no ghe dé do bote de fossena soto 'l bonigolo?

[112] CHICHIRICCÒ 2018: 35-36.
[113] GIGLIUCCI 2011: 13.
[114] CHICHIRICCÒ 2018: 112.
[115] Cito CHICHIRICCÒ 2018: 119
[116] Cfr. CHICHIRICCÒ 2018: 115, che rinvia a ROMEI 1992: 111-126.
[117] CHICHIRICCÒ 2018: 119.

(I.1.8)

Il personaggio a cui si deve il maggiore "apporto pastorale" nella commedia è Laurindo, che, grazie al suo bagaglio di citazioni colte, sovrappone una patina bucolica alla figura tradizionale del Pedante.[118] Esempi significativi sono all'inizio del secondo atto, l'affresco del risveglio della natura di Tabarca, descritta da Laurindo in un modo simile alla mitica Arcadia:

> [...] Ed ecco alfine (ristoratori di così gran fatiche) che Cerere, provida e prodiga vivandiera de' viventi, d'aurea messe inghirlandata, va scorrendo il monte e 'l piano, a' famelici dispensando il candidissimo pane. Ed ecco Bacco, d'uve inghirlandato e di pampineo tirso ornato, ch'a sitibondi le coppe trabbocanti porge di vermigli, spumosi e saltellanti vini. O che giorno, o che giorno!
> (II.1.1)

o ancora l'immagine della natura intenta alla danza, ricorrente nella pastorale ferrarese (e nelle sue filiazioni), celebrata nel madrigale con cui Laurindo dà avvio al ballo alla festa all'osteria:

> Ala cetra de' venti
> danzan ne' prati i fiori,
> danza la messe bionda
> e nela folta selva ancor la fronda.
> Ne l'acque trasparenti
> s'il pesce guizzar vedi,
> dirà che danza, s'a lui ciò tu chiedi. [...]
> (II.8.22)

Altri elementi coerenti con l'etichetta di «comedia boschereccia» sono legati ai costumi, e specialmente al travestimento da pastori indossato dai turchi, che offre una sintesi anche visiva dell'interazione tra teatro turchesco e pastorale attuata nella pièce. Pastori e isolani non rappresentano «un mondo estraneo alla *civitas* comica»: non si differenziano «dalla morale e dagli usi cittadini» ma divergono per semplici elementi esornativi, come i costumi, che «risvegliano tratti del potenziale marittimo e boschereccio dell'ambientazione».[119] Anche la magia, che affiora ad esempio nel racconto di Laurindo a proposito dell'innamoramento per Candida (un fuoco acceso da un pesciolino

[118] CHICHIRICCÒ 2018: 122-123.
[119] Cito CHICHIRICCÒ 2018: 124-125.

saltato dal mare sul petto del poeta e subito rituffatosi in acqua),[120] è un elemento proprio dei soggetti pastorali dell'Arte.

6. Il sistema dei personaggi

Il sistema dei personaggi della commedia vede l'intersecarsi di una vicenda interna, che riguarda i cristiani presenti sull'isola, e di una vicenda esterna, innescata dall'arrivo dei turchi a Tabarca.

La vicenda interna, di argomento essenzialmente amoroso, propone uno schema comune per la Commedia dell'Arte. La bella Candida è contesa da tre pretendenti: il vecchio poeta Laurindo (che si rivela in realtà il padre di Candida e del gemello Nebì, rapiti dai turchi nell'infanzia), il vanaglorioso Capitan Corazza e l'*amoroso* Lelio (l'unico riamato da Candida, ma desiderato anche da Flavia). In parallelo assistiamo alla rivalità amorosa dei personaggi umili, i servi Trulla e Fringuello e l'oste Lardello, che desiderano conquistare la serva Masenetta. Attraverso travestimenti, equivoci, agnizioni, la vicenda arriva a uno scioglimento positivo e all'unione di Candida e Lelio nonché della coppia secondaria costituita dai servi Fringuello e Masenetta (servi e confidenti di fiducia, rispettivamente, di Laurindo e Flavia).

L'azione drammaturgica si costruisce intorno a Candida, inizialmente una presenza solo "virtuale", centro attorno a cui gravitano i discorsi e i desideri dei diversi pretendenti, ma assente fisicamente fino alla settima scena del secondo atto. Candida è sulla bocca di tutti (di chi la desidera e di chi, come Flavia, la odia come rivale in amore) e il suo arrivo sul palcoscenico è costruito con un avvicinamento progressivo e con un ritardo ben calcolato, che genera curiosità nello spettatore. È il Capitano ad avvicinarsi per primo alla ragazza; il tentativo di contatto è mediato da Lardello, che la tiene nascosta nell'osteria:

> CAPITANO Lardello, che fai con quella lucerna alla finestra? Tu eri a letto, eh? Che fa Candida?
> LARDELLO Che fa Candida? [...] Orsù, io l'anderò a chiamare, che appunto in questo rumore bramava ch'io la venisse a trovare.
> (I.6.5-7)

[120] Il racconto è contenuto in *Turca* I.2.

Subito dopo l'oste inganna il Capitano, dicendogli che andrà a chiamare Candida e fingendosi invece lui stesso Candida, favorito dal buio che impedisce di distinguere bene le persone. Prima della vera Candida compare dunque in scena una finta Candida:

> CAPITANO [...] se fra tanto orrore io discerno il vero, questa è Candida, questa è 'l mio sole: non vedi come fuggono gli orrori da' suoi raggi?
> LARDELLO Io son quella, signor Capitano, e vi ringrazio del favore fattomi.
> (I.6.13-14)

Il nucleo cristiano e tabarchino del sistema dei personaggi è arricchito e scardinato dalla presenza turchesca, rappresentata da Occhialì, Mehemet, Ferhat e «infiniti turchi armati».[121] L'interazione tra i due mondi è posticipata abbastanza a lungo: nella prima metà della commedia, infatti, i cristiani sono sempre separati dai turchi perché i primi occupano lo spazio urbano di Tabarca, mentre i turchi, per ordine di Occhialì, aspettano il momento giusto per l'attacco, nascosti sulle spiagge dell'isola. Per vedere «fedeli» e «infedeli» contemporaneamente in scena dobbiamo attendere l'incontro-scontro della nona scena del terzo atto, quando i turchi irrompono fra i cristiani travestiti da pastori armati.

Se la *fabula* interna, amorosa, della commedia è interpretata da personaggi più o meno tradizionali della commedia dell'Arte, la cornice guerresca, esterna, e l'ambientazione insulare comportano la presenza di molte comparse, che incarnano alcuni gruppi sociali più larghi: gli abitanti dell'isola (pastori, contadini) e i corsari turchi. Gli isolani hanno un ruolo di appoggio all'azione principale: sono coinvolti nella grande festa all'osteria di II.8 e diventano un vero e proprio esercito cristiano al momento dello scontro diretto contro i turchi. Nelle grandi scene corali la presenza di masse di comparse comporta una «dilatazione dello spazio agito, che [...] si estende a tutto il palcoscenico»;[122] in questo modo Andreini realizza una commedia di impianto vasto, che si svolge su un «piano estetico-suggestivo» e che trova nella spettacolarità la sua cifra stilistica.[123]

Un altro aspetto degno di nota rispetto alla questione dei personaggi della commedia è quello dei modelli, che rivelano, almeno in due casi, un interessante intreccio tra realtà e finzione.

Le vicende dell'Occhialì della *Turca* sono chiaramente ispirate alla figura storica del celebre corsaro Uluch Alì (italianizzato Occhialì), morto nel 1587: nato a Le Castella con il nome di Gian Dionigi Galeni, si converte all'Islam quando cade prigioniero dei corsari guidati da Barbarossa; divenuto pascià di Algeri, partecipa alla battaglia di Lepanto comandando la squadra di navi algerine

[121] Cfr. la lista dei personaggi.
[122] ZAZO 1986: 71.
[123] ZAZO 1986: 72.

e ottiene poi il comando supremo della flotta ottomana.[124] Anche l'Occhialì della commedia è un cristiano rinnegato, come si apprende nel finale a sorpresa della pièce: Occhialì si chiama Rosmondo ed è figlio di Rosmindo, capitano d'Ungheria. A diciotto anni scappa di casa perché poco stimato a causa del fratello Rosildo (in realtà il Capitan Corazza) e nella fuga per mare viene rapito da un corsaro, Alì, che lo imprigiona e lo blandisce sino a convincerlo a convertirsi.

> OCCHIALÌ Io figlio fui di Rosmindo e di Rosalba, Rosmindo già principalissimo Capitano in Ungheria, dal quale io me ne fuggii nell'età di diciotto anni solo per la poca stima che di me faceva, colpa d'un mio fratello detto Rosildo, e nel fuggir ch'io feci, il mar solcando, fui da un gran corsale detto Alì assalito e prigioniero fatto; ond'egli, accarezzandomi e lusingandomi, tanti aguati mi tese ch'io caddi nel grave errore nel quale fino ad ora sono stato immerso. E non Occhialì ma Rosmondo è 'l mio nome come colui che per lo mondo peregrino andar dovea e tutto il tempo degli errori miei, de' miei barbari furori hollo scorso con Mehemet, al quale io prego che tu doni la libertà come fratello amandolo.
> (V.9.8)

Accanto all'identificazione certa tra il capo dei turchi che attaccano l'isola e Uluch Alì, ce n'è un'altra, solo ipotizzabile ma altrettanto suggestiva, tra il poeta Laurindo e Gabriello Chiabrera.

Il personaggio di Laurindo ripropone in vesti bucoliche e di poeta pindarico la dotta pedanteria del classico Dottore della commedia dell'arte.[125] Nella sua parlata ritroviamo i tratti che caratterizzano già il Pedante nella commedia cinquecentesca: un linguaggio pomposo, che accoglie latinismi, finalizzati a esibire la cultura di cui il personaggio è «presuntuosamente fiero».[126] Osserviamo quindi suffissi latineggianti come *-fero* («arbore ghiandifera» in luogo di 'quercia' a II.2.17, le «viole odorifere» di II.8.18),[127] inserti in latino introdotti senza alcun filtro («per aliam viam», II.2.13), movenze sintattiche latineggianti (come l'uso insistito del participio presente con valore verbale).[128] Tale miscela linguistica è goffamente imitata dal servo Fringuello, in frasi dove la componente latina e latineggiante contrasta con elementi concreti e quotidiani («Ecco qua scanni e seggiole sine numero», II.7.31).[129] Andreini si discosta, però, dalla «figura stereotipata del letterato

[124] Per l'identificazione tra l'Occhialì storico e il personaggio della commedia cfr. PEROCCO 2010: 275-284 (cfr. in particolare p. 283). Sulle vicende di G. D. Galeni/Uluch Alì cfr. BONO 1993: 19-20.
[125] CHICHIRICCÒ 2018: 122-123.
[126] Cfr. BONORA 1988: 516 a proposito della figura di Fidenzio de *I Cantici di Fidenzio* di Camillo Scroffa, figura ispirata al Pedante.
[127] GIOVANARDI 1989: 524.
[128] Sul participio presente in funzione verbale cfr. ROHLFS III, § 723.
[129] Del resto è Laurindo stesso a puntualizzare, rivolgendosi al servo: «quantunque il latino tu non intenda così bene, bench'io te l'insegni» (II.1.31).

pedante e un po' vanesio, logorroico nelle citazioni colte»,[130] costruendo un personaggio dal profilo non anonimo; la cultura poetica di Laurino non è generica, ma ben ancorata al contesto letterario coevo: per sua stessa autodichiarazione, Laurindo si connota come «esponente di punta del nuovo corso del pindarismo»:[131]

> voglio far una canzonetta alla pindarica, tutta di rime sdrucciole
> (II.2.14)
> questo sciocco [Fringuello], mentre vo pindareggiando, non conosce i colori poetici
> che col pennello della lingua pennelleggiando vo nella tela della poesia
> (II.3.23)

Le parole di adesione allo «stilo pindarico»[132] trovano riscontro nella metrica dei componimenti da lui inventati: in linea con la poesia per musica coeva, Laurindo combina quaternari e ottonari e settenari e endecasillabi (come mostrano le indicazioni sulla versificazione contenute nelle note di commento della presente edizione).

Come osserva Fabrizio Fiaschini, la figura di Laurindo si collega a due personaggi appartenenti alla produzione poetica di Andreini, presenti nei poemetti *Lo sfortunato poeta* e *L'Olivastro*. Nel poemetto d'esordio di Andreini, *Lo sfortunato poeta*, si narrano le peripezie disastrose di un giovane che tenta di affermarsi come poeta: come Laurindo, il ragazzo è esponente del pindarismo, porta la barba e mostra una buona conoscenza dei poeti liguri. Tali indizi sembrano evocare, tra i due protagonisti, una sorta di «di rapporto emulativo a distanza, da discepolo a maestro», soprattutto perché nel poemetto il giovane è incoraggiato a comporre liriche da un «"veglio", attempato come Laurindo».[133]

Ancor più perspicuo è il confronto tra Laurindo e il personaggio di Trulla nel poema eroicomico *Olivastro*, una riscrittura tarda e più estesa de *Lo sfortunato poeta.* Trulla è un oste poeta pindarico, solidale con l'aspirante poeta Olivastro. Come messo in luce da Franco Vazzoler, dietro la figura di Trulla si potrebbe celare la figura storica di Gabriello Chiabrera (che è attivo alla corte di Mantova negli stessi anni di Andreini e compone anche poesie in lode di Isabella Canali) e dietro la figura di Olivastro quella dello stesso Andreini.[134] La tesi di Vazzoler è ripresa da Fiaschini, che osserva come, per proprietà transitiva, si possa ragionevolmente proporre un'identificazione tra il Laurindo della *Turca* e Chiabrera, dando «così spessore e continuità a quel legame fecondo con la

[130] FIASCHINI 2009: 178.
[131] *Ibidem*.
[132] *Turca* II.8.34.
[133] FIASCHINI 2009: 182.
[134] Cfr. FIASCHINI 2009: 182-183, con rinvio alle precedenti acquisizioni di VAZZOLER 1993: 439-440.

poesia pindarica per musica che, inaugurato da Isabella, Giovan Battista aveva intenzione di perpetrare, facendosene erede diretto fin dall'inizio della sua carriera».[135]

Come nel resto della produzione di Andreini, i personaggi hanno nomi parlanti (legati a volte al mondo animale), che offrono spesso lo spunto per giochi linguistici e per paraetimologie:[136] la serva Masenetta, rapida e scaltra, porta il nome della femmina di granchio in veneziano (di cui imita anche l'andatura: «vago in ponta de piè co' va le granceuole per aldirla», II.2.21); la prima sillaba del nome del rozzo servo Trulla riproduce il richiamo «tru tru tru» utilizzato per incitare cavalli e asini (proprio così gli si rivolge Masenetta a II.8.85: «A vu messier Tru... Tru... Trulla!»); Fringuello «vola» come un uccello per svolgere rapidamente le commissioni affidategli dal padrone; il Capitano è Corazza, sedicente difensore dell'isola, che ha la pretesa (vana) di rendere impenetrabile al nemico; l'anziano poeta, che «è tutto poesia» (II.3.11), porta un nome ovviamente collegato alla pianta sacra ad Apollo. Il nome di Lardello rimanda a uno degli ingredienti più citati nelle allusioni culinarie dell'oste («Beccaccio cornuto, i' ti voglio tutto tritellare più che non fo il lardo da cuocer i cavoli!», III.8.2); l'ossessione "lardellante" del personaggio, che cospargerebbe di lardo qualunque cosa (i cavoli, ma anche le suole delle scarpe di Lelio: «perché si vada più velocemente a far questo, anzi perché vi si vada sdrucciolando, io che son Lardello darò due o tre lardellate alle suole delle scarpe di Lelio», IV.6.46), coinvolge il suo stesso nome, "tritellato" come il lardo:

> NEBÌ [...] Siché tu se' il mio caro Lardello, Lardelletto, Lardelluccio, Lardellucciuccio!
> LARDELLO O voi mi tritellate più questo nome di Lardello ch'io non fo il lardo istesso quando 'l batto, per porlo ne' cavoli.
> (IV.6.22-23)

7. Lingua e stile della *Turca*

7.1 La componente letteraria nella lingua dei personaggi

La lingua dei personaggi oscilla tra due poli opposti, alto e basso, con poche incursioni in una zona che possiamo definire mediana, di imitazione del parlato. Se il livello inferiore dell'impasto linguistico della commedia viene analizzato nei paragrafi relativi alla comicità verbale e al dialetto veneziano, qui si indagherà in prima battuta il livello superiore, letterario e aulico della scrittura

[135] FIASCHINI 2009: 183.
[136] Sull'onomastica andreiniana cfr. D'ONGHIA 2011: 7-8, CHICHIRICCÒ 2018: 130-131 e 195.

andreiniana, che nella commedia trova espressione prevalente nelle battute degli amorosi e dell'anziano poeta, ma non resta confinato a queste categorie di personaggi.

Sul piano lessicale possiamo osservare il testo alla luce delle fondamentali considerazioni di Spezzani a proposito della lingua degli scenari e delle drammaturgie consuntive dell'Arte, in cui lo studioso individua, accanto a una componente bassa e dialettale, una componente aulica, relativa in particolare a tre settori: l'«onomastica riguardante i personaggi mitologici o più generalmente poetici», «l'onomastica relativa a celebri personalità del mondo classico» e infine il lessico amoroso («metafore» e «attributi dati all'amore»), che si collega alla lingua poetica di derivazione petrarchesca.[137]

Per le prime due categorie sono particolarmente rappresentative nella *Turca* le battute del Poeta e del Capitano. Laurindo infatti filtra costantemente la realtà attraverso la lente della tradizione lirica, del mito e della classicità, esprimendosi in un impasto linguistico infarcito di nomi classici e mitologici:

> Non vedi che con chiave d'oro in Oriente l'Aurora apre gli usci d'argento? [...] Qui l'Oreadi ninfe lasciando i monti, le Nereidi il mare, le Naiadi i fiumi, le Driadi i boschi e le Atlantiadi il padre loro Atlante, succinte, con piè snelletto scorreranno per questi prati erbosi e fioriti
> (II.1.1)

> Ma – o me felice – ecco Fringuello, ecco la bella Candida mia, «Nel volto Citerea, Cintia nel seno»
> (III.7.22)

mentre Corazza si paragona insistentemente a dei ed eroi con un atteggiamento pomposamente autocelebrativo:

> Tutto lo vuo' scorticare, come Appollo fece Marsia (I.6.30)
> Quind'io, perché sono un novello Alcide (II.5.2)
> Così ti fosse conceduto, o Capitano, di vincer la tua bella nemica, la tua novella Talestre, fatto novello Alessandro Magno (III.1.7)

I modelli, anche linguistici, del Capitano sono ovviamente i Capitani della Commedia dell'arte, «amanti spesso non riamati», che «surrogano il valore militare con abiti spettacolosi per

[137] SPEZZANI 1997: 134.

colori e ornamenti, e l'impotenza sessuale con interminabili e rocambolesche tirate in lingua ora spagnola ora tedesca ora napoletana, ricorrendo anche all'italiano purché gonfio di contorsioni retoriche».[138] Corazza, anche nella sua ripetitiva onomastica storica e mitologica, ricorda in particolare molto da vicino lo spaccone e vanaglorioso capitano protagonista delle *Bravure di Capitan Spavento* di Francesco Andreini: come emerge dal commento, nella *Turca* i dialoghi con il servo Trulla presentano precisi legami intertestuali con i ragionamenti di Spavento e del servo Trappola, a riprova di come le *Bravure* fossero una delle letture chiave dei comici dell'arte e una delle fonti fondamentali nell'elaborazione delle parti.[139]

La terza componente lessicale alta citata da Spezzani è ampiamente rappresentata nei dialoghi e nei monologhi degli innamorati, che attingono al più tradizionale repertorio amoroso:[140]

> POETA Sì certo. Ohimè, qual miele, qual manna sarà più dolce de' dolci baci ch'io darò e riceverò da Candida? [...] Se il vago volto le mirerò, poi non dirò ch'è un giardino dove la rosa e 'l giglio alle rugiade del mio pianto e al fiammeggiar degli occhi suoi, che sono duo soli, apre una eterna primavera?
> (IV.1.9)

L'«ipercorrezione letteraria» con cui gli attori pubblicano «le loro commedie "distese"», nascondendo talvolta «le tracce del gioco scenico materiale a vantaggio di una verniciatura linguistica e stilistica ridondante»,[141] è particolarmente evidente nella *Turca*. I dialoghi, composti in uno stile spesso artefatto e pomposo, sono impreziositi da «alambiccate figure retoriche»[142] che creano una «vertigine di immagini».[143] Da segnalare, in primo luogo, il concettismo e l'uso artificioso della metafora, in sintonia con la poetica barocca: oggetti anche semplici innescano accostamenti semantici complessi e inusitati, come avviene per la scala, avvicinata alle stelle, equivocando sul termine 'stella', che nei dialetti settentrionali è la scheggia di legno:

> POETA [...] va' a trovar cento stelle sfavillanti e di quelle componi un ordigno di cento gradi, accioché, per gradi di stelle ella discendendo [...]

[138] FERRONE 2014: 85. Il linguaggio del Capitano, come quello del poeta, è ricco di iperboli: «come l'odor del leone sgomenta ogn'altro animale così il mio feto settecento miglia in mare si sente e impaurisce ogni più intrepido corsare» (I.6.6, Capitano); «Ohimè son cent'anni ch'io ho mandato Fringuello per certi affari» (II.7.15, Poeta).
[139] Cfr. FIASCHINI 2009 e *Introduzione* § 2.
[140] I lunghi monologhi sono una specialità di Andreini (FERRONE 2014: 98).
[141] Cito FERRONE 2014: 11. Sui legami tra la produzione dei Comici dell'Arte e le tendenze letterarie coeve cfr. FIASCHINI 2009: 151-188, con bibliografia precedente; in particolare sulla letterarietà della scrittura teatrale di Andreini cfr. FIASCHINI 2007.
[142] CARANDINI 2006: 42.
[143] *Ibidem*.

> FRINGUELLO Voi mi volete far impazzare con questo ordigno di stelle. Se ogni galant'uomo la chiama una scala, perché volete circonciderle il nome?
> (III.6.17-18)

Per mostrare la varietà e l'abbondanza di figure retoriche si propongono qui alcuni esempi;[144] per ciascun esempio si indica anche il personaggio da cui è pronunciata la battuta, allo scopo di mostrare come lo stile prezioso, pur concentrandosi nell'italiano degli innamorati, sia esteso anche ad altri ruoli. Parlano un italiano raffinato e costellato di figure retoriche anche i personaggi turchi della commedia, la cui estraneità al mondo tabarchino non è marcata sul piano linguistico (una caratterizzazione linguistica più specifica sarà messa a punto da Andreini nella *Sultana*, dove la protagonista pronuncia qualche frase in turco e alcuni personaggi parlano un italiano approssimativo e scorretto).

Tra le figure di parola sono molto abbondanti le figure di ripetizione:[145]

- epanalessi o *geminatio* (ovvero ripetizione consecutiva): «Dov'è, dov'è il traditore [...]?» (III.8.1 Lelio); «L'oro, l'oro è quello che guasta il tutto» (IV.7.3, Poeta).
- Anadiplosi o *reduplicatio* (ripetizione dell'ultimo elemento di un enunciato all'inizio del successivo): «È forse venuto il capitano con iscale per le finestre e per le finestre rubatala?» (IV.7.16, Poeta).
- Poliptoto (parola ripetuta a breve distanza con diversa funzione sintattica o diverse caratteristiche flessionali): «Una foggia di lanterna da notte che [...] *aperta apra* nelle maggiori tenebre un lucidissimo giorno» (I.5.5, Capitano); «Ma perché *piange* e *signiozza*? *Pianger* doveasi e *signiozzare* quando viveva prigioniera nelle mani del crudel capitano» (IV.7.18, Poeta); «erger trionfi, a trionfar sovra trionfanti carri» (IV.10.12, Occhialì).
- Figure etimologiche o *derivatio* (accostamento di parole che hanno in comune la radice lessicale; spesso si assegna al predicato un complemento oggetto con la stessa radice): «disettare la setta» (III.1.7, Capitano); «come questo cuore rincuori» (IV.6.10, Lelio); «che la nebbia si disnebbi» (IV.7.12); «isvilupparsi dalle avviluppate sue reti» (IV.6.42, Lelio); «smacchiate da queste frondose macchie» (IV.8.20, Occhialì); «Non pavento, ma voi spavento» (con antitesi tra i due concetti; III.9.3 Lelio); «Vada felice chi felicita l'infelicità della infelice anima mia» (IV.6.45, Nebì).
- Paronomasia (l'accostamento di parole simili foneticamente ma di diverso significato può essere usato in un contesto alto, marcato in senso retorico, come negli esempi qui riportati, ma può anche

[144] Gli esempi offerti per ciascuna figura retorica non costituiscono un regesto completo, ma un campione significativo.
[145] Per la classificazione delle figure retoriche citate si rinvia a ELLERO-RESIDORI 2001.

generare comicità, nel caso di confusione involontaria dei significati di parole omofone o simili da parte di un personaggio ignorante):[146] «di questa amorosa *coppia copia* più farà e di sguardi e di parole» (II.6.17, Poeta); «risponder con l'*effetto* all'*affetto*» (I.4.8, Mehemet); «i figli cotanto *sospirati* e non *isperati*» (V.8.46, Lelio); «la somiglianza fonica può spingersi fino al caso-limite dell'omonimia»,[147] nel caso di omografi con significati diversi come: «se non libro il tutto con giusta *lance*, *lance* mille mi passino il petto. Oh poveraccio me, se sapessero ch'anch'io per la stessa causa con Amor *piatto*, *piatto* ben con le pugna mi farebbero il volto» (II.6.12, Poeta).

- Diafora: «la mia pietà a pietà la muova» (IV.7.14, Poeta); «in abito di donna donna ti fingi» (III.9.11, Occhialì).
- *Climax*: «Andiamo, corriamo, voliamo!» (IV.10.12, Mehemet); «v'abbraccio e io pur la veneranda fronte vi bacio e ribacio» (V.6.18, Nebì).

Le figure di ripetizione e di ripetizione nella variazione non restano confinate al perimetro della singola battuta. Coerentemente con una tendenza documentata da Spezzani per i testi della Commedia dell'Arte, nella *Turca* l'orchestrazione del dialogo è, in molti passaggi, scandita da meccanismi di ripetizione e variazione. Alcuni segmenti testuali rimbalzano da un personaggio al dialogo, conferendo allo scambio di battute effetti di «eccezionale teatralità»[148] e di «mimesi ritmica»:[149]

> POETA [...] O Florinda!
> CANDIDA Che Florinda?
> (V.8.37-38)

> LELIO [...] fu quegli che tal ordine mi diede.
> POETA Et a me pur diede una commesione
> (V.8.44-45)

> CAPITANO [...] pertanto, non avvilire questa spada e questa mano.
> POETA Che spada? Che mano?
> (IV.3.27-28)

> POETA [...] Vien qua!

[146] Questo aspetto è trattato nel paragrafo sul comico del significato; in alcuni casi il meccanismo si collega alla paraetimologia o etimologia popolare: il significante viene deformato, dal personaggio ignorante, sulla base di una falsa etimologia, presupponendo l'idea che una somiglianza di significante comporti anche una somiglianza di significato.
[147] Cfr. ELLERO-RESIDORI 2001: 134.
[148] SPEZZANI 1997: 201.
[149] SPEZZANI 1997: 202.

LELIO Entrate là.
(V.8.11-12)

CANDIDA Ma chi è là, dico?
CAPITANO Che dirai?
LARDELLO Che so io? La paura hammelo fatto scordare: v'è di peggio ne' calzoni ancora...
CAPITANO Di' che se' Lelio.
LARDELLO Io son Lelio!
CANDIDA Lelio mio?
CAPITANO Sì Signora!
LARDELLO Sì Signora!
CANDIDA O caro mio Lelio, io vengo, io vengo!
(III.3.20-28)

Tra le figure dell'accumulazione si nota un uso insistito dell'enumerazione: l'elenco parcellizza un unico concetto, ad es. in «Ma pur che si dee fare per sottrarla alla tiranna barbarie di questo fiero ciclope, di questo Lestrigone, di questo Busiri, di questo antropofago?» (III.6.13, Poeta) e in «perché ricovrarvi dopo l'esser fuggita da pastori in casa di questa fata, di questa baccante, di questa Circe, di questa Erinne diabolica e spaventosa?» (IV.6.36, Lelio), oppure particolareggia gli elementi di una descrizione: «O quant'arme, o quante insegne ventilanti, o quante facelle, o quanti cavalli, o quanti fanti, o quanti turchi, o che bello e ordinato trionfo!» (V.8.52, Lardello). La costruzione degli elenchi è estremamente artificiosa; si tende a giustapporre segmenti testuali equivalenti per struttura sintattica creando parallelismi, come nella seguente battuta che contiene *tricolon* e iperbato: «O che fughe, o che strida, o che querele ascolto già di questi isolani infelici!» (I.4.10, Mehemet).

Numerosissime anche le figure di pensiero, tra cui citiamo almeno:

- *Correctio*: «Ormai si assera, anzi quasi s'annotta» (IV.8.1, Occhialì); «cara Candida, ora che vi tengo fra le mie braccia avinta, anzi fra questi amorosi legami dove Amor ne tragge cara libertà» (dove notiamo anche la ripetizione *cara-cara*, la figura etimologica *Amor-amorosi* e l'immagine ossimorica del legame che rende liberi, III.8.31, Lelio).
- Antitesi: a sottolineare anche i continui ribaltamenti dei sentimenti che legano i personaggi (che passano rapidamente dall'odio all'amore, dall'inimicizia all'affetto): «le invece di morte, arrecar ti voglio felicissima vita» (V.9.3, Capitano a Occhialì, di cui ha appena scoperto di essere il fratello); «di nemici amici diverressimo» (V.8.34, Lelio al poeta); anche in associazione al poliptoto:

«mostrano prima di voler *morire* che, *vivendo*, *vivere* schiavi di crudelissimi nemici loro» (IV.10.6, Turco).

- Chiasmo: «Appunto noi vedressimo il porto e quelli del porto noi» (III.4.9, Occhialì); «o partendo da Tabarca o a Tabarca ritornando» (I.4.9, Occhialì); in associazione all'ossimoro: «prima si sarebbe veduto [...] Marte vile e coraggiosa la Viltà (I.4.4, Mehemet).
- Sentenze e massime (molto frequenti e spesso riutilizzate da una commedia all'altra, sono a volte tratte da un generico buonsenso popolare, a volte citazioni per cui viene segnalata un'*auctoritas*): «la donna vana è come lo sparviere: mostrisi all'uno il lodro e subito ti vola nel pugno; mostra all'altra l'oro e statim è fatto il becco all'oca» (I.3.8, Lardello); «Diciamo come dice l'immortal Ariosto: "Il vincer sempre fu laudabil cosa, / vincasi per fortuna o per ingegno"» (IV.1.3, Poeta).
- Domande retoriche, soprattutto nei monologhi e negli "a parte", anche nella forma della *dubitatio* «Ohimè, che vidi? che vidi? che vidi?» (I.2.15, Poeta); «E lascerò quest'onta invendicata?» (III.8.1, Lelio); «Forse ne debbo temere?» (V.7.9, Lelio).

Emblematico dell'estrema concentrazione e insistenza delle figure retoriche è il lungo monologo di Laurindo che apre il secondo atto.

> Non hai sentito poco fa l'augel cristato, il nunzio del giorno, l'oriuolo campestre, il terror del leone, c'ha salutato il giorno? Non vedi (ancor che 'l tempo caliginoso alquanto sia) che più nel Cielo non istelleggiano le stelle? Non vedi che con chiave d'oro in Oriente l'Aurora apre gli usci d'argento? Per questi prati non miri come Flora, l'infiorata chioma scotendo, il tutto infiora? Senti, senti come più dell'usato Coraula fa risonar per queste valli il dolce flauto e l'acuta cemamella. Odi come armonioso bordone Ascaule le fa della disugual siringa, sampogna tanto da Teocrito celebrata. Odi a tal suono accordar le voci la garrula rondinella e mormorar l'innamorato colombo. Odi, odi il musico uscigniuolo, anzi il picciolo angeletto delle selve, com'è canoro.
> (II.1.1)

Il discorso, di cui si riporta qui solo l'incipit, procede per anafore («Non vedi»; «Odi»), ripetizioni a contatto («Senti, senti»; «Odi, odi»), enumerazioni (si vedano almeno le quattro diverse espressioni per definire il gallo), figure etimologiche e poliptoto («Flora [...] infiorata [...] infiora»), parallelismi («il dolce flauto e l'acuta cemamella», «la garrula rondinella e [...] l'innamorato colombo»), *correctio* («il musico [...] selve»), anastrofi («l'infiorata [...] scotendo»). A questo si collega l'amplificazione ornamentale del discorso mediante epiteti esornativi («disugual siringa, [...] celebrata»), richiami

fonici (determinati dalle figure etimologiche ma anche da allitterazioni, come «garru*la* rondinel*la*», «*mormor*ar l'inna*mor*ato» e la ripetizione della velare in «che con chiave»).

L'indagine condotta da Fabrizio Fiaschini sulle fonti del sapere attoriale e sulle biblioteche comiche, ha ben evidenziato la varietà di fonti, letterarie e non, assimilate e rielaborate dai Comici nel testo drammaturgico.[150] Tra queste fonti un ruolo centrale è occupato dalla letteratura e dalla poesia, letta e reimpiegata con modalità che avvicinano le pratiche compositive dei Comici dell'Arte alla poetica tardomanierista e barocca.

Fiaschini nota una forte somiglianza tra le dichiarazioni di Marino e quelle di Andreini riguardo all'arte di riscrivere trasformando: com'è noto, Marino nella *Sampogna* afferma di aver letto le opere altrui con il «rampino»,[151] «ma di averlo fatto "ad arte et a bello studio", ponendo così il furto come una delle possibilità creative del poeta, insieme alla traduzione e all'imitazione»;[152] allo stesso modo, nel poema eroicomico *Olivastro* di Andreini, la prosopopea del Furto difende una modalità compositiva basata su una riscrittura tanto più apprezzabile quanto più in grado di dissimulare il materiale originale, rendendolo proprio (come fanno le api che trasformano in miele il nettare dei fiori).

> Tacciovi poi de' Greci e de' Latini
> il saccheggio terribile, evidente;
> passeggiando trascorsi in que' confini
> e 'l furto vidi comparir potente.
> Mancan poeti, ch'or diciam divini,
> ch'ebber già del rubbar l'arte eccellente.
> Mancano i prischi ancor, che, ladri astuti,
> ebber de' furti lor ricchi tributi.
>
> O quanti, o quanti poi, da cigni Iberi
> e da Franchi franchissimi rubando,
> non che carmi e concetti, i fogli interi
> presero, sol l'idioma invariando.
> Cosa è dolce il rubbar cari i pensieri,
> se 'l rubator va il furto suo cambiando:
> da la cicuta l'ape ruba il fiele,
> ma (ladra astuta) se lo cangia in mele.[153]

[150] FIASCHINI 2009.
[151] MARINO *Sampogna* 51 (citato da FIASCHINI 2009: 164).
[152] FIASCHINI 2009: 164 (la citazione di Marino proviene da *Sampogna* 43).
[153] *Olivastro* (V, 13-14) citato da FIASCHINI 2009: 164.

Come si è detto, nella *Turca*, all'interno di una struttura in prosa, già fitta di figure retoriche, si inseriscono numerosi inserti poetici, pronunciati per lo più da Laurindo. I componimenti, non sempre identificabili, sono di frequente testi realmente composti da poeti di poco precedenti o coevi, come Bembo, Marino, Isabella Andreini, il genovese Scipione Della Cella, ma anche da altri Comici dell'Arte, come il madrigalista Adriano Valerini; Andreini si mostra, quindi, un attento conoscitore della poesia contemporanea e delle tendenze stilistiche dell'epoca e tale stratificazione di fonti letterarie, associata alla sofisticata tessitura retorica delle battute in prosa qui esemplificata, «conferma una volta di più il carattere nient'affatto artigianale, ma anzi letterario e persino libresco, delle [...] scelte linguistiche ed espressive» di Andreini.[154]

7.2 La simulazione del parlato

Come si è detto, lingua e stile di Andreini nella *Turca* oscillano per lo più tra i due poli opposti: uno alto, iperletterario, e uno basso, legato a una comicità che, come si vedrà parlando dei suoi specifici meccanismi, ricorre ampiamente a un vocabolario concreto e persino scurrile. Non mancano tuttavia esempi di una scrittura che, collocandosi a metà strada tra i due estremi, mira a una mimesi del parlato. Questa zona mediana dello stile andreiniano, praticata dall'autore in misura senz'altro minore rispetto alle due tendenze dominanti, accoglie fenomeni sintattici deputati alla riproduzione dell'italiano orale, quali il *che* "polivalente", l'ordine marcato dei costituenti frasali, il periodo ipotetico con doppio imperfetto. Di seguito si propongono alcuni esempi per ciascun fenomeno (rinviando per una più ampia campionatura, estesa a tutto il *corpus* andreiniano, a D'ONGHIA 2011: 3-4).

I. Per il primo fenomeno si segnalano:[155] «O che vengano un poco gli altri poeti a nasarvi dove discende la discorrenza poetica, che vederanno che concia loro darete» (II.1.34); «Entriamo, che quel consiglio che mi darà il mio bene, a quello appigliar mi voglio» (IV.1.5); «Lo pigli pure, che sarà buono da far lisciva per lavarsi la testa» (II.3.6); «Cheto, cheto, che da questa parte vedo venire il signor Lelio, amico mio carissimo» (II.5.8). Si osservano anche esempi di *che* indeclinato:[156] «con questa spada fatta dello stesso ferro che fu composta la falce della morte» (III.2.6).

[154] D'ONGHIA 2011: 17 a proposito dell'uso sistematico del *Vocabolario della Crusca* da parte di Andreini nell'elaborazione della seconda edizione dello *Schiavetto*.
[155] Sul fenomeno cfr. TESTA 1991: 206-212 e TRIFONE 2000: 126.
[156] Cfr. D'ACHILLE 1990: 205-260.

II. Osserviamo casi di dislocazione a sinistra:[157] «A chi è pieno di spavento ogni scuoter di picciola fronda gli è tormento» (IV.4.1); «Delle bevande sue alloppiate io non ne berrò più» (V.5.40); «Quanto disse il signor Laurindo tanto confermo e giuro d'osservare» (II.6.18); e di tema sospeso:[158]«quel consiglio che mi darà il mio bene, a quello appigliar mi voglio» (IV.1.5).
III. Qualche esempio infine di periodo ipotetico di terzo tipo con doppio imperfetto indicativo:[159] «O quanto mi dispiace che 'l colonello sia sopragiunto, ché, se ciò non *era*, *voleva* ben io con caratteri di sangue, fatta penna di questo brando, far leggere a costui nel libro della morte la miserabil sua morte» (IV.5.18); «con questo schidone, se la cosa andava in lungo, vi passava le busecchie» (V.8.22). Si segnala anche un tipo misto, con imperfetto indicativo nella protasi e imperfetto congiuntivo nell'apodosi: «io soggiunsi che, *s'io nol faceva*, a me facesse gittar la testa a' suoi piedi (III.4.5).

7.3 Meccanismi comici tra azione e linguaggio

Nella *Turca* la comicità è ottenuta a livello fisico e verbale. Al primo tipo di comicità pertengono diverse scene che riprendono alcuni lazzi della commedia dell'arte e che trovano riscontro nei canovacci e nelle drammaturgie consuntive dell'epoca.

Rimandando al commento per osservazioni più puntuali, si richiamano qui, a mo' d'esempio, le più frequenti tipologie di lazzi, tra cui vale la pena citare, innanzitutto, quelli di bastonatura e botte, generati dalle numerose occasioni di scontro fisico tra rivali o tra servo e padrone:[160]

> FRINGUELLO Non posso più star in briglia... Ah, rivale cornuto, to' questo!
> LARDELLO Ah assassino! Un pugno da traditore?
> MASENETTA Fermeve là! Ohimei che pugnazzi! Par che i sona tamburi. Destacheve, no fé, fermeve digo!
> (II.4.19-21)

Di frequente i lazzi sfruttano oggetti di scena, come quando Lardello fa cadere in testa al Capitano, al momento dell'apertura della porta dell'osteria, un pitale contenente le evacuazioni notturne (realizzato in scena con un «cantaro pieno d'acqua», come apprendiamo dalla lista dell'attrezzeria scenica):

[157] Sul fenomeno si vedano D'ACHILLE 1990: 91-135 e TRIFONE 2000: 121-125.
[158] D'ACHILLE 1990: 118-120.
[159] D'ACHILLE 1990: 295-311.
[160] Cfr. ad. es. i «lazi del tirar calci» citati in uno dei canovacci della Commedia editi da TESTAVERDE 2007 (CIRO MONARCA, *Dell'opere regie*, *Vittoria Cacciatrice*, cit. a p. 573).

CAPITANO Accostati e come dico «spingi», forte spingi, accioché in una sola spinta l'uscio s'apra.
TRULLA Pingete Sig. Capitano, ch'io pingo.
CAPITANO Et io. [*Trulla e Capitano spingono la porta chiusa solo dal puntello e la aprono; Lardello fa cadere un pitale addosso ai due*]
TRULLA Ohimè, sangue, sangue! Son morto!
CAPITANO Che fieto è questo? Ah, Candida, così mi tratti?
LARDELLO Ah, manigoldi! Io capo di ladri? Io carne da boia? Oh to' quest'altra!
CAPITANO Sì? Tu m'hai gittato dietro quello che pieno d'immondizie avevi?
(I.6.34-40)

La scena riprende un espediente comico comune, riconducibile alla categoria dei «lazzi scatologici», ovvero ai lazzi che hanno a che fare con secrezioni e deiezioni corporee (ben documentato il tipo «in cui si rovescia in testa a qualcuno l'orinale pieno, evidente degradazione dei lazzi "di robba in capo"»)[161]. Ad esempio ne *Le disgrazie di Flavio* di Scala, la serva Franceschina, durante una lite tra i personaggi sotto la finestra di Isabella, «gli versa l'orinale del piscio addosso»[162] (in un'altra scena la stessa Franceschina rovescia sui malcapitati la sciacquatura dei piatti).

La «facecia» (V.6.39) di Fringuello che bacia Masenetta facendo finta di scambiarla per il padrone (e ammette a V.6.38: «È gran tempo che ho voglia di baciar costei e ho fatta finzione di venir manco per cavarmi quest'appetito») può essere messa in relazione, oltre che con la tipologia dei lazzi erotici, anche con il repertorio dei «lazzi di furbizia», di cui è quasi sempre protagonista lo zanni, che «in maniera immediata, apparentemente non premeditata»,[163] sfrutta a proprio vantaggio l'occasione che gli si presenta:

MASENETTA No, son mi!
FRINGUELLO O patron caro!
MASENETTA Fermate, che son mi! Ohimei, el me basa, el basa, el basa, el basa!
POETA Ferma che tu fai errore! Pur lo staccai.
FRINGUELLO Ohimè, Signor padrone, io credeva d'avervi per sempre perduto!
POETA Sì, ma tu hai fatto errore baciando Masanetta invece di baciar il tuo padrone.
FRINGUELLO Daddovero? Or tornami i miei baci.
MASENETTA Ferma là, digo! Ferma, ferma!
POETA Fermati, Fringuello, che fai?

[161] CAPOZZA 2006: 127.
[162] CAPOZZA 2006: 127 che cita SCALA, *Le disgrazie di Flavio*, II (360). Si veda anche i canovacci che prevedono un «orinale» in scena, individuati da TESTAVERDE 2007: 496, 715.
[163] CAPOZZA 2006: 188.

FRINGUELLO O balordi, andate a studiare in stratagema amoris!
(V.6.29-38)

Non sorprende la presenza di numerosi lazzi acrobatici, tra i più antichi negli scenari della Commedia dell'Arte.[164] In tale categoria possiamo annoverare, ad esempio, le capriole eseguite dal Capitano, immediatamente imitato dal servo Trulla:

CAPITANO O che bel suono! È forza alfine, poiché non son veduto, ch'io spicchi quattro capriole. [*Inizia a fare acrobazie*]
TRULLA Mi venga il bene se non v'imito allegramente. O buono buono! Saldo saldo!
CAPITANO Saldo Trulla.
TRULLA Saldo pure.
(I.5.35-38)

Per alcune di queste situazioni, e per il repertorio di battute ad esse associate, si assiste al reimpiego di materiali tra una commedia e l'altra all'interno del *corpus* andreiniano, secondo la strategia compositiva modulare che abbiamo avuto modo di illustrare nel paragrafo 2: la scena di svenimento nel quinto atto, ad esempio, non solo va letta tenendo conto degli scenari della Commedia dell'arte (dove di frequente un personaggio sviene tra le braccia di un altro),[165] ma trova un riscontro puntuale – a livello di gesti e battute – nella *Sultana*, come illustrato dal commento a V.6.4.

Ma il livello di comicità più originale e più ricco nel caso di un "comico-letterato" come Andreini è senz'altro quello veicolato dalla lingua, che possiamo analizzare riprendendo la distinzione tra due tipi di comicità linguistica fissata da Maria Luisa Altieri Biagi, nel fondamentale saggio sul "comico del significante" e sul "comico del significato". Il dialogo di Andreini con la tradizione comica è dimostrato, oltre che dalla ripresa di situazioni topiche della commedia, anche dall'impiego di questi procedimenti linguistici, classificati da Altieri Biagi prendendo ispirazione dalla distinzione operata da Robert Garapon (a proposito del comico linguistico nel teatro francese) tra *comique des mots* e *fantaisie verbale.*[166]

Il primo tipo di comicità individuato da Altieri Biagi «punta sul significato delle parole. Ne è esempio il *quiproquo*, cioè il procedimento che consiste nel far pronunciare da un personaggio una parola o una frase che un altro personaggio intende in un significato del tutto diverso».[167] L'equivoco

[164] CAPOZZA 2006: 16.
[165] CAPOZZA 2006: 50-51.
[166] GARAPON 1957.
[167] ALTIERI BIAGI 1969/1980: 36.

può avvenire in un contesto di plurilinguismo orizzontale, dove il fatto che i personaggi parlino lingue diverse determina incomprensioni, o in una situazione di plurilinguismo verticale, dove la distanza tra i livelli socio-culturali dei personaggi comporta un fallimento comunicativo. Nella *Turca* questo "disturbo" del significato è solitamente volto a sottolineare, in chiave comica, lo scarto tra l'ignoranza di un personaggio e la cultura dell'altro (tipicamente nella coppia servo-padrone); lo spettatore, che capisce il riferimento culturale proposto dalla parte colta implicata nel dialogo, ride della rozzezza del personaggio incolto. In questo scambio tra il Capitan Corazza e Trulla, ad esempio, il servo non intende il riferimento a Venere come dea dell'amore e pensa al giorno della settimana (cfr. *GDLI* XXI 735 *Vènere*[2] 'Ant. e popol. Venerdì', da *veneris dies*); dato che il venerdì è il giorno di astinenza dalle carni e di penitenza nella tradizione cattolica, un'osteria che osserva sempre le regole del venerdì non offrirà un trattamento desiderabile ai propri clienti:

> CAPITANO [...] colà è Venere e perciò quell'osteria è il suo cielo.
> TRULLA O cacasangue! Quelle genti che alloggeranno a questa osteria staranno molto male, se v'è sempre il Venere.
> CAPITANO Io parlo, animalaccio, di Venere madre di Cupidine!
> TRULLA Et io parlava della Venere madre del mangiar di magro.
> (I.5.19-22)

Il contrasto tra le competenze culturali dei due personaggi è accentuato dal dialetto, quando nello scambio è coinvolta Masenetta, il cui approccio concreto e fisico alla realtà cozza con le velleità artistiche di Laurindo (che, come avviene per la tradizionale figura comica del Pedante, è spesso frainteso a causa della sua ossessione per la cultura alta, che si traduce in un'abbondanza di riferimenti colti non sempre accessibili per l'interlocutore):

> POETA Del saluto che m'hai fatto i' ti ringrazio e sopra la tua leggiadria voglio far una canzonetta alla pindarica, tutta di rime sdrucciole.
> MASENETTA Sarale onte con l'onto sotil, o col grasso de porco descolao, ste rime sdruzzole?
> (II.2.14-15)

L'effetto comico poggia qui sulla polisemia dell'aggettivo *sdrucciolo*, utilizzato dal poeta come tecnicismo metrico, ma inteso da Masenetta nel senso concreto di 'sdrucciolevole, scivoloso'; di fronte al poeta che allude ai nuovi metri per musica (e alle tendenze poetiche di cui è orgogliosamente

esponente), Masenetta fraintende e pensa che le rime siano sdrucciolevoli perché unte con il burro cotto o con il grasso suino sciolto.

L'equivoco, infatti, si associa spesso alla storpiatura di vocaboli colti e a meccanismi di etimologia popolare, come nel seguente scambio tra Laurindo e Fringuello, dove il servo, che non conosce l'aggettivo 'platonico' lo deforma in 'piatonico', un incrocio tra 'platonico' e 'piattone' ('piattola').

> POETA Capperi, quest'è amor platonico!
> FRINGUELLO Oibò, non credo che vi sieno queste immondizie.
> POETA O pazzo, e quest'è immondizia?
> FRINGUELLO Orsù, holla intesa, perché questo piatonico è un animaletto molto domestico di pedanti e di poeti pari vostri: per questo non è cosa sozza.
> POETA Di che parli?
> FRINGUELLO Di che intendete?
> POETA Di quel gran filosofo gli seguaci di cui, platonizando all'ombra del platano, platonici furono detti.
> (II.1.17-23)

Una comicità fondata sul significato è attivata di frequente da metafore a sfondo sessuale: in questo caso, la risata non scaturisce dall'incomunicabilità determinata dalle lacune culturali di un personaggio, ma dalla sovrapposizione di un doppio senso osceno a quello letterale, con la complicità del pubblico. Collocandosi saldamente nel solco della tradizione comica, il testo sfrutta in larga misura, e in maniera più o meno esplicita, il potenziale allusivo del linguaggio nelle numerosissime battute a sfondo erotico, fondate su doppi sensi talvolta ovvi:

> POETA [...] Ohimè dall'allegrezza non trovo con la chiave il pertugio della serratura!
> FRINGUELLO E che domine volete far di morosa, se non trovate il buco alla serratura?
> (IV.1.9-10)

talvolta meno ovvi, come nel caso della seguente battuta dove le espressioni musicali utilizzate da Masenetta, che letteralmente fanno riferimento all'esecuzione della serenata offerta a Lelio da Flavia, insinuano maliziosamente un sovrasenso:

> MASENETTA Orsù, sonaori, tiolé l'archeto in man e tanto menelo su la panza a la viola, a la lira, che 'l concerto buti dolcissimo.

(I.1.6)

Come attesta il *Dizionario del lessico erotico*, *archeto* vale infatti anche 'organo sessuale maschile' (*DLA* 21 s.v. *archétto*), mentre il verbo *menare* è attestato nell'accezione di 'compiere la penetrazione' (cfr. *DLA* 316 s.v.). La *panza*, oltre a essere la bombatura degli strumenti a corde, designa anche l''organo sessuale femminile' (*DLA* 375) e, infine, nel riferimento al *concerto* si può intuire all'allusione all'orgasmo. L'intera battuta può essere accostata a ARETINO, *Sei giornate*, 27, 33: «La traditora badessa [...] distruggendosi di fregare l'archetto del fanciullo su per la sua lira».

Il secondo tipo di comicità individuato da Altieri Biagi, il cosiddetto "comico del significante", ben documentato nella *Turca*,

> si realizza usando «ludicamente» la lingua, svalutandone l'aspetto semantico e la funzione comunicativa, per puntare sui valori fonici, musicali. […] Parole rimanti, allitterazioni, assonanze, continue ripetizioni di un elemento della frase […] fanno sì che la lingua si trasformi in acrobazia [...]. A pensarci bene [...] la comicità che si realizza sfruttando i valori fonici della lingua si può considerare una forma particolare di *comico del significato*, in quanto punta su un significato «zero». Se questo modulo è comico, è comico proprio perché annulla quella che è la funzione essenziale della lingua, la funzione comunicativa.[168]

Nel seguente scambio tra Laurindo e Fringuello, ad esempio, il "comico del significante" si ottiene con uno scivolamento da un nome mitologico (la sposa di Titone, ovvero Aurora) ad altre parole formalmente vicine ma distanti semanticamente: passando per Titano e muovendo dall'italiano aulico al dialetto, per via di somiglianza fonica si arriva all'ingiuria veneziana *tettéme* (da *tetar* 'succhiare'), 'in malora' (cfr. CORTELAZZO 2007 1384), e si conclude maledicendo le «tettacce» che hanno sedotto il poeta.

> POETA Vedi che dorme. Olà, dich'io: scuotiti. Se' tu un marmo? Credimi certo, che prima che dalla porta d'Oriente la sposa del vecchio Titone arrechi il giorno io ti darò commiato.
> FRINGUELLO Eccolo spento, e che domine sarà? Che venga il canchero a Titone, a Titano, a tetteme e a quelle tettacce che v'hanno fatto inamorare. Poeta e inamorato, eh? Non plus ultra.
> (I.2.3-4)

[168] ALTIERI BIAGI 1969/1980: 39-40.

Questo tipo di comicità realizzato attraverso la distrofia e ipertrofia del significante finisce spesso per evidenziare l'insipienza e l'ingenuità dei personaggi culturalmente subalterni (ridicolizzati, come si è visto, con un diverso meccanismo, anche in situazioni pertinenti al "comico del significato"). È il caso, ad esempio, dello sciocco Trulla, che deforma il verbo *sibilare* generando una buffa serie allitterante:

> CAPITANO Su dunque, da' il cenno, sibila.
> TRULLA Che?
> CAPITANO Dico che tu sufoli, che tu sibili, che tu fischi. Ne vuoi più?
> TRULLA Ch'io fischi?
> CAPITANO Sì.
> TRULLA Potta! [...] Ch'io sibili, eh? Orsù, io sibilibo?
> (I.5.29-34)

o del servo Fringuello, che storpiando *parlare* e *codesto* in *parlaruto* e *cotestuto*, prolunga la catena di rime in *-uto* creata dalla serie aggettivale del verboso poeta:

> POETA Io n'ho grandissima dovizia e voglio che tu n'apprenda un pocolino, ch'è vergogna che stia a mani complicate chi è così quadrato, di gambe bovine, pettoruto, nerboruto, setoluto e naticuto.
> FRINGUELLO Oh, oh, oh, che domine di parlaruto è cotestuto?
> (III.5.5-6)

Come osserva Altieri Biagi, accanto a enumerazioni, ripetizioni e sequenze rimiche o allitteranti, «esistono [...] altri procedimenti che mirano a svalutare la funzione comunicativa della lingua, per "trattare" la lingua stessa come materia plastica».[169] Degno di nota – in particolare in un autore dalla spiccata sensibilità linguistica come Andreini – è il procedimento «che mira a sciogliere la *lingua* in *grammatica* e *etimologia*», imponendo sulla funzione referenziale la funzione metalinguistica:[170] i personaggi pongono l'accento sui processi di formazione delle parole, realizzando una sorta di paradossale commento grammaticale, che mette in evidenza le strutture della lingua. Anche in questo caso può entrare in gioco la verticalità del rapporto "padrone colto *vs* servo incolto", come nell'esempio qui riportato, dove il poeta si presenta come creatore legittimo di lingua,

[169] ALTIERI BIAGI 1969/1980: 48.
[170] *Ibidem*.

in virtù della sua cultura, mentre il servitore lo imita goffamente portando a un grado più estremo una già estrema creatività verbale, sino a generare l'improbabile forma *participiante*, che esplicita uno dei tratti caratterizzanti dell'eloquio del poeta (l'abbondante ricorso ai participi):[171]

> POETA Va' un poco sagliente con l'occhio e scendente dalla fronte al mento e dal mento alla fronte di quel garzone. Ma mettiti al naso i buoni visieri, siché la visiera non ti tolga il riconoscerlo.
> NEBÌ Gran contrasto! Ancor temono...
> FRINGUELLO E che sarà poi con l'occhio montante e smontante, o Sig. Poeta participiante?
> (V.5.26-28)

Altieri Biagi osserva che in generale nei testi della commedia dell'arte i meccanismi del "comico del significato", pur non venendo meno, sono sfruttati in misura minore rispetto alla commedia erudita; vengono invece sempre più sfruttati gli espedienti del "comico del significante", perché questo tipo di comicità si affida, «più che alla lettura del testo letterario», «alla recitazione di abili professionisti», in grado di giocare sul valore fonico della lingua, dando all'esecuzione della pièce un «orientamento sempre più spettacolare, scenico», «dalla parola al "gesto"».[172] L'analisi approfondita dei testi di Andreini e la stratificazione di riferimenti alla cultura alta rintracciati dal commento fanno emergere, accanto alle numerosissime battute riconducibili al "comico del significante", una presenza ancora molto rilevante del "comico del significato": il drammaturgo si pone, infatti, come autore colto e pertanto fa ampio ricorso a *quiproquo* che presuppongono conoscenze del patrimonio mitico e della letteratura.

7.4 «Lardello, Lardelletto, Lardelluccio, Lardellucciuccio»:[173] morfologia derivativa e creatività verbale

Il discorso sul "comico di significante" si collega a un aspetto molto rilevante della lingua comica di Andreini: la forte creatività linguistica, in particolare nel settore della morfologia. Il testo è costellato di alterati e derivati dall'aspetto singolare, spesso neoformazioni, che, come mostrato da D'Onghia, denotano un'inventività e un gusto per l'ostentazione in sintonia con la temperie barocca.[174]

[171] Cfr. anche «questo supplice pregante» (II.3.8, Poeta).
[172] ALTIERI BIAGI 1969/1980: 56.
[173] *Turca* IV.6.22.
[174] Cfr. D'Onghia e per le tendenze linguistiche del barocco italiano cfr. COLETTI 2022: 176-187.

L'eccentricità di Andreini nel maneggiare i processi di formazione delle parole, si collega, ancor prima che alle tendenze "eccessive" del Barocco, a un aspetto fondamentale della lingua della commedia cinquecentesca messo in luce dal fondamentale studio di Giovanardi:[175] l'uso espressivo di alterati, derivati e composti, molto presenti in particolare (ma non solo) nelle due situazioni tipicamente comiche dell'ingiuria e del dialogo amoroso. Come dimostrato da Giovanardi, questi elementi linguistici svolgono diverse funzioni, *in primis* l'amplificazione dell'espressività dell'enunciato e l'attribuzione di una connotazione ironica alla battuta.

La morfologia derivativa consente un'intensificazione semantica dell'enunciato (*amplificatio*) nella situazione comica per eccellenza rappresentata dall'ingiuria, dalla minaccia e dall'alterco, un contesto che lascia grande spazio agli usi pragmatici della lingua: «si pensi alla fitta presenza di effetti illocutori e perlocutori negli atti linguistici, al frequente ricorso a performativi, all'intreccio di diversi codici semiotici (la parola è accompagnata da gesti, sguardi allusivi, suoni, ecc.)».[176] L'ira del personaggio si esprime attraverso la morfologia derivativa: nell'impossibilità di trovare un sinonimo più svilente, il significato negativo viene potenziato storpiando la parola di base.

Si confrontino gli esempi proposti da Giovanardi, tratti da *Gli Ingannati*, anonima commedia del 1537 composta nell'ambito dell'Accademia degli Intronati:

> PEDANTE: [...] Lasciami stare, famegliaccio di stalla, poltrone, arcipoltrone!
> STRAGUALCIA: Doh pedante, arcipedante, pedantissimo! Puossi dir peggio che pedante?
> (*Ing.* IV, I,)[177]
>
> (*Ing.* IV, I)[178] battute 17-18

con alcune invettive della *Turca*:

> MASENETTA Turcazzonazzo poltron, se ti no scampi, te darò de sto morter sul cao, ve'!
> (IV.4.6)
> OCCHIALÌ Tu, vituperoso, se' cornutaccio [...].
> (IV.8.20)

[175] GIOVANARDI 1989.
[176] GIOVANARDI 1989: 516.
[177] Citato in GIOVANARDI 1989: 517.
[178] Citato in GIOVANARDI 1989: 517.

Nelle battute ingiuriose della *Turca*, e più in generale nella produzione comica di Andreini, sono molto frequenti, sia in italiano che in dialetto, le forme con il doppio suffisso *-onaccio* (e con l'equivalente dialettale *-onazzo*), che combina accrescitivo e spregiativo: accanto al «turcazzonazzo» riportato sopra, basti citare «mulaccionaccio» (II.3.60), «balordonaccio» (IV.3.48), «lovazonazza» (IV.4.30).

Ad assumere una connotazione più negativa della forma non marcata non sono necessariamente accrescitivi e spregiativi, ma anche diminutivi e vezzeggiativi, come nell'esempio tratto da Aretino proposto da Giovanardi:

> ARCOLANO: Che se ti trovo più a parlar con questa baldanzosetta di merda, mi farai far qualche pazzia (*Cort.* IV, IX, 182)[179]

Allo stesso modo, nella *Turca*, Fringuello così si rivolge a Lardello durante una rissa:

> *Furbacchiotto*, l'è cosa da facchino il far alle pugna.
> (II.4.22)

e così il Capitano a Lelio durante il ballo del Piantone, che si svolge in un crescendo di tensione tra i due rivali in amore:

> LELIO A me questo favore? Certo mi credeva che toccasse a chi ha la sua stanza nel quinto cielo, albergo d'armigeri e di strepitosi. Ma con licenza, Sig. Capitano.
> CAPITANO Eh, *inamoratuccio* profumato!
> (II.8.40-41)

Nei dialoghi e monologhi amorosi, e più in generale nelle battute in cui l'amore è oggetto del discorso, si riscontra un uso connotativo degli alterati, in modo particolare dei diminutivi, che riproducono il linguaggio sdolcinato degli innamorati (con una tendenza che, osserva Giovanardi, appartiene già alla lingua della commedia latina): così Fringuello è per Masenetta «Franguelineto» (II.8.78) e il poeta parla di un suo «umoroso amoroso capricciuccio» (II.3.8).

Il linguaggio degli innamorati può essere anche imitato da un personaggio che non è l'innamorato e ne scimmiotta i toni stucchevoli; questo tipo di alterazione "di secondo grado" si ritrova nelle acrobazie linguistiche di Fringuello:

[179] Cfr. GIOVANARDI 1989: 519.

POETA Candida?
FRINGUELLO Candida?
POETA Candida, olà?
FRINGUELLO *Candidinetta*?
(IV.3.2-5)

o di Nebì, quando si finge Candida e si finge innamorato di Lelio (e riconoscente nei confronti di Lardello che ha offerto protezione a Candida nell'osteria):

LELIO O cara Signora Candida, pare che più non m'abbia veduto. Io son pur Lelio suo, quello che tanto è amante e da lei riamato. Son pur quello che tanto per lei s'addolora.
NEBÌ Quasi ch'io non la conosca ch'è Lelio mio da me tanto amato! Ohimè *coruccio* mio caro!
LARDELLO Et io non sono il vostro caro Lardellino che in quella osteria per tre mesi non v'ho lasciato mancar latte di gallo?
NEBÌ [*A parte*] E questa vale un fanfano! [*A Lardello*] Siché tu se' il mio caro Lardello, *Lardelletto, Lardelluccio, Lardellucciuccio*!
(IV.6.19-22)

Anche fuori dai due contesti dell'alterco e dello scambio amoroso le potenzialità della morfologia derivativa vengono spinte all'eccesso, uscendo dai confini della norma linguistica per trattare la lingua come un oggetto malleabile, da manipolare a fini espressivi e comici. Come nella *Fantesca* al momento dell'agnizione l'enfasi sull'immagine del fratello ritrovato genera il superlativo «fratellissimo»:

APOLLIONE: Questo è mio fratellissimo. O fratello ricercato e desiderato! (*Fant* V, VIII, 240)[180]

così, nella *Turca*, il suffisso *-issimo* è applicato ripetutamente non solo ad aggettivi ma anche a sostantivi e avverbi, con fini enfatici:

LARDELLO Non solo averò pacienza ma pacienzissima
(V.10.22)

[180] Citato in GIOVANARDI 1989: 528.

NEBÌ Ditelo, cuor mio, speranza mia, animissima mia!
(IV.6.29)

NEBÌ Cristiani?
FRINGUELLO Cristianissimi. E voi siete cristiano?
(V.5.21-22)

FLAVIA V'amate grandemente?
FRINGUELLO Grandissimamente.
(V.6.43-44)

7.5 «Da Masenetta veneziana [...] si conoscerà quanto questi veneti nascano facondi, spiritosi, arguti»: italiano e dialetto

Uno degli aspetti più rilevanti della produzione drammaturgica di Andreini è sicuramente la vistosa pluridialettalità (e, di rado, il plurilinguismo): nelle opere che conosciamo grazie alle edizioni a stampa, Andreini ricorre «a un'ampia tastiera espressiva, che solo in parte coincide con quella codificata negli stessi anni dalla Commedia dell'Arte», e di cui si richiamano qui, per sommi capi e con particolare riferimento alla produzione comica e tragicomica, i tratti salienti.[181]

Il monolinguismo è riservato alle commedie *Li duo Leli simili*, *La Rosa* (scritte interamente in italiano) e *Venetiana* (in veneziano); nelle altre commedie Andreini sperimenta diverse combinazioni di codici espressivi: nella *Turca*, come ne *Li duo baci* e in *Amor nello specchio*, l'italiano è parlato da tutti i personaggi ad eccezione di una serva (la veneziana Masenetta nelle prime due opere e la bolognese Melina nella terza), che parla dialetto con un'evidente connotazione buffa; il rapporto italiano-dialetto è declinato diversamente nella *Campanaccia* dove, invece, il veneziano e il bolognese sono riservati ai personaggi principali (rispettivamente Trifonio e Campanazz). *La Ferinda* e *Le due comedie in comedia* combinano diversi dialetti dando uno spazio ancora rilevante a quelli delle maschere (veneziano, bolognese, bergamasco), ma è in *Schiavetto* e *Lelio bandito* che Andreini raggiunge il vertice dello sperimentalismo linguistico, rinunciando ai dialetti associati ai ruoli del teatro dell'Arte per adottare varietà linguistiche inusuali e periferiche, come il fiorentino rusticale, il furbesco, il giudeo-italiano, l'abruzzese, il ferrarese... Molto limitato è invece il ricorso a battute alloglotte: qualche passaggio in tedesco e francese nelle *Due comedie in comedia*, nella *Ferinda* e nel *Lelio bandito* e qualche frammento in turco nella *Sultana.*

[181] Sulla lingua comica di Andreini cfr. D'ONGHIA 2011 (cit. a p. 9).

Rispetto al problema del dialetto nella produzione andreiniana, il presente lavoro di edizione e commento, attraverso la messa a fuoco del veneziano di Masenetta, contribuisce alla conoscenza di una varietà dialettale che merita primaria attenzione nel caso di Andreini per la preferenza accordatagli dall'autore: il veneziano è uno dei codici più utilizzati nelle opere pluridialettali e plurilingui, nonché l'unico dialetto impiegato per comporre un'intera commedia, la *Venetiana*. Andreini, che nasce in Toscana da madre veneta e che come attore si specializza, oltre che nel ruolo di Amoroso, anche in quello del Magnifico, dà prova di un'ottima conoscenza del veneziano: le battute di Masenetta, oggetto di una notevole revisione linguistica tra la prima e la seconda edizione della *Turca*, si distinguono nella redazione definitiva per ricchezza lessicale e regolarità grammaticale, caratteristiche evidenziate dalla critica precedente con particolare riguardo alla commedia monolingue.[182]

Dal momento che nella *Turca* l'uso del veneziano è riservato al personaggio della serva, non è possibile indagarne la differenziazione "verticale" osservabile invece nella *Venetiana*, dove il dialetto varia, soprattutto dal punto di vista lessicale, in base all'estrazione sociale del locutore: un «veneziano civile» è attribuito «alle fanciulle da marito Belina e Orseta», un linguaggio aperto a modi di dire popolari e a epiteti ingiuriosi connota i vecchi Cocalin e Stefanelo, un «veneziano plebeo e costituzionalmente incline al doppiosenso» caratterizza la parlata della massera Venetiana e del servo Pachiera.[183] Le battute di Masenetta sono assimilabili a quest'ultima tipologia e offrono un interessante spaccato di veneziano popolare, ricco di espressioni idiomatiche, insulti e metafore a sfondo sessuale, di cui il commento tenta di dare puntualmente conto. È del resto lo stesso Andreini nella lettera *A' giudiciosi lettori* a sottolineare l'esuberanza del comportamento verbale della serva e a rassicurare potenziali lettori suscettibili sulle intenzioni giocose delle battute più triviali:

> Da Masenetta veneziana, da que' tiri vivaci e pronti, si conoscerà quanto questi veneti nascano facondi, spiritosi, arguti; anzi, per osservare il costume quanto libera discorra. E se alcuno di stomaco troppo debole o di troppo delicato orecchio dicesse che questa è una parte laida, oscena, e contra bonos mores eccitatrice al peccato mortale, rispondo con l'illustrissimo Gaietano nella sua sommetta e dico: «Quando autem in huiusmodi peccatum mortale interveniat non facile dixerim, quia iocose haec dicuntur et fiunt».

[182] Sul veneziano di Andreini cfr. D'ONGHIA 2011: 11-13.
[183] D'ONGHIA 2011: 13.

L'uso funzionale del plurilinguismo impostato intorno all'opposizione italiano alto-veneziano basso crea contrasti tra il veneziano popolare e spesso rozzo della serva e il toscano (iper)letterario degli amorosi:

> LELIO Cara signora Flavia, dicami in gratia: egli è pur vero ch'è gran parte di sanità il voler esser sanato; e s'è così e se ella sola conosce la sua piaga, la manifesti accioché, venuto in cognizione di quella, possa applicarvi salutifera medicina.
> MASENETTA [...] E' ve dirò, Signor, la so piaga è sì larga e infondìa che la se vergogna a mostrarvela. Aiutéla caro fio, che ve so dir che la sta mal da seno.
> (I.2.13-14)

Fa da *pendant* al veneziano di Masenetta l'italiano ricco di espressioni volgari degli altri servi e in particolare di Fringuello, con cui Masenetta intrattiene una relazione amorosa tutt'altro che platonica ('scuotere le pulci' significa 'avere un rapporto sessuale'):

> FRINGUELLO M'impiantate, eh? Pacienza. Madonna Masenetta, *venio ad vos tanquam asinus ad giumentam*.
> MASENETTA E' vegno, cavalazzo da burchio, e voio ben adesso scorlar i pulesi.
> (II.8.74-75)

> FRINGUELLO To' ancor tu. Quest'è un salame mantovano ch'io portava a donare ad un mio amico: nascondilo sotto.
> MASENETTA Da' zà, che ghe ho ben la comoditàe de sconderlo se 'l fosse anca do bote tanto.
> (II.8.81-82)

7.6 Dalla prima alla seconda *Turca*: analisi delle varianti

La *Turca* non è la prima né l'unica opera di Andreini pubblicata più volte durante la vita dell'autore, con differenze testuali anche notevoli. Andreini, «uomo [...] di lettere» oltre che di teatro, «consapevole curatore editoriale delle sue opere»,[184] si mostra in più occasioni molto attento alla resa a stampa dei propri testi e alla propria strategia editoriale, che rientra a pieno titolo nella campagna di autopromozione come letterato.

[184] Cfr. CARANDINI 2006: 35.

La tragedia *Florinda* viene pubblicata per la prima volta nel 1604 da un così «male accorto stampatore» da essere data immediatamente alle fiamme (come riferisce lo stesso Andreini nel prologo della *Saggia egiziana*) e viene ridata alle stampe nel 1606.[185]

Un vero e proprio e documentabile lavoro variantistico è operato sulla commedia *Schiavetto*, di cui restano due edizioni, con notevoli differenze: la prima, pubblicata nel 1612, costituisce la base dell'edizione moderna curata da Falavolti; la seconda, edita nel 1620, è analizzata da D'Onghia.[186] Come emerge anche dalla dedicatoria di Andreini a Girolamo Priuli (figlio del doge Antonio), datata 27 dicembre 1619 (Sc a2*r*-*v*), la commedia è stata sottoposta a una revisione stilistica:

> Oh, se questo Schiavo in povere vestimenta di semplicissima dicitura tanto fece nel teatro di sé stesso graziosa mostra, che farà poi adornato d'un poco più di miglior locuzione? Così convertendo il suo remo in penna, il suo mare in inchiostro e la sua trireme in un libro manuscritto, il feci scorrer per l'Egeo de' letterati, accioché mi dicessero s'egli era bastante per resistere agli assalti de' pirati malevoli, e fatto sicuro alfine da mordaci incursioni, alle stampe il diedi.

Tra i numerosi interventi che separano la stampa del 1612 da quella del 1620, spicca l'aggiunta di numerosi proverbi e modi di dire attribuiti al personaggio di Succiola, che parla una variante demotica del fiorentino. L'aggiunta sembra funzionale all'ottenimento della «miglior locuzione» citata nella dedicatoria: quasi tutti i modi di dire, infatti, sono registrati nel primo *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, pubblicato nel gennaio del 1612. Come nota D'Onghia, è improbabile che si tratti di una coincidenza, dal momento che Succiola spiega i proverbi con parole talvolta uguali a quelle impiegate dagli Accademici, e talvolta utilizza in sequenza due o tre modi di dire schedati a distanza ravvicinata anche dal *Vocabolario* (un altro personaggio, l'interlocutore Belisario, riprende addirittura le formule latine con cui la Crusca glossa diversi proverbi).[187]

Nel saggio citato D'Onghia nota che, insieme «allo *Schiavetto* [...], anche la *Turca* sarebbe un ottimo banco di prova per la costituenda filologia andreiniana: [...] le edizioni del 1611 e del 1620 differiscono infatti per centinaia di varianti senz'altro addebitabili all'autore e notevoli dal punto di vista stilistico e linguistico».[188] Il confronto sistematico tra le due edizioni svolto nel lavoro di tesi mostra che la trama e la struttura della commedia restano invariate, ma il testo della seconda differisce dal primo per più di mille varianti: si tratta di varianti sia formali sia sostanziali che rivelano come la rielaborazione dell'*editio princeps*, di cui Andreini si dichiara responsabile (come afferma nella già

[185] Cfr. CHICHIRICCÒ 2018: 53 e nota 2.
[186] D'ONGHIA 2011: 16-17.
[187] D'ONGHIA 2011: 16-17 (citazione a p. 16).
[188] D'ONGHIA 2011: 2 nota 5.

citata prefazione dell'edizione Guerigli: «con l'occasione d'esser ristampata in Vinezia [...] ho voluto una copia di quelle emendare accioché in questa seconda impressione riesca più a voglia mia»),[189] risponda a un progetto ben identificabile e coerente. La commedia è in particolare oggetto di un'accurata revisione linguistica da parte del drammaturgo, che nella seconda edizione accentua la distanza tra toscano e veneziano, incrementando i tratti fono-morfologici caratterizzanti dei due idiomi parlati dai personaggi. Rinviando alla nota al testo per i risultati completi della collazione, si sintetizzano di seguito le principali direzioni del percorso correttorio, tenendo distinte le varianti linguistiche (relative al toscano dominante in scena e al dialetto di Masenetta) da quelle di altra natura. Dal momento che il numero delle battute è identico nelle due edizioni, nella discussione delle varianti si riporta una sola volta l'indicazione di atto, scena e battuta.

7.6.1 Varianti linguistiche

I. *Veneziano*

Nelle battute di Masenetta vengono accentuati sia i tratti pansettentrionali e sia quelli specificamente veneti e veneziani. Nel sottolineare come il veneziano, che occupa una «posizione eccezionale [...] nella tavolozza di Andreini»,[190] sia riprodotto più fedelmente nella seconda *Turca*, vale la pena ricordare che la pubblicazione della commedia monolingue *Venetiana* (1619) precede di un anno la *Turca* edita da Guerigli e può aver rappresentato per Andreini un momento di perfezionamento e approfondimento di questo dialetto.[191]

I.1 Vocalismo atono

- **Pretonica *i* > *e*:** *dispetto* > *despeto* (I.1.2).[192]

I.2 Vocalismo tonico

[189] Cfr. ZAZO 1986 e Andreini 1620 (*A' giudiciosi lettori*).
[190] D'ONGHIA 2011: 9.
[191] All'edizione critica commentata della *Venetiana* si dedica ora Giovanni Merisi (Université de Lausanne).
[192] Per il vocalismo atono del veneziano cfr. FERGUSON 2007: 92-93, che rileva come in veneziano la trasformazione della *e* pretonica in *i* sia meno frequente rispetto all'italiano.

- **Dittonghi:** *allegra* > *aliegra* (I.1.2). La forma è in diversi testi di area veneta presenti nel *corpus* OVI dell'italiano antico ed è registrata da Folena nel *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, in alternanza con la forma non dittongata.[193]

I.3 Consonantismo

- **Scempie/geminate:** allo scempiamento delle consonanti geminate Andreini fa esplicito riferimento in una nota relativa al linguaggio di Masenetta aggiunta nella seconda edizione dopo l'elenco dei personaggi: «Che Masenetta poi non gemini se non la "s" e la "z" si cava non solo dall'osservazione d'antichi scrittori, ma dal diffetto proprio di natura: poiché, sì come il toscano, naturalmente parlando, ancorché idiota, raddoppia e vocali e consonanti dove raddoppiate vanno, così il veneziano niuna cosa gemina favellando, fuorché le due lettere accennate, benché poi lo stesso nello scrivere sia così delicato che meritò il famosissimo Bembo d'esser chiamato padre della lingua toscana. Però, con queste ragioni la mia ragione ampliando, con lo stesso modo per Masenetta io scrissi […]». La dichiarazione dell'autore trova riscontro nella massiccia degeminazione delle doppie, per cui si riportano alcuni esempi: *cervel de gatta* > *cervel de gata* (I.1.2); *in tempo de notte* > *in tempo de note* (I.1.4); *bela mattinada* > *bela matinada* (I.1.8); *zaffi* > *zafi* (II.2.1); *quelle* > *quele* (II.2.1); *tutti* > *tuti* (II.2.1); *Potta* > *Pota* (I.1.2, II.2.1); *furbetto* > *furbeto* (II.2.3); *sottil* > *sotil* (II.2.15); *zovenotto* > *zovenoto* (II.4.15, IV.4.8, IV.4.10); *fatta* > *fata* (IV.4.23); *cortello* > *cortelo* (IV.4.26); *chiappà* > *chiapà* (IV.4.30); *botta* > *bota* (IV.4.37) ecc.

- **Avanzamento delle affricate palatali**: *facende* > *fazende* (II.3.28).

- **L + yod**: si osserva l'incremento dell'esito /dʒ/ (che diviene prevalente ma comunque convive con l'esito minoritario /j/). Cfr. *voio* > *vogio* (II.3.26; II.3.28, per un tot. di 9 occorrenze), ma *voio* > *voio* (II.2.1, II.8.75, per un tot. di 4 occorrenze); *voia* > *vogia* (II.3.28); *meio* > *megio* (II.4.4), ma *meio*> *meio* (I.1.14). Lo spoglio riflette il quadro descritto da Ferguson: «The dominant EV [Early Venetian] reflex of L + yod was /j/, with /dʒ/ a minority variant. [...] This remained the situation in the early sixteenth century, but with the increasingly strong presence of /dʒ/ in texts purporting to record speech. [...] From Venier to

[193] Cfr. FOLENA 1993: 9. TOMASIN 2010: 88 rileva nel veneziano cinquecentesco «l'occasionale dittongamento persino in corrispondenza di vocali lunghe del latino (ad es. in *spiero*, *heriede*)».

Goldoni all MidV authors were to prefer the palatal, the only morph recorded by Boerio in early ModV. Nevertheless /j/ continued to survive as a minority variant in ModV/CV».[194]

I.4 Lessico

- **Incremento delle voci veneziane:** *talvolta* > *tal bota* (II.3.28), *pochetto* > *giozzeto* (V.6.9).

II. *Toscano*

Per le battute della maggioranza dei personaggi e per i paratesti (*La scena*, *L'Ordine delle robe che vanno nella Turca*, *Ordine del trionfo che va nel fine della Turca*) si registra una tendenza alla toscanizzazione.

II.1 Vocalismo atono

- ***Ar* > *er*:** *Cerbaro* > *Cerbero* (I.1.3); *andarebbe* > *anderebbe* (V.5.6); *cagionareste*, *cagionereste* (V.5.6); *cappari* > *capperi* (V, 156); *danneggiaremo* > *danneggieremo* (IV.8.2).

- **Pretonica *e* > *i* e *o* > *u***: *geromette* > *giromette* (I.3.6); *gettar* > *gittar* (III.4.5); *gettato* > *gittato* (III.3.49, III.5.14, IV.8.21); *medolla* > *midolle* (III.2.16); *perlotto* > *pirlotto* (II.8.72); *retirati* > *ritirati* (IV, 82); *focina* > *fucina* (IV.6.48, IV.6.49); *polcino* > *pulcino* (III.3.37).

II.2 Vocalismo tonico

- **Anafonesi:** *gionta* > *giunta* (IV.7.31); *longo* >*lungo* (II.1.1); e per estensione in atonia della forma anafonetica: *pontellarti* > *puntellarti* (II.2.6).

- **Dittongamento di *e* ed *o* toniche**: *mele* > *miele* (I.2.18 per un tot. di 4 occorrenze); *figliol* > *figliuol* (V.6.12, V.8.27); *gioco* > *giuoco* (II.4.23); *loco* > *luogo* (III.1.4); *novo* > *nuovo* (III.1.7); *scoter* > *scuoter* (IV.4.1); *voi* > *vuoi* (IV.9.8); e per estensione dalle voci rizotoniche: *giocheranno* > *giuocheranno* (III.8.2).

[194] FERGUSON 2007: 229.

- **Riduzione dei latinismi**: *fusse* > *fosse* (I.2.13, I.6.5); *fusti* > *fosti* (V.9.3); *moribundo* > *moribondo* (I.1.1).

II.3 Consonantismo

- **Esito del suffisso -arjum:** *beccari* > *beccai* (III.2.9).

- **Scempie/geminate:** generale tendenza alla regolarizzazione (*corispondente* > *corrispondente* I.2.18, *labra* > *labbra* I.1.12, I.2.19, IV.6.48, per un tot. di 7 occorrenze); non mancano tuttavia gli ipercorrettismi: es. *abissò* > *abbissò* (I.2.21).

- **Affricate dentali riportate a palatali:** *bestiazze* > *bestiacce* (V.7.23); *Capadozia*, *Cappadocia* (III.7.5); *vecchiazze* > *vecchiacce* (III.1.10); *zacco* > *giacco* (*Ordine delle Robe*).

- **Ripristino dell'elemento palatale nelle sibilanti palatali:** *salisendi* > *saliscendi* (I.6.31).

- **Fricativa labiodentale sonora > fricativa lab. sorda:** *scaravaggio* > *scarafaggio* (II.5.21).

- **Fricativa labiodentale sonora > occl. bilabiale sorda:** *sovra* > *sopra* (*La scena*, III.8.2, V.10.26).

II.4 Morfologia

- **Passato remoto:** *incominciaro* > *incominciarono* (I.2.21); *lapidaro* > *lapidarono* (IV.7.25).

- **Congiuntivo presente:** *s'aggiunghino* > *s'aggiungano* (I.1.15); *dichino* > *dicano* (I.5.10); *facci* > *facci* (IV.5.15); *finischino* > *finiscano* (I.3.32); *rendino* > *rendano* (IV.4.1); *scoprino* > *scoprano* (*Ordine delle robe*); *vestino* > *vestano* (IV.7.19).[195]

[195] Sulle desinenze del congiuntivo presente cfr. ROHLFS II, § 555.

- **Congiuntivo imperfetto:** *io lagrimasse [...] sospirasse* > *io lagrimassi [...] sospirassi* (I.2.15).

- **Condizionale:** *potria* > *potrebbe* (I.3.21).

II.5 Lessico

- **Riduzione dei poetismi:** *augelli* > *uccelli* (II.1.1); *alma* > *anima* (V.9.12); *speme* > *speranza* (V.8.49).

- **Incremento dei toscanismi:** *faccio* > *fo* (I.2.9; II.6.17, per un tot. di 7 occorrenze); *vado* >*vo* (I.6.9, II.3.23, tot. 12 occorrenze); *presto* > *tosto* (I.2.17; III.3.49).[196]

7.6.2 Varianti non linguistiche

Le direzioni correttorie prevalenti sono enfatizzazione, innalzamento stilistico, variazione e precisazione, come emerge dagli esempi seguenti:
- «s'io ragiono» > «E s'io mi movo e s'io ragiono» (I.1.1)
- «carcere» > «altissimo carcere» (I.3.7)
- «t'inalza al cielo il valor tuo» > «al cielo t'inalza l'intrepido tuo valore» (I.4.2)
- «O cappari!» > «O cacasangue!» (I.5.20)
- «Io vado» > «Io parto e porto» (II.7.34)
- «nerboruto e setoluto» > «nerboruto, setoluto e naticuto» (III.5.5)
- «O cappari!» > «Porri col sale!» (III.5.14)
- «O che ridere!» > «O che ridicolosissimo incontro!» (III.7.43)
- «se la leva» > «se la toglie e si sbenda» (IV.7.28)
- «turba» > «turba lunata» (IV.10.7)
- «state sule risa?» > «state sule risa, sugli scherzi?» (IV.9.9)

Si osserva inoltre talvolta una tendenza all'eliminazione di ripetizioni all'interno di una stessa battuta: «Non ha d'aver *ispavento* de' turchi mentre il capitano Corazza alloggia in Tabarca, che sì come l'odor del leone *spaventa* ogn'altro animale così il mio feto settecento miglia in mare si sente e

[196] La sostituzione di *presto* con *tosto* è una delle celebri varianti ariostesche nel *Furioso*, segnalata e studiata già da Santorre Debenedetti.

ispaventa ogni più intrepido corsare» > «Non ha d'avere *spavento* de' turchi mentre il capitano Corazza alloggia in Tabarca, che sì come l'odor del leone *sgomenta* ogn'altro animale così il mio feto settecento miglia in mare si sente e *impaurisce* ogni più intrepido corsare» (I.6.6; miei i corsivi).
In alcuni casi la seconda edizione corregge errori della *princeps*: è il caso della variante «Zeusi re» > «Zaleuco re de' Locri» (I.5.3). Zeusi è un pittore greco, citato altrove correttamente da Andreini (cfr ad es. *La rosa*, 160: «Se la pittura di Zeusi [...] ingannò uccelli»).

8. Componenti non testuali della commedia: la *Turca* tra azione, musica e danza

Come si è già ricordato all'inizio dell'introduzione, il testo teatrale non si esaurisce nella sua componente verbale: legato all'evento spettacolare da una relazione di reciproco condizionamento e collocato, pertanto, in una zona di confine, «dentro e fuori, allo stesso tempo, dei generi *letterari* strettamente intesi»,[197] il testo drammaturgico può essere analizzato da molteplici angolature. Ciò è vero tanto più nel caso del teatro professionistico e, nello specifico, del teatro di Andreini, abile «polifonista delle scene»,[198] capace di orchestrare e distribuire sapientemente diverse componenti dello spettacolo: dialogo, azione, musica, effetti scenici.

Come Ferrone rilevava già nel fondamentale *Attori, mercanti corsari*, quando lo spettacolo migra nel testo stampato, rimangono in esso molte tracce della rappresentazione, dal momento che Andreini, a differenza di altri comici editori, non occulta ma sfoggia i materiali scenotecnici al momento della fissazione postuma della pièce: non solo il testo ma anche la resa scenica vengono presentati come "d'autore" e – avverte Andreini – chi vorrà rappresentare di nuovo la commedia, grazie all'edizione, saprà non solo quali battute attribuire agli attori ma anche come metterla in scena (la drammaturgia consuntiva diviene così una potenziale drammaturgia preventiva per nuove repliche). Nel volume a stampa, in calce all'elenco dei personaggi, Andreini così giustifica presenza e struttura dell'*Ordine delle robe*:

> Ma se giamai questa *Turca* facesse innamorar cristiano alcuno, onde in vago teatro vaga sposa godesse mirarla, troverà, per facilitar il modo di recitarla, nel fine di quella tutte le robbe che in essa vanno senza che l'auttore si vada stempiando in raccorle dalla stessa composizione, e, quello che più importa, tutte ancora per ordine, non solo d'atto in atto ma di scena in scena. Che per dir vero troppo gran fatica ci vuole, avendo una infinità di cose avanti gli occhi, a saper puntualmente qual cosa vada ora adoprata e quale in altro tempo; ma così potrà ciascuno con

[197] Cfr. SERPIERI 1977: 90, citato in TRIFONE 2000: 14.
[198] *Giovan Battista Andreini polifonista delle scene* è il titolo del contributo di NOVELLI 1999.

> grande agevolezza ogni grand'opera recitare, poiché, quando vorrà incominciar quella, guardando quest'ordine di tutte le robbe scritte in fila, vedrà quello che va posto in opera di volta in volta, né potranno le cose adoperate con quelle che si debbano adoperare cagionar confusione alcuna.

Nel processo di «maturazione di una [...] coscienza professionale» i comici, che sin dagli esordi della Commedia dell'Arte prendono le distanze dagli «zaratani»,[199] si rendono consapevoli delle competenze richieste dal mestiere e riconoscono il valore del lavoro di regia.

La commedia d'esordio non presenta didascalie esplicite relative al movimento degli attori e all'azione scenica, ma dalle battute ricaviamo indicazioni su ciò che doveva presumibilmente avvenire in scena. In alcuni passaggi le battute riescono a trasmettere «una forte energia spettacolare, nella traslazione sulla pagina scritta della forza cinetica delle azioni»:[200]

> FRINGUELLO [...] O guardate un poco queste partite, questi fioretti, questo pirlotto, questa capriola, quest'altra, quest'altra.
> (II.8.72)

L'azione si realizza con l'ausilio di oggetti, come nella scena richiamata di seguito, dove Candida fugge dalla finestra della casa di Laurindo e raggiunge l'amato Lelio utilizzando una scala (il paratesto dedicato alla scena precisa del resto che «si dovrà fare che la finestra della casa del poeta sia grande in guisa che una donna possa per quella fuggire»):

> LARDELLO Ecco qui la scala.
> LELIO Lascia ch'io ti aiuti. [...]
> CANDIDA Or lasciate, mio bene, ch'io m'accinga al discendere: o come è commoda questa finestra! Per questa fuga amorosa Amor la fece.
> LELIO Piano, cara mia vita, che non perdeste la vita! Ch'a me torreste la vita col cader della vostra vita, poiché la mia vita vive nella vita vostra.
> CANDIDA Non tema, o mia vita, della mia vita, che non potendo contra la sua vita la morte, meno morir può la mia vita nella sua vita la mia vita albergando.
> LELIO Alfin scendesti, o mio caro bene!
> CANDIDA O mio solo cuore!
> (III.8.16-24)

[199] La distinzione tra *zaratani* e *comedianti* è molto cara agli attori dagli esordi del teatro professionistico fino a inizio Seicento (FERRONE 2014: 142).
[200] MUNARI 2018: 66 a proposito dell'*Ismenia*.

Vere e proprie didascalie saranno introdotte da Andreini nella produzione successiva. Si vedano ad esempio la *Sultana* e l'*Ismenia*, dove – osserva Munari – tali indicazioni riecheggiano «quasi il tono di indicazione sommaria tipico degli scenari»:[201]

> Qui Flaminio rimarrà immoto, in quello uscirà Parsenio.
> (*Sultana*, I.6)[202]
> Qui salteranno fuori diversi gridando «ferma là, ferma là!» e Lelio e Flaminio dicendo «Fuor delle porte!» [...]
> (*Sultana*, I.8)[203]

> Tutte le strade affacciandovisi, uno di essi getteranno foco, ed essi gridaranno «aiuto», «salva», «m'abbrucio», e simili. E finisce l'atto secondo.
> (*Ismenia*, II.8)[204]

Tra gli ingredienti non verbali che si combinano nella *Turca* grande rilievo ha la componente musicale, come rileva Alice Bragato nella tesi di dottorato *La drammaturgia sperimentale di Giovan Battista Andreini fra Commedia dell'arte, poesia e teatri per musica*, discussa presso l'Università di Bologna nel 2013. In effetti la pièce è punteggiata di una serie di inserti musicali, affidati in buona parte al personaggio del poeta Laurindo (la cui poesia è principalmente poesia per musica). Di grande interesse è inoltre lessico musicale adoperato nella *Turca*, che nel commento viene esaminato in relazione all'*Ordine delle robe*: il paratesto, stampato in calce alla commedia, registra infatti, accanto a vari altri oggetti di scena, anche gli strumenti musicali utilizzati durante lo spettacolo, di cui, come si è già detto, la stampa intende essere la registrazione a posteriori. Gli strumenti musicali nominati o semplicemente utilizzati dagli attori trovano puntuale e ordinato riscontro nella lista.

Non sorprende la familiarità di Andreini con il mondo della musica, che oltre ad essere in sintonia con la tendenza seicentesca allo scambio di esperienze tra teatro professionistico e teatro musicale (valorizzata dalla critica recente), si spiega anche tenendo conto del contesto familiare del drammaturgo e dell'ambiente di corte presso cui egli opera. La madre, Isabella Canali, oltre che poetessa e attrice, è una celebre cantante; eccelle nel canto anche la moglie Virginia Ramponi, che esordisce nel ruolo di *Arianna* nell'omonima tragedia per musica di Monteverdi e Rinuccini. La corte

[201] MUNARI 2018: 66.
[202] *Sultana* 33.
[203] *Sultana* 36.
[204] MUNARI 2018: 66.

Gonzaga, presso la quale Andreini è attivo, è uno dei luoghi privilegiati della nascita della favola in musica: qui nel 1607 va in scena l'*Orfeo* e nel 1608 l'*Arianna*.

Nella *Turca* gli inserti strumentali e canori, spesso accompagnati da esibizioni fisiche come acrobazie e danza, sono giustificati da eventi in scena, stanno, cioè, in un rapporto diegetico con la commedia. Nella realizzazione scenica di questi passaggi non strettamente testuali lo spettacolo può contare sulle abilità performative degli attori professionisti, che sanno cantare e suonare e improvvisare cantando; come ricorda Besutti:

> la competenza musicale e la capacità di applicarla estemporaneamente facevano parte da generazioni del bagaglio professionale degli attori e delle attrici più abili, e della stirpe degli Andreini in particolare. Tali attitudini, andando ben oltre la semplice capacità di intonare canzonette, si manifestavano anche nelle pratiche strumentali e del canto accompagnato, talvolta improvvisato [...].[205]

Un primo nucleo di segmenti musicali legati da nessi di verosimiglianza con l'azione scenica è costituito dalle serenate offerte dai vari pretendenti ai rispettivi amati. Concentrate nel primo atto, sono accomunate dall'esito fallimentare, che può ribaltare il lirismo in comicità. Proprio all'inizio della commedia Flavia, innamorata non corrisposta di Lelio, si reca sotto la sua finestra insieme alla serva e ad alcuni suonatori per commuovere l'amato con un pezzo di archi (una «matinada»). Lelio resta fermo nel suo rifiuto e Masenetta, la serva di Flavia, fa deviare il dialogo su toni comici:

> MASENETTA Ah crudelazzo, dixé: chi credé-u che sia che ve fa 'sta bela matinada? L'è la vostra povera signora Flavia! So che ghe avé dà la pasta mi, an? Vedé come in la vale d'Amor la sta d'ogn'ora con la panza in suso co' la fosse morta. Via pescaor, deh, che sté-u a far? Ché no ghe dé do bote de fossena soto 'l bonigolo? (I.1.8)

Nella scena successiva dello stesso atto, il poeta, innamorato di Candida, intona un madrigale per l'amata, accompagnato da uno strumento a corde (un liuto o un chitarrone); dalla reazione del servo ricaviamo che il suono è sgradevole (forse prodotto da uno strumento scordato):

> FRINGUELLO S'io la debbo dire, questo mi pare appunto un suono da far venir a noi e gli arbori e le pietre ma, al contrario d'Orfeo, gli uni – e mi perdoni – per bastonarne e l'altre per lapidarne.

[205] BESUTTI 2005: 265-266.

(I.2.24)

Nelle scene quinta e sesta del primo atto è la volta del Capitano dell'isola, spalleggiato dal servo Trulla. Coerentemente con la sua personalità di militare sbruffone, il Capitano, intenzionato a fare una serenata a Candida, produce rumori di guerra con trombe e tamburi, spaventando la ragazza che crede siano arrivati i turchi.

> CAPITANO Olà, fermate quelle trombe! Olà, dico, non m'intendete? Non sentite al rimbombo della mia voce che 'l tuono parla?
> TRULLA Alla fe', che si sono fermate. So che il tuono gli ha sbalorditi, io. Canaglia, canaglia!
> CAPITANO Lardello, che fai con quella lucerna alla finestra? Tu eri a letto, eh? Che fa Candida?
> LARDELLO Che fa Candida? L'avete spaventata, che stimava che quelle fossero trombe d'una armata turchesca che fosse venuta a saccheggiar quest'isola.
> (I.6.2-5)

Il momento più rilevante dal punto di vista della sinergia tra testo, azione e musica è senz'altro la scena della festa, voluta da Laurindo, e organizzata davanti all'osteria alla fine del secondo atto. Si tratta di un grande momento festivo che fa «virare l'azione su un piano di divertito intrattenimento popolare e di cerimoniale cortigiano»,[206] dando vita a un complesso momento musicale e coreografico durante il quale le battute dei personaggi si intrecciano ai passi di danza. Gli isolani presenti alla festa eseguono infatti il cosiddetto ballo del Piantone, un ballo a staffetta che si svolge a coppie con cambio di partner: ciascun personaggio di volta in volta coinvolto nella danza ne invita un altro prendendolo per mano e poi si congeda dallo stesso con una riverenza. Il confronto tra la scena e i trattati di ballo dell'epoca, proposto nel commento, mostra che lo schema coreografico corrisponde a quello con cui questa danza è realmente praticata a corte: Andreini crea quindi un rispecchiamento tra scena e pubblico. Inoltre il momento coreutico, formando e sciogliendo rapidamente molteplici coppie, sottolinea l'instabilità e l'intercambiabilità dei legami amorosi e restituisce le diverse traiettorie dei desideri: Candida balla a turno con i diversi pretendenti da lei non riamati, ma anche con l'unico che a sua volta desidera (Lelio); Lelio danza con Flavia, la spasimante che respinge, la quale si unisce nel ballo anche al Capitano, prima che questo si allontani per danzare con Candida... La dinamica amorosa che muove la trama della commedia si risolve in un gioco combinatorio di desiderio e rifiuto,

[206] CARANDINI 2006: 37.

visualizzato nella danza. Il ballo del Piantone è bruscamente interrotto dall'assalto turchesco; come nella scena della serenata del capitano la musica si confonde con il rumore delle armi:

> CAPITANO Ma che rumor è questo di voci, di trombe e di schioppi? Chi dice «Ammazza, ammazza»?
> *Scena nona*
> ISOLANO *e tutti quelli della scena ottava.*
> [ISOLANO] Feste, eh? Danze, eh? Ohimè siamo morti!
> (II.8.92-I.9.1)

Profondamente radicate nella struttura drammaturgica e incastonate nel testo, le sequenze musicali sono dunque elementi portanti dello spettacolo, ma sembrano assolvere anche a una funzione di più immediata praticità. Come si può notare anche dall'esempio appena citato, gli inserti musicali sono collocati spesso nei momenti di passaggio da una scena all'altra; la scelta probabilmente non è casuale: è infatti usuale approfittare del rumore e della musica per eseguire variazioni e aggiustamenti nella scenografia e per portare oggetti in scena. Il risultato sul piano della struttura drammaturgica è che rumori e musica fanno da ponte tra due scene, garantendo una forte coesione tra una e l'altra; la terza scena del primo atto, ad esempio, si apre con il riferimento all'esibizione canora di Laurindo, avvenuta immediatamente prima, alla fine della seconda scena:

> POETA [...] Or lascia ch'io do principio a maritare al suono la voce:
> Dale piume
> amorosetta
> sorgi, sorgi omai con fretta,
> son amante
> che cantante
> di lodarti ho per costume. [...]
> *Scena terza*
> LARDELLO, POETA, FRINGUELLO.
> [LARDELLO] Quest'è sicuramente quel pazzo del poeta. O che bello spasso!
> (I.2.25 e I.3.1)

Allo stesso modo, dopo la serenata guerresca del Capitano, che chiude la quinta scena del primo atto, la nuova scena prende avvio su una battuta di Lardello a commento del pezzo acrobatico eseguito da Corazza con il sottofondo delle trombe che hanno spaventato Candida:

TRULLA Il cenno sta che basta ch'io fischi una sola volta e essi soneranno.

CAPITANO Su dunque, da' il cenno, sibila. [...]

CAPITANO O che bel suono! È forza alfine, poiché non son veduto, ch'io spicchi quattro capriole. [...]

Scena sesta

LARDELLO, CAPITANO, TRULLA.

[LARDELLO] [*Dalla finestra dell'osteria*] In cervello sig. Capitano, e che diavolo d'umor è 'l vostro da quest'ora ballare? [...]

(I.5.28-35 e I.6.1)

LA TURCA COMEDIA BOSCHERECCIA ET MARITIMA

LA TVRCA | COMEDIA | BOSCHERECCIA, | ET MARITIMA, | DI GIO. BATTISTA ANDREINI | Fiorentino Comico Fedele. | *DEDICATA ALL'ILLVSVRISS. SIGNOR* | *Sig. & Padron mio Colendiss.* | IL SIG. VINCENZO GRIMANI | Meritissimo Podestà in Vicenza. | *Con licenza de' Superiori, & Privilegio.* | IN VENETIA, MDCXX. | Appresso Paolo Guerigli.

ILLUSTRISSIMO MIO SIGNOR COLENDISSIMO

Porta la fama su l'ali così glorioso il nome di Vostra Signoria Illustrissima che non sarà maraviglia se, dopo aver fatti schiavi mille e mille cristiani cuori, ora tributaria soggetta a lei s'invii questa *Turca* ancora. Già fiero tenore di contraria stella schiava la condusse in Costantinopoli, asilo di barbari infedeli, e oggi benignissimo fato fa che libera trascorra in Vinezia, tempio di pietosi credenti. Eccolla alfine trasportata dal ceppo di ferro a quello d'oro, dal bigio all'ostro, dal pirata crudele al cavalier pietoso. O Candida, o Candida, ad altro fine non credo che di Candida ti fosse imposto il nome, se non per segnare con pietra candida giorno così candido e felice; ma perché la sua real fortuna in questo punto più si può ammirar con taciturnità che scriverne con ardimento, le m'inchino e con questo umilissimo dono me stesso io dono.

Di Venezia, il dì 7 Novembre 1616.

Di Vostra Signoria Illustrissima devotissimo servitore,

Giovan Battista Andreini.

ILLUSTRISSIMO MIO [...] Il dedicatario della Turca del 1620 è il Podestà di Vicenza, Vincenzo Grimani. Per l'interpretazione di questa lettera cfr. *Introduzione* § 1. **tributaria**: 'che è offerto, concesso in dono o come segno di devozione, fedeltà e gratitudine' (*GDLI* XXI 333). **fiero tenore di contraria stella**, **benignissimo fato fa che libera**: endecasillabi. *tenore* vale 'forma, maniera' (Crusca I e II), 'modo in cui si compie azione, disposizione, condizione' (*GDLI* XX 891); *fiero tenore* si oppone a *fato benignissimo.* Cfr. *Schiavetto* 141: «fiero tenore d'ingiuriosa stella fa che dalle tue labra fuggono l'acque». **ceppo di ferro**: è l'arnese in cui si chiudevano i piedi dei prigionieri (e per estens. la catena); diviene simbolo di prigionia (*GDLI* II 981[16,17]). **bigio [...] ostro**: il bigio è l'umile vestito grigio dello schiavo e si contrappone all'ostro, tessuto scarlatto di lusso (*GDLI* XII 265[2]). Cfr. *Sultana* 175-176: «Io son Nebì [...] quello che schiavo tuo così teneramente amasti che convertendo il ceppo di ferro in catena d'oro e il vestimento di bigio poverissimo in sontuose vestimenta ottomane tanto mi sublimasti che qual figlio mi dichiarasti». **segnare con pietra candida giorno così candido e felice**: cfr. *Lelio bandito* 135: «O giorno [...] meritevole d'esser segnato con pietra candida». **Candida [...] candida [...] candido [...] dono [...] dono**: sin dalla lettera di dedica sono messi in campo gli artifici retorici più utilizzati nella *pièce*, come bisticci e giochi di parole. **le m'inchino**: 'le rendo omaggio, ossequio'. Per l'uso di *inchinare* riflessivo con complemento di termine cfr. *GDLI* VII 666. Cfr. anche, poco oltre, *A' benigni lettori* [11] «mi v'inchino» (con diverso ordine dei clitici).

A' giudiciosi lettori, Giovan Battista Andreini

[1] Questa *Turca* ch'oggi sotto gli occhi vostri, o benigni lettori, si lascia vedere fu da me composta per commissione del Sereniss. Francesco Gonzaga di gloriosa memoria, volend'egli che fosse recitata in Casale, con sontuoso apparecchio, nel tempo ch'era sposo della Serenissima Infante di Savoia; passati alquanti giorni, nella stessa città fu stampata e dallo stampator ducale dedicata al molto illustre signor Fulvio Gambaloita. Non nego già che 'n vedendola tale non abbia per due ragioni sentito contento infinito: l'una per aver da questo imprimerla datomi a credere che doveva essere stata piacciuta, l'altra perché fu degna d'esser dedicata a così generoso cavaliere. Ma non però è stato compiuto il mio gusto, a questo solo giunger potendo con esser io di quella correttore, che forse nel Teatro del Mondo non sarebbe comparsa comica, se barbara di nome, barbara ancor nella conversazione.

[2] Ora, con l'occasione d'esser ristampata in Vinezia, dove al presente con l'esercizio comico mi trattengo, ho voluto una copia di quelle emendare accioché in questa seconda impressione riesca più a voglia mia; di più, aggiungendole un prologo raccontante il pregio della comedia e de' comici del qual n'andava priva, che per esser bello è parto del signor Giovan Paolo Fabri fra ' comici Fedeli detto Flaminio, la povertà di questa operetta col tesoro di così fatto componimento ho voluto arricchire.

A' giudiciosi lettori Gio. Battista Andreini: il testo è introdotto nell'edizione del 1620 e contiene elementi importanti per ricostruire la vicenda compositiva ed editoriale della commedia (cfr. *Introduzione* § 1).

[1] Sereniss. Francesco Gonzaga di gloriosa memoria: Francesco IV Gonzaga (1586-1612), morto prematuramente per il vaiolo (*DBI*). Era vivo al tempo della composizione e prima rappresentazione della *Turca*, ma è già morto da otto anni quando la seconda *Turca* viene stampata. La circostanza della rappresentazione a Casale fu probabilmente un festeggiamento per il Carnevale del 1611. Cfr. ZAZO 1986 e *Introduzione* § 1. **Serenissima Infante di Savoia**: Margherita di Savoia, che Francesco sposò nel 1608 a Mantova (per l'occasione ci fu un grande ciclo di festeggiamenti a cui prese parte anche la compagnia dei Fedeli). **passati alquanti giorni, nella stessa città fu stampata e dallo stampator ducale dedicata al molto illustre signor Fulvio Gambaloita**: Andreini si riferisce all'*editio princeps*, pubblicata a Casale Monferrato da Pantaleone Goffi nel 1611. L'edizione è dedicata a Fulvio Gambaloita, un «patrizio milanese, feudatario di Terdobbiate in provincia di Novara», che «possedeva alcuni beni nel Monferrato» (ZAZO 1986: 65 n. 13). **Teatro del Mondo**: cfr. *Bravure* 102: «Io frattanto, entrando nel gran teatro del mondo, e dandomi una occhiata intorno». **che forse [...] nella conversazione**: la frase sembra incompleta; la intenderei così: «se avessi potuto essere correttore della commedia, nel teatro del mondo non sarebbe apparsa una commedia barbara di nome e scorretta linguisticamente» (con riferimento all'*editio princeps* che Andreini dice di non aver potuto controllare). Si osserva qui un richiamo circolare al finale; cfr. *L'ordine del trionfo che va nel fine della* Turca: «Così, due volte passeggiato il palco, finirà il trionfo e la comedia, la quale, se non sarà stata così barbara nella conversazione de' savi lettori com'ella è barbara di nome, cercherà l'auttore che a questa sua prima piacevole fatica alcun'altra ne segua e forse di maggior gusto a chi è di non ordinario gusto». La frase citata era già presente nel finale della prima edizione: al momento dell'aggiunta di questa lettera *A' giudiciosi lettori* viene ripresa e risemantizzata (da dichiarazione di modestia a dichiarazione della superiorità della seconda edizione sulla prima).

[2] in Vinezia, dove al presente con l'esercizio comico mi trattengo: cfr. MUNARI 2018: 13: «Nel 1619 [Andreini] passa il carnevale a Ferrara, poi si muove a Brescia, Verona, Venezia». A Venezia viene pubblicata nel 1619 la *Venetiana*, commedia interamente in dialetto veneziano, e nel 1620 la seconda edizione de *Lo Schiavetto*. **un prologo [...] del signor Giovan Paolo Fabri fra ' comici Fedeli detto Flaminio**: il collega Giovan Paolo Fabbri, in arte Flaminio (1567-1627). Recitò nella Compagnia degli uniti, dei Gelosi e dei Fedeli. Scrisse i prologhi di alcune opere di Andreini: *La Turca*, *Lelio bandito*, *Le due comedie in comedia.* Cfr. *DBI*, FERRONE 1985/1986 II 21.

[3] Spero che non meno da questo suggetto che dallo *Schiavetto*, pur mia comedia, si dovrà conoscere quanto per via di linee di diletto si corra al punto dell'utilità, non avend'altro riguardo se non che, per mezo di queste composizioni ch'io lascerò doppo la mia vita in vita, altri conosca quanto di buono essempio furono le cose da me portate in teatro, essendo questi per l'appunto duo di que' suggetti che in varie città recitati furono. E ben al presente chi non averà l'occhio lippo o cieco in tutto nella presente *Turca* vederà e gusterà, quasi ape tra rugiadosi fiori, dalla parte d'Occhialì, di Laurindo, del Capitano, di Lelio, di Flavia e altri personaggi, il dolcissimo succo della moralità che dal fiorito giardino del teatro si tragge.

[4] E, ch'io non menta, veggasi dalla parte d'Occhialì – nel fine Rosmondo fratello del Capitan Corazza – come la nemicizia che nasce tra i congiunti sia più crudele d'ogni altra, inducendosi il povero Rosmondo, per una guanciata e per un odio prima intestino, a fuggir dal fratello e, ricovrato fra ' turchi, viver gran tempo sotto barbara legge; siché se nell'orchestra spettatore alcuno sarà ch'odi o fratello o padre, conoscerà da' bestiali sfortunati eventi di Rosmondo quello che cagioni la ruggine d'un odio invecchiato tra consanguinei. E se non averà il cuor di sasso, nel riconciliarsi che faranno que' nemici fratelli, si struggerà per la dolcezza, in tutto per tutto al vento di que' fraterni innamorati respiri e sospiri disgombrando dalla mente ogni tenebra d'odio crudele, veggendosi in uno quanto il buono essempio vaglia e operi; alla conversione d'un solo tanti convertendosi, il prezzo dell'anima su le bilance della cristiana fede pesando.

---

[3] *Schiavetto*, pur mia comedia: pubblicata per la prima volta nel 1612 (Milano, Malatesta) e riedita nel 1620 (Venezia, Ciotti) con varianti. L'edizione moderna di riferimento, a cura di Falavolti, si basa sulla *princeps*. **queste composizioni ch'io lascerò doppo la mia vita in vita**: anche nella dedica *A' benigni lettori* di *Schiavetto* Andreini si dice impegnato nel pubblicare diverse *pièces* che aveva recitato (59-61, cit. a p. 59): «L'avere io molti anni esercitato l'Arte Comica, benché io sia di poco nome, m'ha persuaso a dar alla luce molti di que' suggetti, ch'io composi in varie città recitando; sì per mostrare che in così fatta professione m'affaticai qualche poco, come per far noto, a' molti invidi laceratori, che, quando hanno le comedie de' moderni tempi lacerate, che più per seguitare un pessimo loro costume, che perché meritassero censura, le biasimarono. Ora, da questo, e da altri suggetti miei, ch'io (non mi mancando il tempo) sono per dare alle stampe, conoscer ciascuno potrà che que' comici, che tali favole annodarono e disciolsero, furono gente, che s'affaticarono in conoscer l'arte del comporre, e in sapere quanto più dell'altr'uomo quello sia, che la virtù, che l'onore, seguita». **essendo questi per l'appunto duo di que' suggetti che in varie città recitati furono**: possiamo ipotizzare una versione a soggetto per la rappresentazione e una versione distesa per la pubblicazione (e quindi intendere *soggetto* come termine tecnico 'canovaccio') o interpretare *suggetto* in senso generico come sinonimo di *pièce*. **occhio lippo** 'pieno di cispa' (*GDLI* IX 123), 'che ha gli occhi che gli lagrimano, cisposo' (Crusca I e II). Cfr. *Sultana* 90: «come potrà un occhio lippo e infermo giugnere a fissarsi in una luce così grande». **quanto di buono essempio [...] il dolcissimo succo della moralità che dal fiorito giardino del teatro si tragge**: il topos della *mellificatio* è uno dei motivi apologetici più comuni negli scritti dei comici dell'arte di quegli anni: la commedia coniuga utile e dilettevole, diverte e impartisce lezioni morali (cfr. MUNARI 2018: 29 con rinvio agli studi di FERRONE).

[4] E, ch'io non menta, veggasi [...]: inizia qui una carrellata dei personaggi della commedia (assente nella *princeps*, dato che mancava l'intera prefazione *A' giudiciosi lettori* che la contiene). Anticipando diversi elementi della trama, Andreini indica le caratteristiche salienti e l'utilità morale di ciascuno di essi. Un simile elenco moraleggiante dei personaggi è anche nello *Schiavetto*; la premessa teorica è la definizione di commedia come *speculum vitae*: «E bene quel grande oratore Cicerone, considerando il giovamento che con dolci ravvolgimenti si tra' dalla comedia, la chiamò *speculum vitae*, poiché, sì come lo specchio rappresenta ad altrui ogni macchia, che nel volto si porti, onde volendo quella levare, far lo possa; così, fatto specchio la comedia, nella quale lo spettatore miri le macchie sue, possa con agevolezza quelle dalla fronte levarsi» (*Schiavetto*, *A' benigni lettori*, 59-60). **guanciata**: 'gotata, schiaffo' (*GDLI* VII 103). **orchestra**: 'con sineddoche: il teatro stesso; il complesso degli spettatori' (*GDLI* XII 16[5]).

[5] Da Laurindo pur si cava quanto disdica ad un padrone, quasi dimenticandosi il suo decoro, che tanto lasci trescar seco un servitore, come fa col poeta Fringuello, poiché, se quel figlio è odiabile che 'l padre non ama, così quel servo è disprezzabile che perde la riverenza al suo signore; e da questa stessa parte conoscerassi quanto disdice ad un uomo grave e letterato, per seguir Venere lasciva, fuggir Minerva casta, essendosi in tutte le sue azzioni accorto che la cosa terminava in farlo spendere in banchetti, suoni, danze e canti, e che per ultimo e miserabil fine ebbe a rimanere schiavo. Siché, spettatore di questo fatto uomo attempato o letterato, vedrà ch'è lode veracemente sottrarsi a quelle cose che fintamente avrà in Laurindo conosciute; ma perché finalmente ad ogn'ora fu proprio della buona comedia dalle cattive cagioni trarne lodevoli effetti e dalle radici amare i dolci frutti, scorgerassi che da questo amore sciocco una savia ricognizione fa de' perduti gemelli.

[6] Dal Capitano e da Lelio cavasi che donna bella cagionatrice è di molti mali quand'ella più con la prudenza non abbellisce il cuore che con artificio il volto; e che per lo più quell'amore che negli amanti entrò per gli occhi in lagrime voglia uscir del petto in sangue: e questo pur si scorge dalle questioni degl'istessi. Siché s'alcuno ci sarà che spettator di questo fatto si trovi e che amando abbia rivale, veggendo ne' disordini altrui com'ordinar i suoi fatti debba, fatto cauto, o che desisterà dall'impresa o che, divenuto suo marito, imporrà il freno di dovuta riverenza a ciascuno, nel maggior corso amoroso arrestandolo. E se alcuna giovanetta vagantella fra un cumulo d'amanti uno più dell'altro amerà, non si compiaccia, invaghita di sua bellezza, di quel seguito numeroso; ma, licenziando ciascuno, ad un solo s'appigli e lo renda suo consorte, anziché in lui veggia con doglia succedere e risse e questioni e forse la perdita sua perpetua, o con esser a lui tolta la vita o col perderlo con l'essilio o con alcun altro stravagante modo e forse somigliante a quello di Lelio, che quasi su l'ali d'amore da Tabarca in Algeri vien trasportato.

[7] Da Lardello oste ogni donna vedrà quanto disconvenga il dimorare lungo tempo in osteria poiché spesso i tavernieri, che vizziosi sono godendo d'avere nella ragnaia civetta che lor faccia giuoco, danno agli uccellacci per scioccaggine mille ordini, mille speranze, mille commodi, per corrompere la stessa pudicizia, se l'avessero nelle mani. E noto il fa Lardello con Candida, tanti pascendo di vane speranze, e con l'ordine dato e di pasteggiare e di danzare accioché parlare si possa e amoreggiare con la stessa Candida. [214]

[8] Dal'amor onestissimo di Flavia se ne riporta che, quando una gentildonna ben nata ogni aguato nobile ha teso per goder d'amor maritale e vede dall'ultime radici sradicata e sbarbata la speranza,

---

[5] lasci trescar seco un servitore: 'lasci che un servitore si faccia beffe di lui' (cfr. *trescare* nell'accezione di 'ordire imbrogli, parlare per scherzo', *GDLI* XXI 317[4,5]).

[6] questioni: 'contrasti, dissidi' (*GDLI* XV 126[7]). **quasi su l'ali d'amore da Tabarca in Algeri vien trasportato**: cfr. *Lelio bandito* 133: «con l'ali d'Amore è ritornato»; *Rosa* 139: «su l'ali del furore [...] a volo mi porto».

[7] ragnaia: 'luogo in cui si tendono reti, dette ragne, fra alberi [...]; gli uccelli [...] vi incappano' *GDLI* XV 369. Cfr. *Lelio bandito* 8: «il tordo è nella ragnaia».

come s'appigli, per non patir più e esser forse favola indegna di ciascuno, a maritarsi, non solo insegnando a chi vede questo a far lo stesso ma eziandio per far noto che troppo disdice ad una verginella a cui sia morto il padre vivere soletta, fatta indegno berzaglio d'occhi lascivi e di mille acute lingue.[215]

[9] Da Masenetta veneziana, da que' tiri vivaci e pronti, si conoscerà quanto questi veneti nascano facondi, spiritosi, arguti; anzi, per osservare il costume quanto libera discorra. E se alcuno di stomaco troppo debole o di troppo delicato orecchio dicesse che questa è una parte laida, oscena, e contra bonos mores eccitatrice al peccato mortale, rispondo con l'illustrissimo Gaietano nella sua sommetta e dico: «Quando autem in huiusmodi peccatum mortale interveniat non facile dixerim, quia iocose haec dicuntur et fiunt».[216]

[10] Sopra la parte di Trulla e di Fringuello altro non dirò benché dall'uno trar si possa quant'ad ogn'ora un uomo troppo semplice abbia del ridicoloso e uno, come Fringuello, troppo astuto, del vizioso.

[11] Ecco dunque che qual è 'l fine tal è l'arte: il fin della comedia è buono, virtuoso e pieno di moralità e perciò buona, virtuosa e apprezzabile è la comedia, e virtuosi e nobilissimi della comedia gli artefici. E perché vago sono di mostrarlo avendo vita in molte altre mie cosette rappresentative, quelle adornerò di diversi prologhi in lode tutti di questa professione; e per non mostrar d'esser solo a lodarla, e miei e d'altri auttori saranno i prologhi che per queste cose teatrali saranno sparsi. E qui porgendovi occasione di giovamento con diletto mi v'inchino e finisco.

---

[8] sbarbata: 'estirpata, scomparsa, annientata'. *Sbarbare* vale 'estirpare dalle radici' (*GDLI* XVII 645). **esser forse favola**: 'essere argomento [...] di pettegolezzi' (*GDLI* s.v. *favola* V 748), fin da *RVF* I, vv. 9-11 «Ma ben veggio or sí come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesmo meco mi vergogno».

[9] l'illustrissimo Gaietano nella sua sommetta: il teologo domenicano Tommaso de Vio, noto come Tommaso Gaetano o Caetano (Gaeta 1469-Roma 1533). Il termine *sommetta* allude alla *Summula peccatorum* «un pratico manualetto per i confessori ordinato alfabeticamente, che [...], rispetto ad altre opere dello stesso genere, assume spesso il carattere di uno *speculum virtutis*, per la sua continua esortazione alla virtù» (*DBI*). «**Quando [...] fiunt**»: «quando in tali cose intervenga peccato mortale, io non potrei dirlo così facilmente, dato che queste cose si dicono e si fanno per burla». Tommaso Gaetano è citato anche da altri comici come Pier Maria Cecchini e Niccolò Barbieri. Cfr. il *Trattato dell'Arte Comica cavato dall'opere di San Tomaso e d'altri Somisti* (1627) di quest'ultimo (cito da MAROTTI-ROMEI 1991: 686): «Cardinalis Caietanus in sua Summula, in verbo Histrio, sic dicit: Histrionum peccatum non consistit in exercitio histrionatus, nam licite histrio potest suum officium exercere [...]»

[11] mi v'inchino: con diverso ordine dei clitici (riflessivo + dativo) rispetto a *le m'inchino* (cfr. la relativa nota).

PROLOGO DI GIOVAN PAOLO FABRI, TRA ' COMICI FEDELI DETTO FLAMINIO.

[1] Dopo che 'l gran monarca dell'uno e dell'altro mondo, spettatori graziosissimi, divise col mirabil detto le tenebre dalla luce, dopo che l'eterno pittore dipinse col pennello del suo dito nella suprema tavola del cielo le vaghissime stelle (ordinando che dall'infaticabil sole e esse e la luna ricevessero lo splendore), dopo che di nulla egli formò questa bella machina dell'universo, adornandola, cingendola e fecondandola di prati erbosi e fioriti, di valli profonde e solitarie, di colli vaghi e ameni, di monti sassosi e aspri, di boschi fronzuti e ombrosi, di chiare fonti, di queti laghi, di correnti fiumi, di mormoranti ruscelli e di larghi mari (sottoponendogli alle divine leggi della sua incomprensibil sapienza), e dopo ch'egli insomma ebbe popolata l'aria, l'acqua e la terra d'ucelli, di pesci e di fiere, per maggiormente perfezzionar il tutto elesse d'adornar questo globo d'una creatura che signoreggiasse a tutte le cose inferiori e fosse atta per l'intelletto a conoscere e ammirare l'eterne sue maraviglie. Ciò conchiuso, formò l'uomo e, facendolo Signore di quanto è sotto il cerchio della luna, lo pose nel mezo del mondo dandogli auttorità d'esser arbitro di sé stesso e di poter esser tutto quello ch'egli voleva; e fu così assoluta questa auttorità che dal primo si diffuse in tutti quelli che da lui discesero. Così avess'egli saputo ubbidire! Come saria stato immortale! Ma si compiacque più con la disubbidienza di condannar sé stesso e i suoi discendenti a morte che rimanersi con l'ubbidienza in vita.

[2] Che l'uomo possa esser quel ch'egli vuole è verissimo. Et ecco. Chi ama si fa senz'altro simile alla cosa ch'egli ama, onde, se ameremo la terra, saremo terra. Se altro ameremo, altro saremo, trasformandosi l'amante nell'oggetto amato e essendo l'anima più dove ama che dove anima. Per chiarezza di che, quanti vediamo noi ogni giorno che, benché sien uomini, vivono non come uomini ma come piante, come fere e come sassi? Come piante vivono quelli che vivono sol perché mangiano, come fiere quelli che in altrui incrudeliscono, anzi che son peggiori delle fiere perché

> Non si squarcia la carne orsa con orsa
> né 'l leon col leon incrudelisce.
> Ma s'amano fra lor fin i serpenti.

PROLOGO [...] FLAMINIO. **[1]** Su questo prologo, introdotto nell'edizione del 1620, cfr. in particolare *Introduzione* § 4, dove si mette in luce come nell'incipit Fabri parafrasi la *Genesi*. Su G. P. Fabri cfr. la nota precedente (*A' giudiciosi lettori* [2]). Alcune osservazioni su questo prologo si leggono inoltre in MUNARI 2018: 28-29 (più in generale sul prologo nella letteratura teatrale del Seicento cfr. FALAVOLTI 1982: 194 n. 22). Nel prologo troviamo la preziosa costruzione retorica propria dello stile alto della commedia (si notino in particolare le serie enumerative lussureggianti) su cui cfr. *Introduzione* § 7.

E l'uomo uccide l'altr'uomo, o crudeltà da non trovar perdono! E come sassi quelli che, pigri e immobili, si stanno continuamente sepolti nell'ozio. Per lo contrario poi ci son degli uomini che vivono come uomini e come angeli: come uomini vivono quelli che ammirano le bellezze dell'universo e, senza offender alcuno, lodano e benedicono la mano che le fece, e come angeli quelli che son rivolti a contemplar il cielo.

[3] Ma perché l'uomo per sé stesso è un animale né in tutto celeste né in tutto terreno, bisogna ch'egli si procuri trattenimento conforme al [s]uo composito. Principalmente egli dee considerare da qual mano sia uscito e che per tornar là donde partì gli conviene essere scarico del grave peso degli errori. Oltre di ciò dee dar suo nutrimento al corpo: ma qual sarà questo nutrimento? Senza dubbio (come altri disse) sarà il pane e 'l giuoco. Ora è bisogno distinguer che giuoco ha da esser questo: certo non di carte, non di dadi od altro tale, sola cagione di perder arrabbiatamente i denari, la riputazione e molte volte la vita; ma sarà il giuoco della scena, il quale non sol ricrea il corpo, ma l'anima, che altra consolazione non può ricever che la gioia. E questa gioia non è gustata dall'anima per a[l]tro mezo che per quello del vedere e dell'udire, il che conseguisce per via del giuoco scenico, dove scorge per mezo degli occhi i vari colori del vestire e per mezo delle orecchie gusta le parole, e come di sua vera ambrosia soavemente si pasce. Furono (è vero) da Socrate e da Platone discacciati i poeti lascivi, che potevano indur cattivi costumi. E quelli che vogliono biasimar le comedie dicono che questi furono i poeti comici. Ma non è vero, perché i poeti comici rimasero e ebbero onore d'esser chiamati generazione divina.

[4] Furono ben poi – no 'l nego – sbanditi in certi luoghi i giuochi scenici e questo per colpa di quegli istrioni, di quei mimi e di quei pantomimi che satiricamente parlando biasimavano publicamente e 'n faccia i vizi altrui, usando nelle rappresentazioni loro atti lascivi e parole disoneste;

---

[2] Chi ama [...] dove anima: è l'idea del «potere trasformativo dell'amore nel rendere somigliante amante e amato, di ascendenza neoplatonica (ficiniana, nel *Libro dell'amore* VII, VIII)» (cfr. MUNARI 2018: 29). **Non si squarcia [...] serpenti**: tre endecasillabi. La IV edizione della Crusca registra un proverbio simile s.v. *lupo*: «il lupo non mangia dalla carne di lupo».

[3] trattenimento: **'**divertimento' (FERRONE in *Due comedie* 30). **Ma perché [...] [s]uo composito**: *composito* vale qui 'ciò che è costituito dall'unione di elementi diversi, composizione' e 'complesso, insieme ([...] di diverse doti fisiche o morali)' *GDLI* III 422 s.v. *compòsito* e 425-426[1,2] s.v. *compósto*[2]. Lo stesso termine in riferimento alla natura umana in CASTIGLIONE *Il libro del Cortegiano*, *Primo libro*, XIV (BibIt): «del corpo e dell'anima risulta un composito più nobile che le sue parti, che è l'omo». Sulla possibilità dell'uomo di essere tanto bestiale quanto angelico cfr. almeno PICO DELLA MIRANDOLA *Oratio de hominis dignitate* 6-8 (le parole di Dio ad Adamo): «Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora quae sunt bruta degenerare; poteris in superiora quae sunt divina ex tui animi sententia regenerari». **ma qual sarà questo nutrimento? Senza dubbio (come altri disse) sarà il pane e 'l giuoco**: possibile riferimento a *panem et circenses*, l'espressione con cui Giovenale (Satire X, 81) sintetizza le aspirazioni della plebe romana nell'età imperiale (cfr. anche poco dopo «bisognava trattener il popolo co giuochi»). **arrabbiatamente**: 'con rabbia, furiosamente, con accanimento' (*GDLI* I 678). **Furono [...] costumi**: per la critica platonica della poesia si vedano in particolare i libri II, III e X della *Repubblica* (e per un quadro della più significativa bibliografia sull'argomento cfr. BOTTER 2015).

dunque giustamente furono aborriti e discacciati quei tali, come ancora giustamente furono proibiti certi balli vergognosi, certe canzoni oscene con le quali si contaminava la castità, la pudicizia e l'onestà, certi bagni nel vino che solevano usar gli antichi in ogni tempo senza aver riguardo né a sesso né ad età, certi festini e certe tavole alla baccanale in strada publica con cento altre cose tanto licenziose che la memoria nel ricordarle se ne vergogna. Queste son quelle cose che ingannan molti perché, leggendo negli scritti altrui de' giuochi scenici e trovandoli pieni di cose sconce, dannano tutti i comici; ma se vedessero con quanto decoro e con quanta modestia si rappresentano le comedie d'oggidì, conoscerebbono chiaramente che i nostri giuochi ritengono il nome delle scene e dei teatri sì, ma non i vizi, e conoscerebbon ancora, se volessero dopo aver letto il contra legger anche il pro, che, se tra ' comici antichi ve n'ha avuti di quelli che per gli lor vizi sono stati rei di biasimo, ve n'ha avuti medesimamente di quelli che per le loro virtù sono stati degni di lode.

[5] E che sia vero, Publio Siro eccellentemente recitando ottenne la palma da Cesare e fu da lui anteposto a Laberio Cavalier Romano, tuttoché anch'egli nella medesima azzione fosse riuscito con maraviglia. Esopo e Roscio furono sì cari a Cicerone, che difendeva le cose loro come egregiamente e singolarmente dette: il che si legge in quella bella orazione nella quale riprende il popolo romano per aver tumultuato mentre che Roscio recitava. Questo Roscio fu carissimo a Lucio Silla e ebbe da lui un bellissimo anello in dono e, di più, aveva dal publico ogni giorno mille denari per sua provisione: ecco, dunque, che un uomo d'ingegno può ancora farsi grande per mezo d'un'arte picc[i]ola, se arte picciola si può chiamar quella che non ha per suggetto altro che lo sp[i]rito. Dione disse (e con ragione) a Giulio Cesare che bisognava trattener il popolo co giuochi. Aristotele, anch'egli, compose un libro chiamato *Dell'arte scenica*, dicendo che la vita nostra per mantenersi ha bisogno del riposo e del giuoco. Scipione e Lelio aiutarono Terenzio – così è fama – a compor le sue bellissime comedie. Creso, essendo schiavo di Ciro, lo consigliò a far recitar comedie ai popoli di Lidia, che più volte s'erano ribellati al suo impero, e per questo piacevol trattenimento si quetarono gli animi de' Lidi e non tentarono più di ribellarsi. Le nazioni più feroci hanno ascoltato con gusto il recitar le comedie, chiamandole giuochi di umanità. Quanti re ci sono stati che, per conoscer i costumi dei loro popoli, volontieri si son ridotti alle comedie!

---

[4] certi festini e certe tavole alla baccanale: 'certe feste e certi banchetti sfrenati e licenziosi' (con allusione alle feste orgiastiche del culto bacchico).

[5] E che sia vero: 'e a dimostrazione del fatto che è vero, [ricordo che]'. **Publio Siro [...] con meraviglia**: Publilio Siro fu un poeta latino (I sec. a. C.), autore di mimi e di una raccolta di sentenze (cfr. CHERCHI in GARZONI *Piazza universale* 1685); Decimo Laberio (ca. 115-43 a. C.) fu un cavaliere e autore di mimi, di cui rimangono pochi frammenti (*ivi* 1655). Laberio fu «umiliato da Cesare quando gli impose di recitare i suoi lavori (per un cavaliere era disonorevole calcare le scene)» (*ivi* 96 n. 78). Laberio «si vendicò esordendo sulla scena con un prologo [...] in cui astutamente denunciava la perdita della libertà romana [...]. Cesare per ritorsione lo avvilì ulteriormente preferendogli Publilio Siro» (*ivi* 1181 n. 9). Così Garzoni sull'episodio (*Piazza universale* 1181): «E di Publilio Siro narra Macrobio nel secondo libro dei suoi *Saturnali*, che dopo una comedia, nella quale recitò egregiamente, li fu data la palma da Cesare, e fu anteposto anco a Laberio, cavallier romano, che, per suo amore entrando in scena, si fece riputare un grand'uomo, e acquistò un anello e cinquecento sesterzi per l'eccellenza sua». **tuttoché**: 'sebbene' (*GDLI* XXI 477 s.v. *tuttoché*[1]). **Esopo:** attore

[6] Chi dunque la biasima perché tra ' comici antichi ce ne siano stati de' viziosi ricordisi (come ho detto) che tra gli antichi ce ne furono ancora de' virtuosi e abbia in memoria che quel medesimo fuoco che fa negra la legna fa lustro l'oro, e si ricordi particolarmente che le comedie nostre moderne sono in tutto lontane da' vizi antichi. E voi, signori giudiziosi che vi degnate di favorirci, ben lo conoscete, onde son certo che non guardarete al dir di coloro che troppo ingiusti ci biasimano, ma considererete che noi siamo in un tempo nel quale si ritrovano degli spiriti somiglianti a' corpi infermi, che s'annoiano di tutte le cose, sprezzando quello che non possono immitare. Questi vogliono riformar il tutto e per loro stessi son così privi di forma che di nulla si compiacciono: anzi, che le più belle forme sembrano agli occhi loro malsani chimere deformi! Or questi tali, che dicono male per non saper dir bene, lasciamo nella malvagità della lor perfidia. E voi, signori cortesi, ascoltate la comedia, che per darvi onesto trattenimento abbiam preparata. E ora cominciamo.

LA SCENA

Si finge nell'isola di Tabarca. Qui dovranno le case esser tre da una parte e tre dall'altra, tutte infrascate e infiorate, in modo tale però che le case si discernino. Una di quelle dovrà fingersi osteria, con un poco di frascata che tenga tutta la parte delle tre case dove sarà l'osteria. La prospettiva dovrà far credere con la pittura un lontano di mare e sopra quella molti monti alpestri, ne' lontani de' quali si scoprano alcune capannette di cartoni dipinti e alcuni castelletti, ancora avvertendo che fra que' monti caminar si possa e ancora discender in scena. E per ultimo si dovrà fare che la finestra della

---

romano. **Roscio [...] recitava**: Gallo Quinto Roscio, grande attore (I sec. a. C.), difeso da Cicerone in un processo civile (*Pro Q. Roscio comoedo*). Cfr. GARZONI *Piazza universale* 1180: «Quindi avviene che *Macrobio* nel terzo libro de' suoi *Saturnali* difenda dalla viltà l'arte istrionica con l'essempio di Roscio Amerino ed Esopo, istrioni che furon sí famigliari a M. Tullio che difendeva le loro cose come egregiamente e singolarmente dette. Il che si vede apertamente in quella bella orazione nella qual riprende il popolo romano per aver tumultuato mentre che Roscio comediante recitava». Come osserva Cherchi (*ivi* 1180 n. 5), Garzoni combina «Macrobio, *Saturnalia*, III, 14,11-13» con un passo dell'*Officina* di Ravisio Testore (IV, 48, *De histrionibus ac fabularum actoribus*), raccolta di aneddoti pubblicata nel 1520: «il dato riferito da Macrobio e ripreso da Ravisio circa il tumultuare del popolo romano è dovuto ad una confusione fra il tribuno della plebe Lucio Roscio Otone (che fu fischiato in teatro per una legge da lui fatta e difeso in quell'occasione da Cicerone [...]) con l'attore». **Questo Roscio [...] anello in dono**: cfr. GARZONI *Piazza universale* 33: «quelli che dai magistrati ricevevano anelli d'oro, godevano non la dignità de' cavalieri romani, ma i privilegi almeno e l'essenzioni loro, come Quinto Roscio comedo, che fu donato d'un anello d'oro da Silla dittatore»; *Rosa* 144-145: «In Roma Rossio comico famosissimo meritò in dono l'anello dell'eloquenza». **Dione [...] giuochi**: non è stato possibile identificare con precisione l'episodio in questione. Non è da escludere, data la generale imprecisione dei riferimenti storici citati in questo passo, che si alluda a Cassio Dione, storico alessandrino vissuto tra il II e il III sec. d.C., autore delle *Historie romane.* **Aristotele [...] giuoco**: con «un libro chiamato *Dell'arte scenica*» Fabbri potrebbe alludere alla *Poetica*, che contiene la trattazione aristotelica della tragedia. Il riferimento non è tuttavia del tutto convincente, dal momento che nella *Poetica* Aristotele non parla dei problemi della messa in scena e degli aspetti legati all'arte scenica e allo spettacolo in senso stretto (cfr. LANZA in ARISTOTELE *Poetica* «Di che cosa Aristotele non parla»). Il riferimento alla necessità del riposo si legge in ARISTOTELE *Etica Nicomachea X.6* (p. 427): «il divertimento somiglia al riposo, e la gente ha bisogno di riposo poiché non può faticare senza interruzione». Come si avrà occasione di notare altrove, spesso le *auctoritates* non sono citate in maniera precisa nel testo e vengono mescolati diversi autori e opere. **Scipione e Lelio [...] comedie**: Publio Cornelio Scipione Emiliano, detto anche Africano minore, e il suo amico Gaio Lelio, «il Sapiente», protagonista del *De amicitia*. Terenzio faceva parte del circolo degli Scipioni. Su Gaio Lelio cfr. anche la nota II.3.15.

casa del poeta sia grande in guisa che una donna possa per quella fuggire e che vi sieno due torri che per le punte sole si scoprano nel didietro e lontano delle case, cioè una torre dall'una parte delle tre case e l'altra dall'altra parte delle tre altre.

PERSONAGGI

Candida, per sopranome detta la Turca, poi Florinda figlia del poeta Laurindo.
Florindo Schiavo, detto Nebì, fratello di Florinda gemello, nobilmente alla turchesca vestito.
Laurindo Poeta, padre de' gemelli Florindo e Florinda.
Fringuello servo del Poeta.

Flavia vestita alla genovese.
Masenetta sua serva alla venetiana vestita.

Capitan Corazza, capitano dell'isola di Tabarca, poi Rosildo.
Occhialì rinegato, poi Rosmondo [fra]tello del Capitan Corazza.
[Trulla, servo del Capitan Corazza]

Colonello dell'isola.
Corpo di guardia.
Alfiere.

LA SCENA: dalla descrizione possiamo supporre che si trattasse di una scena multipla con elementi dipinti (ad esempio il mare) e strutture praticabili (ad esempio le case, l'osteria e i monti). L'azione si svolgeva probabilmente in punti diversi della medesima scena (senza cambi di scenografia). Come scrive CHICHIRICCÒ 2018: 109, Andreini «convoca elementi attinenti ai tre tipi di scena (quella comica, quella tragica e quella satirica) accostando alle case con osteria torri, capanne e castelli e adagiando il tutto fra mare e montagne, in una scenografia che comincia – inaugurando un processo che porterà l'autore, muovendo dalla scena serliana della sua prima e unica tragedia, all'ideazione di ambientazioni veramente barocche, movimentate e quasi "meccaniche" – a suggerire un impianto a bassorilievo, in funzione del quale sbalza dal fondo i monti e li costella di capanne e castelli in cartone». **isola di Tabarca**: piccola isola nordafricana (di fronte alle coste dell'attuale Tunisia), all'epoca controllata dalla famiglia genovese dei Lomellini (che ne fecero una base per la pesca del corallo). Cfr. *Introduzione* § 5. MORETTI 2011 riscontra una somiglianza di questa scenografia con la Tabarca descritta nell'Ottocento da Francesco Podestà. **infrascate e infiorate**: Cfr. *Venetiana* 12: «Oh, quante barche, oh quante gondole infiorae e infrascae». **frascata**: pergolato, 'capanno o tettoia, riparo fatto di frasche' (*GDLI* VI 302). Cfr. la *frascatella* dell'osteria citata in I.3.14. Per la fusione di elementi urbani e boscherecci cfr. *Rosa* 174: «Le case poi dalle parti si fingeran tutte di sepai e quasi arborei di rose fioriti». **La prospettiva**: cfr. *Schiavetto*, *Ordine delle robe* 213: «sarà congegnata di sopra una prospettivetta che finga una pastorale, la quale in cadere coprirà la prospettivetta comica». **lontano [...] lontani**: *GDLI* IX 213[18] s.v. *lontano* 's.m. Pitt. L'insieme di elementi architettonici e paesistici rappresentati nello sfondo di un quadro'. Cfr. anche FALAVOLTI in *Schiavetto* 189 n. 9 «*tele*: si riferisce ai fondali dell'improvvisato teatro, fatti di tela con dipinti ambienti e prospettive». VASARI *Vite* 574: «Vi sono anco alcuni pastori nel lontano che guardano le pecorelle».

PERSONAGGI Trulla: il servo del Capitano manca nell'elenco dei personaggi della *Turca* del 1620, ma era presente nella *princeps* e viene citato nel prologo.

Cavalleria.

Fanteria.

Lelio solo.

Pastore ferito.

Isolano.

Sonatori.

Sei contadine alla genovese vestite.

Pastori.

Lardello oste.

Mehemet turco.

Infiniti turchi armati.

Ma se giamai questa Turca facesse innamorar cristiano alcuno, onde in vago teatro vaga sposa godesse mirarla, troverà, per facilitar il modo di recitarla, nel fine di quella tutte le robbe che in essa vanno senza che l'auttore si vada stempiando in raccorle dalla stessa composizione, e, quello che più importa, tutte ancora per ordine, non solo d'atto in atto ma di scena in scena. Che per dir vero troppo gran fatica ci vuole, avendo una infinità di cose avanti gli occhi, a saper puntualmente qual cosa vada ora adoprata e quale in altro tempo; ma così potrà ciascuno con grande agevolezza ogni grand'opera recitare, poiché, quando vorrà incominciar quella, guardando quest'ordine di tutte le robbe scritte in fila, vedrà quello che va posto in opera di volta in volta, né potranno le cose adoperate con quelle che si debbano adoperare cagionar confusione alcuna.

Che Masenetta poi non gemini se non la "s" e la "z" si cava non solo dall'osservazione d'antichi scrittori, ma dal diffetto proprio di natura: poiché, sì come il toscano, naturalmente parlando, ancorché idiota, raddoppia e vocali e consonanti dove raddoppiate vanno, così il veneziano niuna cosa gemina favellando, fuorché le due lettere accennate, benché poi lo stesso nello scrivere sia così delicato che meritò il famosissimo Bembo d'esser chiamato padre della lingua toscana. Però, con queste ragioni la mia ragione ampliando, con lo stesso modo per Masenetta io scrissi. Or voi leggete.

Nell'edizione antica questo testo si trova, senza titolo, in calce all'elenco dei personaggi. **troverà, per facilitar il modo di recitarla, nel fine di quella tutte le robbe che in essa vanno**: l'*Ordine delle Robe*, il paratesto dedicato agli oggetti di scena e ai costumi, suddivisi effettivamente, come qui preannunciato, per atto e scena. L'*Ordine delle Robe* è presentato come uno strumento destinato ad agevolare successive rappresentazioni della pièce (cfr. anche l'«Ordine per recitar la *Sultana* con gran facilità»); in realtà, come mostrato da Fiaschini, Andreini intende rivendicare la propria autorialità sulla *pièce* nel suo insieme, comprensiva di testo e elementi per la messa in scena. Inserire un'appendice relativa all'attrezzeria era una pratica comune anche negli scenari manoscritti e editi. **stempiando**: cfr. *stempiare* 'perdere i capelli sulle tempie' (*GDLI* XX 134) e quindi 'affaticarsi'.

Che Masenetta [...] io scrissi: questo paragrafo sul linguaggio di Masenetta non era presente nella *princeps* e va letto tenendo conto della revisione linguistica a cui la commedia (e in particolare le battute in veneziano) sono sottoposte

ATTO PRIMO

Scena prima.

FLAVIA, MASENETTA, SONATORI, LELIO.

1 [FLAVIA] O cara Masenetta mia, pare che ogni male al dipartir del sole più nel misero infermo s'avanzi; ond'io, che sono inferma d'amore, sotto questo notturno cielo sento il mio male così immedicabil farsi, che speranza alcuna di vita non è più meco. E s'io mi movo e s'io ragiono non è, non è segno di vita, ma quell'ultimo sforzo che suol fare ogni moribondo questa vita lasciando.

2 MASENETTA Signora, l'è forza che mi ve 'l diga: el voler seguitar chi scampa, massime quando l'ha bona gamba soto, la xé tropo gran matieria. Ma mi credo certo certo che qualche verzenela de Carampane ghe averà dà da magnar del cervel de gata; e se no 'l xé così, che me sia cazzà una mela larga quatro dea fin ai fornimenti in la panza! No ve amar? Vu servirlo tuto el zorno né mai premiarve? Pota, la no sta ben! Mi vorave po, alla fin, al despeto de sto can, per sti lioghi de lavrani, d'olivi, de naranzi, di limoni, de riose, de zensamini e de smartela star aliegra daspò che tanta alegrezza quanto odor i sparze.

---

nella seconda edizione. Lo scempiamento delle consonanti geminate nel veneziano della serva è in effetti introdotto sistematicamente in questa edizione della *Turca*. Nella seconda *Turca* il divario tra toscano e veneziano si allarga, dato che i tratti fonetici propri dei due codici linguistici sono rispettati con maggiore fedeltà rispetto alla prima edizione (cfr. *Introduzione*). Degno di nota l'accenno alle origini veneziane di Bembo, perfetto nello scrivere veneziano ma non altrettanto nel parlare (sulla presenza delle *Prose della volgar lingua* nella "biblioteca" degli attori professionisti cfr. FIASCHINI 2009: 155).

I.1 La commedia si apre su una scena notturna: Flavia confida alla serva Masenetta le sofferenze causate dall'amore non ricambiato per Lelio, sofferenze non alleviate ma, anzi, acuite dal sopraggiungere della sera. Il tormento amoroso rende a Flavia odioso anche il paesaggio ameno e verdeggiante di Tabarca. L'innamorata, insieme alla serva e a un gruppo di suonatori, si trova sotto la finestra della casa di Lelio e prova a commuoverlo con la musica; il tentativo è vano, dal momento che Lelio dice di amare un'altra donna. L'italiano letterario dei due amorosi Flavia e Lelio (linguaggio a metà strada tra prosa e poesia, ricco di anafore, inversioni e citazioni colte) contrasta con il veneziano di Masenetta, basso e concreto, con un periodare animato da domande e risposte, espressioni figurate, imprecazioni e doppi sensi osceni. Come rileva CHICHIRICCÒ 2018: 114-115, si «costruisce così fin dall'apertura un'atmosfera di *medietas* pastorale, in cui confluiscono patetismo, cataloghi bucolici, immagini di bestiario, e riferimenti che [...] ricreano un tratto caratteristico delle composizioni in pastorali dell'Arte: un mescolamento fra registro basso e registro alto, non necessariamente conciliati né reciprocamente funzionali ma giustapposti senza soluzione di continuità grazie alle diverse risorse professionali, tecniche e culturali dei comici, dissolvendo l'unità prospettica e uniformando ogni cosa sul fondo della scena».

I.1.1 La battuta di Flavia richiama un antico *topos* lirico: l'acuirsi della sofferenza degli amanti nelle ore notturne. Il motivo ritorna in una successiva battuta dell'innamorata, in esplicita contrapposizione al riposo degli altri animali: cfr. I.1.12 e la relativa nota.

I.1.2 *Signora, bisogna che io ve lo dica: voler inseguire chi scappa, soprattutto quando corre velocemente, è una pazzia troppo grande. Ma io credo che qualche verginella di Carampane gli avrà fatto perdere la testa; e se non è così, che una mela larga quattro dita mi sia conficcata nella pancia fino ai finimenti! Non amarvi? Voi servirlo tutto il giorno senza alcuna ricompensa? Potta, questo non sta bene! Io vorrei poi alla fine, alla faccia di questo cane, stare allegra in questi luoghi di lauri, olivi, aranci, limoni, rose, gelsomini e mirto, dato che queste piante emanano tanta allegria quanto profumo.*

Signora l'è forza che mi vel diga: per *l'è forza* 'è necessario, inevitabile' CORTELAZZO 2007: 575. Come la *Sultana*, la *Turca* si apre sul dialogo tra il padrone innamorato che soffre (Sulpizio) e il servo che gli dà consigli (Fegatello). Al

3 FLAVIA Non più, di grazia, o cara serva, che il ritornar alla memoria le cagioni de' sofferti tormenti è un di nuovo soffrirli, anzi un farli assai maggiori. Né perché sembrino questi selvarecci e diportevoli luoghi di Tabarca le amene Tempe di Tessaglia, punto mi rallegrano. Verdeggino pur qua l'erbette ruggiadose e novelle, pompeggino pur colà coloriti in mille schiere i fiori, sieno pur quinci fecondi i colli, fertili le campagne, ginestrevoli i monti, e inghirlandati di faggi, di pini, d'allori, d'olive, ch'a me tutto sembra alpestrissimo orrore: colpa del cuor di sasso del mio Lelio, per lo quale imparano ad esser così sassose queste fiorite sponde. [*ai suonatori*] Ma deh, in grazia, o cari amici, trasformatevi nelle angosce mie e così angosciosamente fate che risuonino questi vari stromenti, che quasi novelli Orfei a pietà moviate il mio Cerbero crudele!

---

dialogo iniziale tra un personaggio alto e uno umile Andreini ricorre di frequente per esporre le tematiche dell'opera e per inquadrarne il genere (NOVELLI 1999: 89, CHICHIRICCÒ 2018: 113). **el voler seguitar chi scampa [...] la xé tropo gran matieria**: per *matieria* 'mattezza, pazzia' vd. CORTELAZZO 2007: 797 s.v. *matèria*. Si veda l'impiego del termine in *Venexiana* V 6: «el se suol dir che el xè matiera parlar cussi a la scoverta, perché i venti ha orece e oci»; RUZANTE *Bilora* 4: «i farà qualche matieria per amor» [cito da Cortelazzo]. La riprovazione espressa da Masenetta per l'innamorato che insegue qualcuno che non ricambia si ritrova nelle parole di Flaminio in *Sultana* 95: «che per natura l'amante disamato seguiti chi lo disprezza è cosa bestiale». **verzenela de Carampane**: 'donna di malaffare'. Carampane è un 'quartiere di Venezia, abitato per un certo tempo da prostitute' (CORTELAZZO 2007: 291). *Venetiana* 22: «cusina de Carampane»; *Li duo baci* 70: «che brutta cosa giera el veder correr una verzenela nassua in Carampane drio al'omo»; *ivi* 124: «publica sgualdrina de Carampane». **ghe averà dà da magnar del cervel de gata**: 'l'avrà fatto impazzire'. Cfr. CORTELAZZO 2007: 332-333 che registra la locuzione *(aver manzà) cervelo de gata* 'di poco cervello' e *avèr manco cervèlo d'una gata* 'avere cervel di gatta' in BOERIO 1856: 161 s.v. *cervèlo* (cfr. anche l'italiano *mangiare il cervello della gatta* 'impazzire' in GDLI VI 610[10] s.v. *gatta*[1], documentato in B. Davanzati, come riferimento alla pazzia di Ercole). Cfr. *Bulesca* 55r (CORTELAZZO 2007): «Per gran afflicion son quasi mato; / e sì son certo che l'è una putana. / Ma la m'ha dà a manzar cervel de gato»; PINO *Caravana* 3v (CORTELAZZO 2007): «Che per puttane el deventà insensao, / E con manco cervello d'una gatta»; MACHIAVELLI *Mandragola* 208: «Io vorrei ben vedere le donne schizzinose, ma non tanto: ché ci ha tolto la testa, cervel di gatta!». **mela**: 'arma bianca da punta o taglio', CORTELAZZO 2007: 806 (ma *spada* e *pancia* designano anche, rispettivamente, gli organi sessuali maschile e femminile; cfr. *DLA* 556 e 375). **fornimenti**: 'finimenti, rifiniture della spada' (per *fornimento* 'finimento' vd. CORTELAZZO 2007: 572). Cfr. anche il bolognese furniment 'elsa' in CROCE 2017: 124: «Ma Rodamont, ch' ancor in man aveva al furniment d' la so spada rotta». **sti lioghi de lavrani, d'olivi, de naranzi, di limoni, de riose, de zensamini e de smartela**: la forma *smartela* non è registrata in BOERIO 1856, CORTELAZZO 2007. *Mortella* è variante di *mirto* riportata da BOERIO 1856: 417. Cfr. anche l'espressione «*Sparger mortella,* dicesi de' Fiori e delle fronde minute che si spargono in terra per far le feste o processioni» (*ivi* 341 s.v. *infioràr*). In questo contesto si può pensare forse a un incrocio paretimologico con *martello* 'tormento della passione' (cfr. ad es. l'agg. *martelào* 'innamorato, malato d'amore' in CALMO *Rime*, st. XVI, v. 1). Simili cataloghi di vegetali in *Venetiana* 12 «de lavrani, de olivi, e de riose, e zensamini, e de moschete»; *Ismenia* 174: «di rose, gelsomini, gigli, amaranti, / di viole odorifere e d'accanti». **star aliegra**: 'divertirsi' (FOLENA 1993: 9), qui con possibile allusione sessuale.

I.1.3 Né perché sembrino questi selvarecci e diportevoli luoghi di Tabarca le amene Tempe di Tessaglia, punto mi rallegrano [...] colpa del cuor di sasso del mio Lelio, per lo quale imparano ad esser così sassose queste fiorite sponde: *selvareccio* 'di selva' (dalla III Crusca), 'Proprio delle selve, Fitto di alberi, [...] circondato da boschi' (*GDLI* XVIII 536). Cfr. BEMBO *Asolani*: «del selvareccio silenzio» (*GDLI*); *Adamo* 194: «ben viverem felici / fra questi luoghi selvarecci, aprici». **diportevole**: 'Che serve per svagarsi, per ricrearsi' (*GDLI* IV 518). Il termine non compare nel Vocabolario della Crusca. Una sola occorrenza presente nel Battaglia: BEMBO *Asolani*, II, XXIX: «Et se nelle nostre diportevoli barchette alle volte pigliando aria alquanto da gli strepiti della città m'allontano». **le amene Tempe di Tessaglia**: la Valle di Tempe in Tessaglia, luogo collegato al culto di Apollo. **pompeggino [...] i fiori**: *GDLI* XIII 838[3] documenta *pompeggiare* intransivo con il valore di 'essere in piena vegetazione (un albero); avere, piena fioritura, parvenza elegante e sontuosa (un fiore)', a partire da Giambattista Lalli *La Moscheide* (1624), canto 5, ottava 7: «pompeggiavan le spighe». Esempi già dal Medioevo per il significato base di 'fare pompa, ostentare' (*GDLI* XIII 837). Cfr. anche Crusca I e II: *far pompe* 'ornarsi pomposamente, adornarsi'. Si vedano inoltre *Adamo* 48-49: «Fa' che pompa di fiori, / Augelletti canori, / Tutto ab‹h›orisca e sprezzi»; *Sultana* 4: «da Capua partendosi in Partenope novella sirena avrà fatto pompa del suo bello». **ginestrevoli**: 'pieni di ginestre' (*GDLI* VI 783). Il termine è registrato solo a partire da Crusca IV. FIRENZUOLA *Rime burlesche e satiriche*, VI: «Ché val più un tocco sol d'un buon battaglio, / Che valli, e monti, e boschi ginestrevoli» (BibIt). **a me tutto sembra alpestrissimo orrore: colpa del cuor di sasso del mio Lelio, per lo quale imparano ad esser così sassose queste fiorite sponde**: cfr. MUNARI 2018 in *Ismenia* 327 «il desiderio,

4 MASENETTA Signora, se ben a nualtre done ne piase de veder in tempo de note el candeloto impizzà, siando spaurose, el sarà però ben destuarlo, per far le nostre cose secrete.

5 FLAVIA Fa' quello che più ti piace. Così, con un gelido soffio, la languida face della mia vita morte spegnesse!

6 MASENETTA Orsù, sonaori, tiolé l'archeto in man e tanto menelo su la panza a la viola, a la lira, che 'l concerto buti dolcissimo.

7 LELIO O che armonioso concerto! Bastante non solo a desviare gli uomini dai notturni riposi, ma a fare che il sole, da tal dolcezza vinto, lasci gli Antipodi, apportando il giorno quando più abbondano le tenebre nel cielo.

8 MASENETTA Ah crudelazzo, dixé: chi credé-u che sia che ve fa sta bela matinada? L'è la vostra povera signora Flavia! So che ghe avé dà la pasta mi, an? Vedé come in la vale d'Amor la sta d'ogn'hora con la panza in suso co' la fosse morta. Via pescaor, deh, che sté-u a far? Ché no ghe dé do bote de fossena soto 'l bonigolo?

---

l'ardire, che attirano in trappole e luoghi pericolosi – al solo accenno delle passioni, i boschi d'Arcadia si trasformano in un locus horridus («macchie orride e folte / fra spinose rivolte», poi «oscura selva»)». **trasformatevi nelle angosce mie e così angosciosamente fate che risuonino questi vari stromenti**: l'insistenza sulla sofferenza amorosa è tratto caratteristico del linguaggio dell'innamorato della commedia (cfr. ad. es. i lamenti del giovane innamorato Eugenio in DELLA PORTA *Turca* 249: «O sola e principal cagione de' miei tormenti!»).

I.1.4 *Signora, sebbene a noi donne, essendo paurose, piaccia vedere la candela accesa di notte, sarà bene spegnerla per far le nostre cose segrete.*

in tempo de note: *Amor specchio* 59 «in tempo di notte». **candeloto impizzà**: per *candeloto* 'candela piuttosto corta e grossa' vd. CORTELAZZO 2007: 273; qui è doppio senso per 'organo sessuale maschile' (*DLA* 79 s.v. *candelòtto*). Rafforza l'ambiguità l'aggettivo *impizzà* (CORTELAZZO 2007: 640 s.v. *impizzào*). Cfr. CARAVIA *Naspo* I 118 (10r) (cito da CORTELAZZO 2007): «Balchi lusenti più che baldachini, / Quando ch'i ha intorno impizzà i candelotti»; *Sultana* 39 «azercando col candeloto in man»; *Amor specchio* 118: «candelotto da impicciare». **nualtre done [...] siando spaurose**: *Amor specchio* 118: «È troppo spaurosa la donna». **destuàr**: 'spegnere' CORTELAZZO 2007: 465. **per far le nostre cose secrete**: ulteriore espressione allusiva per cui cfr. *Venetiana* 29: «far le cose segrete».

I.1.5 Così [...] spegnesse!: alla metafora oscena del «candeloto» Flavia replica con quella aristocratica della «face della [...] vita» (sulla mescolanza di stili in questa scena cfr. la nota I.1.).

I.1.6 *Orsù, suonatori, prendete in mano l'archetto e sfregatelo sulla pancia della viola, della lira tanto che emetta il dolcissimo concerto.*

tiolé [...] dolcissimo: al primo significato letterale della frase, di tipo musicale, si sovrappone un doppio senso: *archeto* vale infatti anche 'organo sessuale maschile' (*DLA* 21 s.v. *archétto*); *menare* 'compiere la penetrazione, [...] sbattere' (eventualmente 'con l'ogg. dell'organo maschile', cfr. *DLA* 316 s.v.); la *panza* è la bombatura degli strumenti a corde (*GDLI* registra 'parte rigonfia e tondeggiante di un oggetto' s.v. *pancia* XII 458[5]), ma qui anche 'organo sessuale femminile' (*DLA* 375). Cfr. ARETINO *Sei giornate*, 27, 33: «La traditora badessa [...] distruggendosi di fregare l'archetto del fanciullo su per la sua lira». **concerto**: in senso proprio nell'accezione, documentata dal Battaglia a partire da Marino, di 'musica formata da più [...] strumenti' (*GDLI* III 461[4]); ma qui si può pensare anche, in senso equivoco, all'orgasmo.

I.1.7 il sole, da tal dolcezza vinto, lasci gli Antipodi, apportando il giorno: gli Antipodi sono gli 'abitatori delle parti della terra opposte nel globo alle nostre' (da Crusca III). Cfr. *Bravure* 227: «noi eravamo quelli di sotto, e gli Antipodi quelli di sopra»; *Rosa* 47-48: «avverrà un giorno che 'l sole [...] fermerà nel cielo il suo veloce corso, a noi apportando perpetuo giorno, agli Antipodi perpetua notte»; *Ismenia* 188: «tutti insieme sarà andà ai antipodi».

I.1.8 *Ah crudelaccio, dite: chi credete che vi faccia questa bella mattinata? È la vostra povera signora Flavia: io lo so che l'avete adescata, eh? Vedete come sta tutto il tempo nella valle d'amore a pancia in su come fosse morta. Via pescatore, che fate? Perché non le date due colpi di fiocina sotto l'ombelico?*

matinada: 'il cantare e suonare degli amanti il mattino davanti a casa dell'innamorato' (CORTELAZZO 2007: 798). Cfr. inoltre *GDLI* IX 953 s.v. *mattinata*), da cui prelevo i primi due tra gli esempi che seguono: SANUDO *Diarii*, XLVI, 176: «Se va per nostri la notte fazando matinade per Costantinopoli, cosa insolita»; CASTELVETRO *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, 34: «Significa quello che i vulgari dicono fare la mattinata, cioè il cantare dell'amante di notte nel tempo che gli altri sogliono dormire sotto le finestre della casa della donna amata»; CALMO *Travaglia*

9 LELIO Mia signora, e da quest'ore amiche solo di zanzare, di vipistrelli, di civette e di gufi si va errando? Va forse per quest'isola di Tabarca pescando coralli, poiché di tanti ne abbonda? Da prudente ella fa, poiché serba virtù il corallo di rallegrare e ella, che è tutta mesta per amore, non potrà se non ricever grandissimo conforto da così fatta pescagione.

10 FLAVIA Cosa alcuna non v'è, che priva della grazia sua mi consoli; e pur quando io cercassi con così fatto modo di consolarmi, temo che privi di coralli troverei questi marini scogli.

11 LELIO Se nell'acque salse di Tabarca le sarebbe negato il trovar coralli, volgasi all'onde amare del mare che per colpa mia le trabocca dagli occhi e al vento de' suoi sospiri [che] le inonda il volto e 'l petto, che senza alcun fallo fra quelle troverà sommerso il corallo finissimo delle labra sue purpuree.

12 FLAVIA Sì sì, scherzate pur meco, o nuovo crocodilo, seguitando il costume di così velenoso mostro, ch'è d'uccidere e con l'ucciso di scherzare. Ma quando pur far ciò volessi, di corallo non troverei queste mie labbra, ma di livido e di freddo smalto. Ben so che disdice a donna l'andar da quest'ore vagando, prima perché donna io sono e poi perché non solo gli uomini ma ogni più selvatica fera sente in così fatto tempo riposo, eccetto Flavia dolente, ch'altra quiete non ha se non negl'inquieti suoi riposi di sospirare, di lagrimare, di querelarsi, di tormentarsi, tanto misera rimirandosi al sole quanto alla luna.

106: «sarave fuora de sasón si vegnisse incognito, con un compagno col lauto, e farghe una matinà e darghe sto favor e che fossé là con essa al balcon?». **So che ghe avé dà la pasta [...] do bote de fossena soto 'l bonigolo?**: *pasta* vale qui 'esca per pesci o per animali selvatici' (*GDLI* XII 785[6]) (il contesto permette di escludere il significato riportato in CORTELAZZO 2007: 963 s.v. *pàsta* 'preparato farmaceutico e cosmetico'). Si veda anche la locuzione registrata in *GDLI* XII 787[26] *prendere la pasta* 'abboccare' e in senso figurato 'lasciarsi adescare' (esempi in A. Cattaneo e Gigli). Per *pasta* 'esca' cfr. anche II.1.1: «già con gli ami, con le fossine e con le paste dal mar si tragge ferito e addormentato il pesce») e per il significato figurato vd. *Campanaccia* 16: «avé habuo la pasta, an?». La battuta contiene immagini tratte dal genere piscatorio: la *pasta*, il *pescaor*, la *fossena* 'fòssina, fiocina', arnese da pesca (CORTELAZZO 2007: 577 s.v. *fòssina*); cfr. le considerazioni di REBAUDENGO 1994 e CHICHIRICCÒ 2018: 107-128 sulla componente marittima della commedia *Turca*. CHICHIRICCÒ 2018: 114 rileva il doppio senso della battuta: «l'uomo, paragonato a un pescatore, è esortato a colpire Flavia, ormai quasi morta, sotto l'ombelico», come un pesce trafitto sul ventre. La posizione di Flavia, a pancia in su, evoca quella del pesce moribondo ma anche della donna pronta al coito (con evidente doppio senso associato alla *fiocina*).

I.1.9 Va forse [...] abbonda?: Andreini allude alla realtà storica della Tabarca del tempo: il corallo, di cui i fondali dell'isola erano ricchissimi, costituiva la principale attività commerciale della colonia genovese. La famiglia dei Lomellini aveva stipulato nella seconda metà del Cinquecento un contratto col sovrano spagnolo per pescare, lavorare e commerciare il corallo delle acque di Tabarca (cfr. PICCINNO 2008, SNYDER 2010 e *Introduzione* § 5). **Da prudente [...] pescagione**: si credeva che il corallo avesse poteri benefici. La credenza è documentata da testi di medicina cinquecenteschi ispirati alla medicina antica: cfr. ad esempio MATTIOLI *Discorsi*, *Nel quinto lib. di Dioscoride, Del Corallo & Antipathe, cap. XCVII*, p. 658: «Connumeransi [i coralli] (come riferisce Avicenna nel trattato delle forze del cuore) tra le medicine cordiali: percioché generano allegrezza»).

I.1.10 privi di coralli troverei questi marini scogli: la contrapposizione tra la roccia (lo scoglio, il sasso) e il corallo anche in *Ismenia* 196: «cangiando i sassi de' scoscesi calli / in pregiati e porporei coralli»

I.1.11 volgasi [...] purpuree: si notino i petrarchismi del linguaggio dell'amoroso: metafore come il *vento de' suoi sospiri* e giochi paronomastici come *onde amare del mare*; è un tratto barocco e mariniano la «descrizione della bellezza femminile [...] declinata sull'elemento marino»: cfr. la nota di RUSSO a MARINO *Adone*, XVII, 115, v. 8: «son coralli le labbra e perle i denti» (p. 1832 n. 115).

I.1.12 o nuovo crocodilo [...] scherzare: come osserva CHICHIRICCÒ 2018: 114, in questa prima scena ricorrono «immagini di bestiario» (cfr. anche I.1.17: «una iena, una sirena non sono»; I.1.18: «colombina candida descompagnà»). Per il momento non ho reperito ulteriori riscontri per il comportamento semiproverbiale del coccodrillo a cui si allude qui. Nei bestiari medievali, all'opposto, l'animale dopo la morte della preda si pente e si dispera: il coccodrillo uccide e

13 LELIO Cara signora Flavia, dicami in gratia: egli è pur vero ch'è gran parte di sanità il voler esser sanato; e s'è così e se ella sola conosce la sua piaga, la manifesti accioché, venuto in cognizione di quella, possa applicarvi salutifera medicina.

14 MASENETTA Soto adesso, Signora, mo' via, spenzé del bon. Ohimei, che fé-u? Ve perdé in tel meio. E' ve dirò, Signor, la so piaga è sì larga e infondìa che la se vergogna a mostrarvela. Aiutéla caro fio, che ve so dir che la sta mal da seno.

15 FLAVIA Orsù, voglio far buon cuore dal coraggio che tu mi fai. Or mi dica in grazia perché non mi ama e, s'io non sono supplicante atta ad intercedere questo, s'aggiungano alle preghiere mie le mie lagrime, i miei sospiri: tutti sieno lingue parlanti. Ohimè, averà un cuore così duro che al picchiare di tanti non si spezzi?

16 LELIO Mia signora, nel cuore d'un discreto amante niuna altra cosa debb'esser tenuta più segreta quanto quella che più si ama: le basti di saper ch'io amo, né posso dividere questo mio amore in tante parti, poiché sì come un fiume che in molti rami si divide non può esser profondo, così l'amore che in molte parti si colloca non può esser perfetto. Or buonanotte, signora. Io sono in camicia, né voglio più stare alla finestra.

17 FLAVIA Ah crudele, così tu mi lasci? Ma se come ad amante par che ti si convenga questo termine tanto discortese, ah non ben vedo come, essendo nobilmente nato, potevi usar poi un atto così villano! Odimi, Lelio, odi: già una iena, già una sirena non sono; io son Flavia, Flavia dolente,

---

piange la propria vittima (cfr. ad es. i bestiari editi da MORINI 1996 e in particolare il passo del *Fisiologo*: 46-47). **non solo gli uomini ma ogni più selvatica fera sente in così fatto tempo riposo, eccetto Flavia dolente**: cfr. il motivo petrarchesco del «contrasto fra la pace notturna di tutti i viventi e l'affanno angoscioso dell'amante» (SANTAGATA in PETRARCA *RVF* 255-256 a proposito della sestina 22 *A qualunque animale alberga in terra*; ma l'immagine è presente anche in *RVF* 50, 164, 216). Il concetto era stato espresso da Flavia anche nella battuta di apertura della commedia (cfr. I.1.1 e la relativa nota).

I.1.14 *Sotto, adesso, Signora, ora via, dateci dentro. Ohimè, che fate? Vi perdete nel meglio [sul più bello?]. Io vi dirò, Signore, che la sua ferita è così larga e profonda che lei si vergogna a mostrarvela. Aiutatela, caro figlio, che vi so dire che lei sta male per davvero.*

spenzé del bon: *spénzer* letteralmente vale 'spingere' (CORTELAZZO 2007: 1293). La locuzione *s. del bon* vale 'darci dentro, darsi da fare' (cfr. FERRONE in *Due comedie* 59, n. 39). **la so piaga è sì larga e infondia**: con riferimento all'organo sessuale femminile (*DLA* 407 s.v. *piaga*). *infondia*: 'profonda'; cfr. CORTELAZZO 2007: 566 s.v. *fondìdo* (*fondìo, fondìto, fondìvo*) agg. 'fondo'. Documentato *ibidem* l'uso in combinazione con *larga* con riferimento alla ferita in ARCIBRAVO 6 (1550?): «una feria / Che no sta ben a mi dirlo, mo basta / Che la fo cussi larga, e sì fondia, / Ch'un ninzuol desfilao gh'andà per tasta». La dittologia aggettivale *larga e infondia* ricorre nel veneziano di Andreini (soprattutto, ma non solo, a proposito di piaghe e ferite). Cfr. *Venetiana* 85: «la piaga xè larga e pì d'una spana fondia»; *Sultana* 62 (durante la scena dell'asta per la vendita di *Sultana* che si finge schiavo): «la xé virtùe d'una natura larga e infondiva»; *Ismenia* 362: «[Pantalone:] una ferìa molto larga e infondia». **da seno**: loc. 'davvero, veramente' CORTELAZZO 2007: 437.

I.1.15: **voglio far buon cuore dal coraggio che tu mi fai**: *far buon cuore*: 'far coraggio, confortare'. - Intr. e rifl.: 'farsi animo' (*GDLI* III 1058 s.v. *cuore*).

I.1.16 Mia signora [...] perfetto: Andreini propone la stessa "teoria sull'amore" in *Campanaccia* 19: «un fiume che 'n molti rami si divide non può esser profondo, così quell'amor ch'a molte si rivolge no può esser perfetto; amo anch'io, l'amor mio tende all'unità, nè può bipartirsi; e benché l'amor si debba tener segreto, nondimeno i voglio palesarlo». **in camicia**: 'senza altri indumenti addosso, in tenuta casalinga' (*GDLI* II 583[1]). Si allude forse anche all'aria fresca della notte. **né voglio più stare alla finestra**: prima indicazione spaziale precisa che colloca i personaggi nello spazio scenico descritto nel paratesto dedicato a LA SCENA.

quella che per te muore. Oh, come è vero che il sangue degli amanti convertito in inchiostro e le lor pene in penne formano per lo più tragici casi!

18 MASENETTA Pian pian, Signora, no fé che 'l dolor tanto ve incalza ch'el ve fazza scoverzer dai vesini per zentildonna che va a cazza a omeni. No ve sbaté pì, entremo in casa, colona mia cara, vegné colombina candida descompagnà!

19 FLAVIA Ah, Lelio crudele, così adunque con dolci parole m'affidi, con acerbe mi sfidi, e con minacce mi disfidi a morte? Or che fai? Vinci alfine, uccidimi, fiero trionfatore! Ahi, che m'accora il dolore! ahi, che mi disanima l'angoscia! Entriamo, amata serva.

20 MASENETTA O povera fia, vegné via sonaori! Chi me toca el preterito?

21 SONATORE Eh? Son io madonna, io io.

22 MASENETTA Ah, sé el sonaor fiorentin? Andé mo' avanti.

23 SONATORE Cazzica, è tanto buio ch'io ho paura, a cotesta otta, di dar del capo per le mura, vedete?

I.1.17 Oh, come è vero che il sangue degli amanti convertito in inchiostro e le lor pene in penne formano per lo più tragici casi!: cfr. il sonetto *Aura che movi le veloci penne* (*Rime* XIX) di MUZIO, ricordato anche in ID. *Lettere* II, 3, p. 123 (*Al signor marchese del Vasto*): «mi ricorda già di havervi dato un mio sonetto il quale haveva tutte le sue rime di *penne* et di *pene*», e II, 4, p. 129 (*A messer Francesco Calvo*): «Or un giorno fra gli altri, mi venne fatto un sonetto il quale comincia: *Aura che movi le veloci penne Verso colei che move le mie pene* et così tutti i versi finiscono in *penne* et *pene*». Il bisticcio *pene-penne* torna a IV.1.5 (per le numerose figure retoriche nel linguaggio degli innamorati cfr. *Introduzione* § 7).

I.1.18 *Piano, piano, Signora, non fate in modo che il dolore che tanto vi tormenta vi faccia scoprire dai vicini per gentildonna che va a caccia di uomini. Non vi agitate più, entriamo in casa, mia cara colonna, venite colombina candida senza compagno!*

Pian pian, Signora, [...] cazza a omeni: nella commedia l'ambientazione cittadina e domestica comporta spesso un potenziale coinvolgimento dei vicini, che possono sentire e eventualmente giudicare. Cfr. DELLA PORTA *Turca* 242: «Che pensate che sia sordo? Vi hanno inteso i vicini ancora.». **colona**: letteralmente 'colonna'; il sostantivo è utilizzato in veneziano come epiteto vezzeggiativo (cfr. CORTELAZZO 2007: 360-361). Ricorre nel veneziano di Andreini: cfr. *Venetiana* 11: «Signora Belina, ve baso la man per mile volte, colona:»; più volte anche nella *Sultana* (es. da p. 27): «cara colona». **colombina**: la coppia di colombi simboleggia la passione amorosa: cfr. DANTE *Inf.*, V, vv. 152-153: «Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere». Cfr. *Campanaccia* 49: «colombina candida senza fiel»; *Duo baci* 130: «O patroncina cara, o colombina candida!». **descompagnà**: 'non accompagnata, sola'. Cfr. BOERIO 1856: 227 *descompagnàr* 'Disgiungere una cosa all'altra compagna'. CORTELAZZO 2007 e BOERIO 1856 registrano anche l'agg. *descompagno* 'dissimile' (BOERIO 1856: 227: «Dicesi anche per *Uno solo*, cioè Non appaiato, non accompagnato da un altro»).

I.1.19 con dolci parole m'affidi [...] disfidi a morte?: *affidare* vale 'dare speranza, rassicurare' (*GDLI* I 208[2] s.v. *affidare*); *disfidare a morte* 'sfidare a un duello, a una guerra mortale' (*GDLI* IV 670[1] s.v. *disfidare*). Si noti la variazione preziosa *affidi* [...] *sfidi* [...] *disfidi*. **m'accora il dolore**: 'mi tormenta, mi affligge' (*GDLI* I 103[2] s.v. *accorare*). **mi disanima l'angoscia**: *disanimare* 'privare dell'anima, uccidere' (Crusca I).

I.1.20 *O povera figlia, venite via suonatori! Chi mi tocca il di dietro?*
preterito: 'di dietro [...] culo' BOERIO 1856: 534.

I.1.22 *Ah, siete il suonatore fiorentino? Ora andate avanti.*

I.1.23 Cazzica: 'inter. volg. Esclamazione grossolana di meraviglia: caspita! accidenti!'. Si tratta di un toscanismo, coerente con la provenienza del personaggio (cfr. la battuta precedente: «sé el sonaor fiorentin?»). Diverse occorrenze in *Schiavetto* e SCALA *Il finto marito*. **cotesta otta**: 'quest'ora' (*GDLI* XII 271); altro toscanismo. **dar del capo per le mura**: cfr. *GDLI* II 703[19] s.v. *capo dare del capo o il capo in qualcosa*: 'andarvi a battere contro con la testa'. ARETINO *Ragionamenti* 131 (*GDLI*): «diede venti volte con capo nel muro». Stessa situazione e stesso linguaggio in *Sfortunato poeta* in MUNARI 2018: 435: «o che volete da quest'otta? / Cazzica, vi farà la testa rotta».

24 MASENETTA Eh, andé pur de longo, che co' vu no dé del cào in quel caro de fassine che xé a banda zanca del portego no daré in altro al seguro.

Scena seconda

POETA, FRINGUELLO.

1. [POETA] «La gola, il sonno, e le oziose piume / hanno dal mondo ogni virtù sbandita». Orsù ammorza quel lume, po' tu se' pur dormiente. Tu non se' già il moscandro, uccello sempre sonacchioso! In effetto tu non ti movi giamai, se col pungolo non ti punzecchio.
2. FRINGUELLO Signor sì... punzecchio... moscandro... [*Ripete nel sonno parole a caso in modo sconnesso*]
3. POETA Vedi che dorme. Olà, dich'io: scuotiti. Se' tu un marmo? Credimi certo, che prima che dalla porta d'Oriente la sposa del vecchio Titone arrechi il giorno io ti darò commiato.
4. FRINGUELLO Eccolo spento, e che domine sarà? Che venga il canchero a Titone, a Titano, a tetteme e a quelle tettacce che v'hanno fatto inamorare. Poeta e inamorato, eh? Non plus ultra.
5. POETA Innamorato e per amor febbricitante: colpa di quella cruda, «ch'un aspe fu al mio canto, un tigre al duolo», come ben disse il Ligurino poeta cui né morte né oblio chiuderanno in orrida

---

I.1.24 *Eh, continuate pure, che se non sbattete la testa in quel carro di fascine che sta a sinistra del portico, non la sbatterete in altro di sicuro.*
andar de longo: 'andar di seguito, di lungo, [...] di filo [...] Continuare [...] Andar di botto o senza indugio', BOERIO 1856: 375 s.v. *longo*. **dé del cao**: cfr. CORTELAZZO 2007 *dar del cao intel muro* 'sbattere la testa contro al muro'. **cào**: *capo* è anche 'glande, organo sessuale maschile' (*DLA* 82). **a banda zanca**: 'a sinistra'.

I.2.1 «**La gola [...] sbandita**»: la prima battuta del poeta è una citazione (con minime variazioni) da PETRARCA *RVF* VII, vv. 1-4. «La gola e 'l somno et l'otïose piume / ànno del mondo ogni vertù sbandita, / ond'è dal corso suo quasi smarrita / nostra natura vinta dal costume». **sbandita**: 'bandita, cacciata' (per l'idea dell'allontamento della virtù dal mondo ulteriori attestazioni sono riportate da SANTAGATA 37 n. 2). **ammorza quel lume**: 'estingui, spegni' (Crusca I e II e *GDLI* I 419 s.v. *ammorzare*). Fringuello è provvisto di una «lanternaccia» in questa scena (cfr. *Ordine delle robe*). **moscandro**: voce non attestata dai principali dizionari storici e repertori (*GDLI*, Crusca, BibIt). Potrebbe trattarsi di una variante di *moscardo*: 'sparviere (con partic. riferimento alla specie Accipiter nisus, detto comunemente moschetto [..]). Da *mosca* per la presenza sul petto di macchiette scure' (*GDLI* X 983). Scherzando sul nome Fringuello, spesso Laurindo paragona il servo a un uccello (cfr. ad es. I.3.7: «Non è tutto motteggevole il mio Fringuello? Non merita per gabbia un altissimo carcere?»). **uccello sempre sonacchioso**: cfr. PULCI *Morgante*, XIV, 52, vv. 7-8: «quivi si pasce di sogni il moscardo / perché e' non è come il fratel gagliardo». Cfr. il relativo commento di PUCCINI I 458: il moscardo «o moschetto [...], meno *gagliardo* degli altri uccelli della sua specie (*fratel*), cosicché più che di prede si pasce di sogni».

I.2.3 la sposa del vecchio Titone: l'Aurora. Titone, il mitico figlio di Laomedonte, re di Troia, e di Strimo, figlia del dio fluviale Scamandro, ottenne da Giove, per preghiera di Aurora, il dono dell'immortalità; Aurora dimenticò, però, di chiedere per l'amato anche la giovinezza eterna e Titone divenne perciò sempre più vecchio e decrepito. Cfr. la perifrasi astronomica in DANTE *Purg.*, IX, v. 1 (e sgg): «La concubina di Titone antico». Questo mito è citato spesso da Andreini: *Sultana* 125: «col mio innamorato Titone novella Aurora trastullandomi»; *Ismenia* 240: «Ma ol ven chì la me Orora, / mi sont el so Titon». **ti darò commiato**: 'ti licenzierò', 'ti congederò'; è minaccia di repertorio nelle scene servo-padrone.

I.2.4 domine: con valore genericamente interiettivo; equivale a 'diamine'. **a Titone, a Titano, a tetteme e a quelle tettacce**: giochi sul significante tipici della lingua comica di Andreini: scivolamento dal nome mitologico a altre parole formalmente vicine ma distanti semanticamente. Cfr. D'ONGHIA 2011: 7 e *ibidem* n. 19: «*tettéme* (< *tetar* 'succhiare'), tipica ingiuria veneziana che vale più o meno 'in malora', cfr. CORTELAZZO (2007, p. 1384)». Cfr. ad es. CALMO *Rime*, son. XLVI, v. 14 (p. 96) «Co' fu' in barca e' ghe dissi "Tetéme!"». **Non plus ultra**: *Amor specchio* 118: «Poverine, la cosa passa in baci, e non plus ultra».

cella. Sembrammi le piume eringi, ortiche e lappole, e l'origliere un duro sasso: quindi ha che, fatto eterno campo di battaglia il letto, ora sul destro ora sul sinistro fianco mi rivolgo. Ora sto boccone, ora supino, ora tutto ranicchiato, né potendo dormire conviene alfine che con qualche misera veste mi vesta e, quasi le femora mostrando, con la barba tutta scarmigliata e irta e nel volto di color ulivigno, me ne venga ad adorare la mia nemica.

Ma profeta di Pindo io sarò certo
che dala vita mia trarrò la morte,
berzaglio ai dardi suoi, meta al suo sdegno.

6 FRINGUELLO Deh, di grazia, dicami perché fa l'amore con questa Candida fuggita d'Algieri, per sopranome detta la Turca? Ditelo, caro il mio poeta Laurindo.

7 POETA Poeta, eh? O labile di memoria, te l'ho pur cento fiate detto: quando tu mi di' poeta, dovrai dirmi poeta iambico, lirico, eroico, epico, dramatico e romanzico.

8 FRINGUELLO E tutta questa filastrocca? Oh se alcuno vi chiama giamai poeta con questo ritornello, ditemi il palafreno del mugnaio, che la sua sella è un sacco di farina.

9 POETA Fringuello, io fo per ischerzar teco e con così fatto modo trarti il sonno dagli occhi. Or attendi, ch'io do principio a quanto brami. Veggendo le nove Muse che, andando in nulla il poeta Laurindo, in nulla anche andava il secondo poeta nato a Pietole, patteggiarono di supplicare alla Natura d'aver de' ramuscelli di questo fronduto, inessicabile, verdeggiante alloro. Quindi volle che, gravida rimanendo la mia consorte, Sonettaria detta, mi facesse duo figli in un sol portato, anzi duo poppanti Apolli.

I.2.5 «ch'un aspe fu al mio canto, un tigre al duolo»: citazione letterale dalle *Rime* del **Ligurino** Scipione Della Cella («poeta e giurista nato a S. Stefano d'Àveto, oggi in provincia di Genova, nel 1576 e morto a Cariseto [...], in provincia di Piacenza, nel 1608», CERUTTI 2004: 79), uscite postume a Milano presso Malatesta nel 1609, a cura di Giovanni Bernardino Sessa. Il verso ripreso è riferito alla donna crudele (sonetto di p. 13, vv. 1-4): «Quella già invano combattuta Clori / ch'un aspe fu al mio canto, un tigre al duolo /or si dà vinta ad un sospir, ma solo / perché tenera bocca il manda fuori.» (su questa citazione di Laurindo cfr. anche FIASCHINI 2009: 179 n. 121). **aspe**: 'aspide, vipera, serpente velenoso' (*GDLI* I 735). Il termine ricorre in Andreini con riferimento a un/un'amante crudele e insensibile: «aspide crudele» è il servo cristiano che ha sedotto e abbandonato la *Sultana* (nel racconto di lei, a p. 18: «quante volte io chiamassi quest'aspide crudele»); o ancora si veda *Schiavetto* 76: «Ohimè, sarà aspide a così care preghiere?». **le piume**: quelle del giaciglio; cfr. *GDLI* XIII 604[5] *s.v. piuma* 'guanciale, materasso; letto (per lo più al plur.). L'espressione è petrarchesca (cfr. ad es. il verso di *RVF* citato da Laurindo poco prima: I.2.1 e la relativa nota). **eringi**: 'erbe [...] con foglie rigide [...], con margini spinosi' (*GDLI* V 246 s.v. *eringio*, anche nella variante *eringe*). **lappole**: 'nome di alcune piante che formano frutti o infruttescenze munite di uncini che si attaccano facilmente alle vesti o al vello degli animali' (*GDLI* VIII 766 *làppola*[1]). Cfr. MARINO *Adone*, XIV, 144, v. 6: «fra bronchi e lappole». **duro sasso**: cfr. *RVF* LIX v. 1: «Ite, rime dolenti, al duro sasso». **Ma profeta [...] suo sdegno**: non sono state reperite ulteriori attestazioni di questi versi.

I.2.7 romanzico: 'Scher. Da romanzo; altisonante, solenne (di un'espressione)' *GDLI* XVIII 45. Una sola att. nel poeta secentesco Giuseppe Berneri poeta seicentesco. Cfr. anche I.3.6 e relativa nota.

I.2.8 se alcuno [...] mugnaio: la frase significa forse 'se qualcuno vi chiamerà mai con questi nomi, datemi dell'asino'. *Palafreno* 'nobile cavallo da sella' (*GDLI* XII 378) è una definizione ironica per l'asino del mugnaio. Per l'asino del mugnaio associato all'idea di modestia cfr. l'espressione *Stimare qualcuno come l'asino del mugnaio*: 'pochissimo, nulla' *GDLI* XI 53[6].

I.2.9 andando in nulla: 'scomparendo senza lasciare traccia, estinguendosi' (*GDLI* XI 646). **il secondo poeta nato a Pietole:** il primo è Virgilio, nato a Pietole, antica Andes, nell'attuale provincia di Mantova, il secondo è Laurindo. Le Muse temevano che Laurindo restasse privo di una discendenza. **volle**: 'la Natura volle'. **Sonettaria**: ispiratrice di sonetti (?). **in un sol portato:** in una sola 'gravidanza, gestazione' (*GDLI* XIII 972[22]). Laurindo ebbe infatti due gemelli.

10 FRINGUELLO Capperi, questa fu una fantastica poetica pregnanza!

11 POETA Questi figli gemelli, l'uno era maschio e l'altra femmina, e così somiglievoli che, pervenuti all'età quinquenne...

12 FRINGUELLO Qui bisogna far punto: che cos'è cotesto quinquenne? Signor padrone, scusatemi, sa che mi diletta il poetare e che a questo fine io sto seco: pertanto questo quinquenne, in grazia, squinquinnatemi un poco.

13 POETA Vedi, Fringuello mio, non bisogna che tu guardi alle voci ch'io uso, perché parlo in tanti idiomi quanti ne parlava Mitridate re di Ponto, che ventidue erano. Quinquenne è l'età di cinque anni, come bienne di duo anni, trienne di tre anni e decenne di diece anni e simili. Or, per seguire, dicoti che, pervenuti all'età di cinque anni, io godeva di mandarli vestiti in abito maschile, poscia che spesse fiate il maschio per la femmina e la femmina per lo maschio era preso, apportandomi questo diletto non poco. In questo tempo che i miei figli quasi in balìa della bàlia erano ancora, Fortuna crudele, che si compiace d'amareggiare le dolcezze umane, fece che questa maritima isola di Tabarca fosse da un gran pirata del mare saccheggiata; il quale, col ritornare ai suoi barbareschi confini onusto di ricche prede, portò seco eziandio tramendue i miei cari figli, i miei pargoli Orfei, e oggi si ravolge l'acerba rimembranza trilustre di così amara perdita. Ora, desideroso d'aggiungere agli allori miei novelli allori, bramo questa venatrice de' cori, questa saettatrice infallibile, e per amante e per consorte, in età fresca ancora essendo passato di poco il terdecimo anno.

14 FRINGUELLO Ma, per grazia, ditemi un poco: come v'inamoraste? Caro signore, ditemelo, perché so che gli amori de' poeti sono stravagantissimi.

15 POETA Voglio conceder questa grazia a Fringuello poiché ha così sonoro il canto che negar cosa alcuna non se li puote. Or, odi, che di così ardente sete or ora ti disseto. Me ne veniva dal delubro

---

I.2.10 pregnanza: 'gravidanza' (*GDLI* XIV 133).

I.2.11 quinquenne: **'**di cinque anni'. Uno dei numerosi latinismi usati dal poeta (da *quinquennis*).

I.2.12 far punto: 'interrompersi'; vd. la locuz. *fare punto* 'interrompersi in un discorso o in uno scritto' (*GDLI* XIV 997-998 s.v. *punto*[2]). **seco**: non impiegato come pronome riflessivo, «bensì [...] in riferimento ad altra persona, nel senso di *lui* o *lei*» ROHLFS II, § 480 (qui si tratta di Lei, pronome di cortesia riferito al poeta). **squinquinnatemi**: la neoformazione vale 'chiaritemi il termine quinquenne' (per il ricorso a verbi parasintetici, spesso stravaganti, da parte di Fringuello cfr. II.1.24).

I.2.13 tanti idiomi quanti ne parlava Mitridate re di Ponto, che ventidue erano: per le ventidue lingue parlate da Mitridate cfr. ad es MUZIO *Il gentilhuomo* (BibIt): «Mitridate è scritto, che egli parlava con le lingue di ventidue genti»; *Bravure* 36: «Bisognerebbe che io avessi le molte e molte lingue di Mitridate re di Ponto, per sodisfare all'appetito vostro». La battuta di Laurindo è quasi una dichiarazione di poetica dell'autore: siamo portati a pensare al plurilinguismo di Andreini. **in balìa della bàlia**: degno di nota il gioco paronomastico, per il suo preziosismo. **amareggiare**: usato transitivamente nel significato di 'rendere amaro' (*GDLI* I 374). **questa maritima isola di Tabarca fosse da un gran pirata del mare saccheggiata**: l'idea dell'Arcadia violata dal pirata tornerà nell'*Ismenia* 322: «se mai verrà ch'a disturbar la pace / il pirato rapace / con predatrici vele / qui giunga». **col ritornare ai suoi nativi barbareschi confini**: in Barberìa, 'vasta regione dell'Africa settentrionale (Tripolitania, Tunisia, Algeria e Marocco), che nel passato fu simbolo di paese remoto, ma anche barbaro e strano: e, soprattutto, patria di pirati' (*GDLI* II 61). Cfr. *Sultana* 176: «i suoi nativi barbareschi confini». **tramendue**: 'entrambi' (*GDLI* XXI 148). **venatrice de' cori**: 'cacciatrice dei cuori'.

sacro, quando verso l'onda del mare volsi lo sguardo, vago, per quell'acque perse che liquefatto zafiro sembravano, di veder la guizzevole famiglioletta marina; voglioso con il verbasso (erba usata dai Fenici per uccidere il pesce) d'uccidere la triglia, il cefalo, il sargo, la murena, il persico, l'occhiata e simili. Così, avvicinatomi a quell'acque salmastre e acre, le mani fra quelle ponendo, quasi per ischerzo mi saltò (e non so come) nel seno un picciolo pesciolino ch'era fra l'alghe e fra la sabbia rivoltato; né così tosto fuor dell'acque saltò come subito cadde nelle stesse sue acque e, la via prendendo al profondo del mare, colà ne' più profondi si sommerse. Parve strale e non pesce l'animaletto che mi piombò nel seno e, benché freddo ei fosse, nondimeno tanto fuoco in me accese, che d'allora in qua mi sento da così umido e penace fuoco tutto il petto inarsicciato e da così fatto squammoso dardo dardeggiato e piagato. Or qui incominciai a piangere, or qui incominciai a sospirare, né perch'io lagrimassi né perch'io sospirassi sapeva. Quand'ecco, ad un'eco di bombarda, nell'alto del mare io scorgo veleggiante abete che, spiegando tre ali d'artimedone, di mezano e di terzeuolo, mareggiando se ne veniva verso il lito dov'io lagrimoso Melicerta o Portuno l'attendeva; il quale, più che mai affrettando a' desiri miei per le molli e instabili contrade gli spumosi passi, in ictu oculi a me giunse. Ohimè, che vidi? che vidi? che vidi?

16 FRINGUELLO E che vedeste? Il gran Diavolo forse fatto marinaro?

17 POETA Vidi non Satan nauta, ma naufraga angioletta ad auricome disciolte, che in preziosi volumi gli cadevano sovra l'eburneo seno, sovra le candide terga, facendo a me chiaro vedere quale sia la chioma di Berenice nel cielo o quello che sembrerebbe se pioggia d'oro cadesse in mar di latte. E 'n un conobbi insieme che non le preghiere mie, fiati aggiungendo a' venti, condussero

---

I.2.15 delubro sacro: 'edificio sacro, qui probabilmente chiesa'; latinismo, da *delubrum* 'tempio, santuario' (*GDLI* IV 162). **non se li puote**: 'non gli si può'. Cfr. ROHLFS II, § 475: il pronome riflessivo con valore impersonale (cfr. francese *on*) precede il dativo *gli/le* nei dialetti settentrionali: vd. ad es. il veneto *se ghe fa* 'gli si fa' (cfr. toscano antico e italiano moderno 'gli si fa'). **acque perse**: 'di colore scuro' *GDLI* XIII 102[1] s.v. *pèrso*[3] (l'acqua del mare è blu scuro come lo zaffiro). **guizzevole**: 'che guizza o consente di guizzare' (*GDLI* VII 174). Il primo esempio è in Bembo («guizzevoli onde»). **verbasso (erba usata dai Fenici per uccidere il pesce)**: il verbasso è un 'genere della famiglia Scrofulariacee che comprende piante erbacee o suffrutticose [...]; vi appartiene la specie comunemente detta tassobarbasso' *GDLI* XXI 761. Cfr. BECCARIA 1995: 238: «Del "potere" del verbasco facevano uso i pescatori: in un sistema di pesca assai praticato in passato serviva (così come alcune specie di Euphorbia) per stordire i pesci e prenderli più facilmente». Testi ottocenteschi registrano *feniceo* come nome per *verbasco* per via dei fiori rossi. **occhiata**: 'pesce della famiglia Sparidi (*Oblada melanura*)' (*GDLI* XI 759 s.v. *occhiata*[2]). **penace**: 'che procura pena' (detto soprattutto del fuoco dell'inferno). **innarsicciato**: 'bruciato, infuocato' (*GDLI* VII 582). **veleggiante abete**: la nave. **tre ali d'artimedone, di mezano e di terzeuolo**: tre vele della nave in ordine discendente di dimensioni (*GDLI* I 716 s.v. *artimóne*, che non rileva la variante *artimedone*); a. è la vela maggiore della nave a tre alberi, m. la vela di poppa, t. la vela minore di prua (CHIAVACCI LEONARDI 2011: 631 n. 15). Cfr. DANTE *Inf.*, XXI, v. 15: «chi terzeruolo e artimon rintoppa»; LANDINO 132 (commento al luogo dell'*Inferno*): «Sono tre vele nelle navi: la maggiore artimone, la minore terzeruolo, e una in mezzo delle due, la quale si chiama mezzana»; *Amor specchio* 139: «cappello con pennoni, e terzaruoli». **Melicerte o Portuno**: Melicerte è un personaggio della mitologia greca buttato in acqua bollente dalla madre Ino (o dal padre Atamante) che poi rinsavisce e lo getta in mare, dove viene trasformato in divinità marina (nota ai greci con il nome di Palemone e ai romani con il nome di Portuno). **gli spumosi passi**: la schiuma generata dal movimento della nave sulla superficie del mare. **in ictu oculi**: 'in un batter d'occhio'.

I.2.16 il gran Diavolo: Satana. Cfr. *Bravure* 103: «gran Diavolo dell'Inferno» (poi solo g. D.). *GDLI* IV 337 registra 'nel nome del gran diavolo'.

così tosto il legno al lito, ma che i venti, vaghi d'amoreggiare la bella fulvea chioma, tutti in quella soffiando (benché con ristrette e riverenti labbra), la condussero alla spiaggia così volante.

18 FRINGUELLO Oh, come dalla dolcezza di questo caso mi sembra già d'essere un favo traboccante di miele! Seguitate, caro signore: il bello poi del volto era corrispondente al vago della sua chioma?

19 POETA E di che sorte! Questa, al suo natale, la Natura perché fosse il compendio di tutta l'arte della stessa creatrice natura e sovra ogni bella bella, temendo di non errare, prima volle farne un poco d'abbozzo; quindi, fatta pittrice, apparecchiata per tela le conteste piume della fama, incominciò il candido del corpo ad ombreggiare, fatto pennello ricco mazzo di gigli, di ligustri e di gelsomini. Poscia, sudando alle fattezze del volto, pennelleggiando andò con pennello di rose il purpureo della guancia. Quando fu agli occhi, alzò gli occhi al bell'azurrino del cielo e al lucido delle stelle e, ammassando gran copia di zafiri, gli occhi scintillar fece; poi, componendo in bel mazzetto molte radici di finissimo corallo, nel sangue della porpora bagnate le belle labbra fece e, perché fiammeggiassero tutto fuoco e tutto lustrore, con un ardente e colorito pennello di rubino andò ritoccando i profili di quelle, fra le quali (colpo d'artifizioso pittore), meze socchiuse da un onesto riso, biancheggiava il candido di bell'ordine d'eguali e di minuti denti, pur tratteggiati con finissimi colpi d'indica perla, siché nel mirarla pareva che dir volesse al miratore:

Che miri, o viator? Forse ti credi
che 'n vili scorze ogn'or nascan le perle?
Nel'amoroso Egeo sappi, o tapino,
ch'a le perle d'amor conca è 'l rubino.

I capegli, le ciglia e le palpebre pur con finissimo oro compose onde, alla fine, fatte l'altre parti del volto, quel capo d'oro chiomato, quel crespo crine che giù per le guance scendeva, faceva credere quel bel volto un vaso d'oro tempestato di zafiro, di corallo e di perla, conserva fatto di preziosi gigli e di sovrane rose. E mentr'ella pendeva all'opra, credendo di non aver fatto tanto o di non poter fare altrotanto, ecco Venere apparirle dicendo: «Natura, superasti te stessa»; poi tacque e, avvicinando con poca distanza le sue labbra a quelle belle e dipinte labbra, spirò

I.2.17 auricome: il latinismo (cfr. lat. *auricomus*) vale 'colle chiome d'oro' (Crusca I e II), 'che ha la capigliatura bionda' (*GDLI* I 848), come del resto il gemello Florindo-Nebì: cfr. I.4.4 «il giovine c'ha la chioma d'oro». Cfr. BOCCACCIO *Corbaccio* (*GDLI*): «il suo auricome capo». Andreini sembra usare questo aggettivo come sostantivo ('chiome dorate'), come risulta anche da *Lelio bandito* 49: «dell'auricoma della pulcherissima muliercula». Cfr. anche *lauricome* V.10. **chioma di Berenice**: costellazione del cielo boreale. **fulvea**: cfr. *fulvo* 'biondo acceso' (*GDLI* VI 442). **così volante**: 'a così gran velocità'; *volante* 'che percorre la propria rotta a velocità molto sostenuta' (*GDLI* XXI 976[5] s.v. *volante*[1]).

un'aura così soave nella bocca della bella imagine, che d'una insolita fragranza ingravidò tutto l'aere. O cose mirabili!

20 FRINGUELLO Che fu, di grazia?

21 POETA Allora visibilmente, nel respirare che fece di Venere la bocca, si vide entrare per quelle belle labbra Cupido, cupido d'animare sì bel lavoro: ed ecco, in un momento, nel candido cielo di quella dipinta fronte s'incominciarono a raggirare que' begli occhi, anzi que' duo novi soli. Cominciò con un vero sorriso a sogghignar la bella bocca, anzi la vermiglia tesoriera de' baci, e tutta alfine, con grati e gravi movimenti movendosi, mostrò mostro del bello ch'era formata per far inamorare lo stesso Amore. Di costei dunque m'accesi e questo fu il modo per lo quale tutto avampai d'amoroso ardore, siché nel fine chiaro mi fu quello che oscuro mi sembrò nel principio, cioè che 'l picciolo pesciolino era lo stesso Amore inamorato, che nell'onda si trastullava d'andar guizzante duce avanti colei ch'egli stesso tanto amava e animava. Anzi, lasso, viepiù m'avvidi che prima la luna l'eteree contrade finirà di carreggiare, vaga di trovare e careggiare Endimione, e per la lizza del cielo non giostrerà più il sole che in amore chiamarmi deggia felice: e questo lo trassi dal pesce che, subito che saltato mi fu nel seno, subito da me precipitò, per insegnarmi che col precipizio suo seco doveva precipitare ogni mia gioia amorosa, e com'egli nell'acque amare s'appozzò e s'abbissò così io alfine mi doveva sommergere e sobbissare nel mare amaro del mio pianto.

22 FRINGUELLO Per mia fe', che questo è stato un bellissimo sogno ma, di grazia, cantate il vostro madrigaletto, che un'ora mi pare il vostro spazio quinquennio o 'l vostro trilustre di tornare a finire il mio sonetto fra le osservazioni della coperta e di monsignor materazzo.

23 POETA Tu di' bene. Or senti come questo leuto è sonevole e come cromaticamente armonizo. Cedano pure a questo musico legno il sistro, il taballo e la tibia, antichi musicali strumenti. Cedami pure Demedoco, musico lodato da Orazio, Timone, celebrato da Aristotile, e cedami

---

I.2.19 Cfr. CHICHIRICCÒ 2018: 115-116: Laurindo fantastica «sulla mitica creazione dell'amata e della sua figura, descritta secondo il più classico canone breve petrarchesco e sistematicamente ricondotta ad elementi naturali». **conteste piume**: *contesto* 'tessuto, composto, commesso, e congiunto artificiosamente insieme' (Crusca I e II), 'tessuto ma anche intrecciato, ornato' (*GDLI* III 652-653). Si veda *Maddalena*, canto I, 14-15 «Chi scintilla d'amor nel sen racchiude / vada lontan da le conteste piume». **lucido delle stelle**: 'lucentezza, splendore' (*GDLI* IX 256 s.v. *Lùcido*[2]). **lustrore**: forma antica e lett. per 'bagliore, chiarore; sfavillio' (*GDLI* IX 338[1] s.v. *Lustróre*).

I.2.21 careggiare: 'far carezze' (Crusca I e II), 'tener caro, vezzeggiare' (*GDLI* II 757). **s'appozzò**: 's'inabissò' (*GDLI* I 582 s.v. *appozzare*[2] con significato rifl. 'affondare' attestato solo in Viani; quella di Andreini sarebbe quindi la prima attestazione). **carreggiare [...] carreggiare [...] mare amaro**: la battuta è paradigmatica della costruzione retorica della commedia per cui cfr. *Introduzione* § 7. **seco**: con lui. Cfr. la nota a I.2.12. **'l picciolo pesciolino [...] mio pianto**: cfr. CHICHIRICCÒ 2018: 116: Andreini «gioca tra drammatizzazione e allegoria interpretando l'immagine del pesciolino, saltato dal mare «nel seno» del poeta e subito rituffatosi nelle stesse acque, come una "figura" di Amore, che preannunciando l'arrivo della donna lo invita ad amarla, mostrandogli contemporaneamente come ogni sua gioia sia però destinata a precipitare».

I.2.22 coperta: è anche la copertina del libro (*GDLI* III 743). *Schiavetto* 68: «le saccoccie piene di libri senza coperte».

alfine il Citaredo Trace che pietoso fece il dispietato inferno, benché, avendo risguardo alla crudeltà di Candida, dovrei cangiarmi in citarista da nenie, al canto non candido cigno, ma al crocito nero corbo sembrando. [*Il poeta suona il liuto*]

24 FRINGUELLO S'io la debbo dire, questo mi pare appunto un suono da far venir a noi e gli arbori e le pietre ma, al contrario d'Orfeo, gli uni – e mi perdoni – per bastonarne e l'altre per lapidarne.

25 POETA Eh eh eh, per vita di colui che, nato a Stagira, lo Stagirita fu detto, che questa è stata risposta acutissima. Or lascia ch'io do principio a maritare al suono la voce:

Dale piume
amorosetta
sorgi, sorgi omai con fretta,
son amante
che cantante
di lodarti ho per costume.
Deh, che fai?
Sorgi omai,
scopri, scopri il viso adorno,
fa' la notte un chiaro giorno.

Scena terza

LARDELLO, POETA, FRINGUELLO.

I.2.23 sonevole: 'che suscita suoni (il soffio del vento)' (*GDLI* XIX 407). **cromaticamente**: avv. Mus. 'Alla maniera cromatica, secondo il genere cromatico'; cfr. anche *cromàtico*[2]: tecnicismo musicale (*GDLI* III 1006). **sistro**: è il nome di due diversi strumenti musicali: strumento 'a percussione di bronzo o di materiale più pregiato, caratteristico del culto egiziano della dea Iside [...]. Nel Medioevo, sonaglio a scuotimento costituito da una bacchetta metallica ripiegata a triangolo da cui trasse origine il moderno triangolo' (*GDLI* XIX 103[1]). **taballo**: 'timballo' (*GDLI* XX 646), che è un 'antico strumento musicale a percussione simile al timpano' (*GDLI* XX 1035). **tibia**: 'antico strumento a fiato, simile al flauto' (*GDLI* XX 1025). Cfr. *Lelio bandito* 52: «tibie sonanti». Cfr. MARINO *Adone*, XVI, 37, v. 4: «nacchere, busson, tibie e taballi». **Demedoco, musico lodato da Orazio**: non si sono reperite ulteriori attestazioni di un Demedoco collegato a Orazio; potrebbe trattarsi dell'aedo Demodoco (e Orazio sarebbe dunque un lapsus per Omero). **Timone, celebrato da Aristotile**: si potrebbe trattare di Timone di Fliunte (320 a.C. ca - 230 a.C. ca), filosofo e poeta greco. Non è chiaro il collegamento non Aristotele (le *auctoritates* non sembrano citate con precisione storica in questo passo). **Citaredo Trace che pietoso fece il dispietato inferno**: Orfeo – nato in Tracia – ottenne con la sua musica la possibilità di recuperare dall'aldilà la moglie Euridice. **crocito**: 'verso del corvo o della cornacchia e figur. e scherz. risata stridula e rauca'; da *crocitare*, forma ant. per *crocidare* (*GDLI* III 1002, con un solo esempio in BRUNO).

I.2.24 Orfeo suonava meravigliosamente la cetra, al punto da ammaliare gli animali feroci e smuovere persino le pietre (*Il mito* I, 77). Laurindo, invece, in questa scena suona male il suo strumento a corde (un liuto o un chitarrone, come indicato nell'*Ordine delle Robbe*)

I.2.25 colui che, nato a Stagira, lo Stagirita fu detto: Aristotele. **Dale piume [...] un chiaro giorno**: come osserva FIASCHINI 2009: 179, il componimento di Laurindo è una combinazione «di quaternari e ottonari, in linea con i nuovi metri per musica» («schema $a_4b_4b_8c_4c_4$, $a_8d_4d_4e_8e_8$»).

1 [LARDELLO] Quest'è sicuramente quel pazzo del poeta. O che bello spasso! [*Si affaccia alla finestra dell'osteria in camicia e cuffia da notte e si rivolge al poeta*] Buonanotte Signore. Eh eh eh, tacete pure che ben io vi conosco: io son bracco d'amore e a naso so che voi siete quel arbore fra le quali frondi io cuoco l'anguille.

2 POETA O buono, o buono! Per mia fe' tu m'hai conosciuto e questo modo di parlare è insegnato dai buoni maestri dell'arte, e tanto vale come seriamente parlando si dicesse: «Arbore che del Cielo / non teme acceso telo». Orsù Lardello, credi tu che, servendo questa Candida e inghirlandandola d'una foltissima corona di poesia, la renderò arrendevole alle mie voglie? Odi, in grazia, questo madrigaletto ch'io feci in occasione ch'ella aveva un labro piagato; odi.

3 LARDELLO O che penitenza!

4 POETA Volai pecchia amorosa
a bel labro di rosa
e ivi il mel succhiando
e baci ancor furando,
di baci e mel non pago,
fei stillar sangue al colpeggiar del'ago.
Fatti medico, Amor, vanne a chi langue,
dille in note vivaci:
«bocca piagata unguento vuol di baci».

5 LARDELLO Meno sonetti e più dinari ci vogliono in amore, signor Poeta.

I.3.1 Quest'è sicuramente quel pazzo del poeta: spesso nell'*incipit* di una nuova scena un personaggio dichiara di sentire un rumore che ha origine nella scena precedente (in questo caso Lardello sente Laurindo cantare una poesia d'amore; cfr. I.2.25); questo tipo di collegamento si trova ad esempio tra la quinta e la sesta scena del primo atto. **son bracco d'amore**: ho fiuto per le questioni amorose. Per *bracco* 'cane da caccia' vd. Crusca I e II, *GDLI* II 347 (quest'utimo registra anche usi figurati a partire dall'immagine del cane che cerca e che annusa). **quel arbore fra le quali frondi io cuoco l'anguille**: l'alloro (simbolo della poesia), ai cui usi culinari allude Lardello. Cfr. *Bravure* (*Francesco Andreini ai lettori*) 8: «perché i lauri non nascono più ai poeti, ma solo alle gelatine, all'anguille arrosto, ed alle liscive dei barbieri». Sull'abbigliamento di Lardello cfr. *Ordine delle robe*: «camicia e scuffiotto per Lardello».

I.3.2 Arbore che del Cielo / non teme acceso telo: **telo** 'fulmine, folgore (in partic. come espressione della collera divina)' (*GDLI* XX 821[2]). Non sono stati reperiti per ora riscontri di questi versi, che sembrerebbero quindi "scritti" per Laurindo. Sono tuttavia ben attestati nella letteratura italiana del Cinque-Seicento sia il sintagma *acceso telo* sia la rima *Cielo : telo*: cfr. ad es. P. TORELLI *La Merope*, p. 184 (BibIt): «E pur col grave tuon le nubi scuote, / e spesso irato il gran Rettor del cielo / vibra l'ardente telo»; C. MAGNO *Rime*, componimento 283 (BibIt): «Noto ognor le tue vele in alto chiami / e, se ben tu non m'ami, / quanta pioggia e tempesta / pò minacciar il cielo / spieghi Giove il suo telo / in altro clima, e a te non sia molesta».

I.3.4 Il componimento alterna settenari e endecasillabi, secondo lo schema aabbCDeE (FIASCHINI 2009: 179). **pecchia**: 'ape' (Crusca I e II). Come scrive PALMIERI (in *Opere teoriche* 99 n. 103) «è l'animaletto che ricorre di frequente nel lessico pastorale (Guarini, *Pastor fido*, II, I, 226-227: «allora sentii de l'amorosa pecchia / la spina pungentissima soave»)» **colpeggiare**: 'dar colpi' (Crusca I e II), 'menar colpi frequenti' (*GDLI* III 322). *Ismenia* 175: «Tra queste verdi fronde, / tra questi vaghi fiori / frondi or or germogliate, / rose or or suscitate, / oggi Amor fatto pecchia / andrà libando il miele / per raddolcir l'amaro / che s'annida nel core / di vaga ninfa e di gentil pastore».

I.3.5 dinari ci vogliono in amore: cfr. CALMO *Travaglia* 48: «Io dico che già si cantava «Amor vol fede», ma al dì d'oggi si biastema «Amor vol dannari».»

6 FRINGUELLO Lardello, tu non l'intendi. Tu di' al mio padrone «poeta schietto», come se fosse poeta da giromette o da giampimpirole. Bisogna dirli «poeta iambico, sdrucciolo, romanzico e la filibustacchinanzico».

7 POETA Eh eh eh, che di' tu Lardello? Non è tutto motteggevole il mio Fringuello? Non merita per gabbia un altissimo carcere?

8 LARDELLO Orsù, io vi voglio aiutare solo per veder razza de' fatti vostri, s'io dovessi pagarvi lo stallatico. Ma, vedete, ci vuol dell'oro poiché l'oro è un impiastro che guarisce ogni canchero amoroso, poiché la donna vana è come lo sparviere: mostrisi all'uno il lodro e subito ti vola nel pugno; mostra all'altra l'oro e statim è fatto il becco all'oca.

I.3.6 giromette: la g. è un''antica canzone popolare [...] dedicata alle varie parti del vestito della protagonista di nome *Girometta*' (*GDLI* VI 852); il canto «diffuso in Toscana, nel veneto e nel contado bolognese, [...] si balla a coppia su musica di due quarti, con un giro in tondo e finendo con una piroetta distaccata. Molte sono le varianti» (FALAVOLTI 70 n. 8). Rampino ne canta una versione (tra le più diffuse, precisa Falavolti) in *Schiavetto* 70: «Chi t'ha fatto quelle scarpette / che ti stan sì ben / che ti stan sì ben / Gerometta che ti stan sì ben». **giampimpirole**: *pirolè* 'piroetta' *LEI* V.1684.28-30. da **bir-/*pir-* 'perno, movimento attorno a un asse' (1770 ca. con rinvio a Muazzo, Zolli, AI-Ven 35,206). forse allusione al nome del protagonista della canzone Gian P. come per il successivo filibustacchinanzico (cfr. la parte successiva della nota). **poeta iambico, sdrucciolo, romanzico e la filibustacchinanzico**: Friguello ripete a Lardello le indicazioni dategli dal padrone Laurindo nella scena precedente (I.2.7: «quando tu mi di' poeta, dovrai dirmi poeta iambico, lirico, eroico, epico, dramatico e romanzico»), ma inserisce variazioni nella serie di aggettivi da riferire al poeta. Degna di nota è l'aggiunta *la filibustacchinanzico* per cui è utile rinviare a GIANCANE 2017: 87-91 in CROCE 2017. L'aggettivo, di cui non ho reperito altre attestazioni in questa forma, potrebbe alludere alla canzone popolare Bustachina, citata ad es. da G. C. Croce «ora s'ode intonar la Bustachina.» (CROCE 2017: 86). Si vedano i versi intonati dal personaggio di Franceschina nella strofe del modenese Orazio Vecchi (prima strofe di un madrigale drammatico a più voci edito nel 1590): «E la bella Franceschina! / Ninina, buffina, / la Fili bustachina! / E che la vorria marì! / Nini', / la Fili bustachi'!». Così Giancane sul termine *bustachina*: l'ultimo suffisso «spinge a considerarlo un vezzeggiativo, forse derivato da *busto*, da accostare a *buffina*, il cui valore aggettivo mi pare piano, e a ninina, per il quale mi sembra invece pertinente ricordare il veneziano *nina*, che Boerio 1856[2], *ad vocem*, definisce «[...] Termine di vezzi, e di carezze, che si usa colle bambine o anche colle fanciulle». Tutti e tre gli elementi sembrano da riferire a *Fil(l)i*, in cui sarei propenso a riconoscere il nome proprio femminile frequente nella tradizione letteraria di ambientazione pastorale; questo, a sua volta, potrebbe alludere alla stessa Franceschina, e alle compagne di questa citate nelle strofe successive» (GIANCANE 2017: 88 n. 16). Nella seconda strofa del compimento, con un procedimento caratteristico dei canti popolari iterativi, i versi si ripetono con piccole variazioni e l'espressione in questione, al variare della rima, diviene «la Fili bustacchetta». Se effettivamente Fringuello alludesse a questa canzone popolare (il che non sorprenderebbe, dato che sono presenti altri riferimenti a canti dello stesso tipo, come la *gerometta*), *filibustacchinanzico* potrebbe essere interpretato come 'compositore di bustachine' (e sarebbe quindi l'ennesima battuta del servo volta a sminuire il valore letterario del sedicente poeta).

I.3.7 motteggevole: 'faceto' (Crusca I e II), 'pronto, incline all'arguzia' (*GDLI* XI 15). Cfr. *Lelio bandito* 40: «pieno di motti». **altissim**o: 'profondissimo'.

I.3.8 razza de' fatti vostri: 'la vostra discendenza'. Cfr. *razza* 'progenie, stirpe' (*GDLI* XV 587[3]). **stallatico**: 'stalla, in partic. quella un tempo annessa alle locande in cui venivano fatti riposare i cavalli dei viaggiatori; l'alloggiamento in tale stalla e la somma corrisposta per tale servizio' (*GDLI* XX 52). **la donna vana è come lo sparviere**: *Venetiana* 11: «La dona xè come 'l sparavier: co' la sente a scorlar i sonagi la bulega tuta.». Diversi paragoni ornitologici per le donne nelle opere di Andreini: ad es. nella *Sultana* donna come il corvo, donne come colombi (le lasci sole e si accoppiano). **lodro**: forma settentrionale per 'logoro, arnese per l'uccellagione costituito da una striscia di cuoio ricoperto di penne; ruotandolo, e gridando, serviva per richiamare il falcone e anche per spaventare gli uccelli nella caccia con la rete' (CHIESA 2006 in *Baldus* 204-205 n. 66; cfr. anche *GDLI* IX 188). Cfr. FOLENGO *Baldus*, IV, v. 66: «ut facit ad lodrium chiamans strozzerus osellum» '[con la facilità con la quale] un uccellatore fa girare il logoro per richiamare il falcone'. **mostra all'altra l'oro**: tema della donna sensibile al fascino dell'oro, molto presente anche in *Sultana*: nella prima scena del terzo atto, ad esempio, Lelio spera di conquistare la sua amata con oro e pietre preziose. **e statim è fatto il becco all'oca**: *fare il becco all'oca* 'portare una cosa a compimento, terminarla bene; cosa fatta, riuscita' *GDLI* II 139 s.v. *becco*. La locuzione ricorre in Andreini: cfr. ad es. *Schiavetto* 170: «Potta di me, la Succiola s'era bene riscaldata, bastava ora che io vi accostasse il solfanello, ed era fatto il becco dell'oca.»; *Campanaccia* 29: «sarà fato el beco a l'oca». L'espressione è ben attestata tra Cinque e Seicento: troviamo esempi in Aretino, Barbieri, Basile e nella libellistica popolare.

9 POETA Purtroppo i' so che con oro Giove godé dell'amor suo con Danae quando si trasformò in pioggia d'oro. Con tre poma d'oro Ipomene vinse nel corso la bella e fugace Atalanta e altrove parlando il poeta disse: «D'or, vesti, cibo ed uom non sazie mai».

10 LARDELLO Voi dite molto bene. Or se avete danari, legatili a questo spaghetto, eh, che abbasso io calo.

11 POETA Ho meco in un borsellino quindici scudi d'oro.

12 LARDELLO Tanto meglio.

13 POETA E che ne vuoi fare?

14 LARDELLO Udite: domani appunto in quest'isola è giorno di molta allegrezza. Da questo prenda occasione di far un desinare qui sotto a questa mia frascatella, invitando persone più care; doppo il convito, conforme al costume, fate che vi sieno de' sonatori e s'incominci una bella festa, che molti gusti vi prometto: come sarà di mirar la cosa amata, di parlarle e di toccare quella manuccia di butiro, e più candida d'una candida giuncata.

15 POETA O Lardello, che bel partito! Cala, cala a basso lo spago.

16 LARDELLO Eccolo, Signore. [*Cala uno spago dalla finestra dell'osteria*]

17 FRINGUELLO Affé poeta, che non con penna di cigno ma d'oro dovrai comporre sonetti.

18 POETA O caro spago, ti bacio. Fringuello?

19 FRINGUELLO Signore.

I.3.9 con oro Giove godé dell'amor suo con Danae quando si trasformò in pioggia d'oro: con riferimento all'episodio mitico di Danae, figlia di Acrisio, re di Argo. Acrisio, avendo ricevuto un oracolo che annunciava la sua morte per mano di un figlio di D., fece imprigionare la ragazza per «impedire che il destino si compisse»; «Zeus s'innamorò della bella prigioniera e si mutò in una pioggia d'oro che, filtrando dalle fessure della cella, ingravidò Danae», che diventerà madre di Perseo (*Il mito* I, 855). Mito citato anche nell'*incipit* della *Sultana* nel dialogo tra Sulpizio e Fegatello (sempre con riferimento alla necessità di oro per conquistare la donna, pp.1-2). **Con tre poma d'oro Ipomene vinse nel corso la bella e fugace Atalanta**: Ippomene è un mitico «eroe beotico, figlio di Megareo e di Merope. Vinse Atalanta nella gara di corsa a cui la fanciulla sottoponeva i suoi aspiranti, vincendoli e mandandoli a morte, grazie allo stratagemma di lanciare durante la corsa i pomi d'oro colti nel giardino delle Esperidi (o in quello di Afrodite in Cipro), che Atalanta si fermò a raccogliere» (cfr. *Enciclopedia Treccani online* s.v. *Ippomene*). È uno dei miti di argomento amoroso più citati da Andreini. Cfr. ad es. *Amor specchio* 77: «uno che ti segue qual Ippomene, una che ti fugge qual Atalanta», *Rosa* 27: «questa, contraria ad Atalanta, disprezzando l'oro sempre corre, sempre fugge e me, misero Ippomine, disprezza». **il poeta disse: «D'or, vesti, cibo ed uom non sazie mai»**: cfr. TASSO *Rime d'occasione o d'encomio, Libro II, Parte II,* 651, vv. 49-50 (in TASSO *Rime*, vol. I, p. 629): «D'onor bramose e di valor tenaci, / sprezzano l'or che l'uomo non sazia mai».

I.3.10 legatili a questo spaghetto, eh, che abbasso io calo: l'*Ordine delle robe* prevede uno «Spago alla finestra di Lardello, per tirar su una borsa» e una «Borsa con dinari» per il poeta.

I.3.11 scudi: 'monete di sette lire e mezzo' (Crusca II).

I.3.14 Come preannunciato nel prologo di Andreini (*A' giudiciosi lettori*) Lardello illude i diversi innamorati di Candida: «tanti pascendo di vane speranze, e con l'ordine dato e di pasteggiare e di danzare accioché parlare si possa e amoreggiare con la stessa Candida». **frascatella**: il pergolato collocato all'esterno dell'osteria di Lardello, nominato anche nella descrizione iniziale della scena (*frascata*). **quella manuccia di butiro, e più candida d'una candida giuncata**: *topos* della poesia rusticale per la bellezza femminile: cfr. D'ONGHIA in ARETINO *Teatro comico* 290. Questa tipologia seduttiva popolare avrà grande fortuna: ancora a fine Settecento la incontriamo, ad esempio, nella scena della seduzione di Zerlina del *Don Giovanni* di Da Ponte. Per *giuncata* vd. Crusca I e II (s.v. *giuncare*): 'diciamo oggi al latte rappreso, che, senza insalare, si pon tra i giunchi, o tra altre foglie, come, felci, dalle quali viene anche detto FELCIATA' e *GDLI* VI 884 s.v. *giuncata*: 'latte rappreso e non salato posto a scolare in cestelli di giunco o su piccol stuoie'; per similitudine 'a richiamare l'idea di candore e morbidezza'.

20 POETA Chi direbbe che io, attaccato a questo spago sì sottile, fossi alzato al Cielo d'Amore?

21 FRINGUELLO O Signore, il trescar in alto con fune ha del pericoloso; pure, per non cadere, si potrebbe trovar alcuna cosa di più grossetto.

22 POETA Stolto, questo spago è filato da Venere e di questo simile spago ella fa le funi agli archi del suo figlio. Orsù, tira su la borsa, che legata holla sicura.

23 LARDELLO Io l'ho. Buonanotte.

24 FRINGUELLO Arricordati che così in camicia e con quella cuffia in capo tu non ti vada a cacciar nel letto e colà ti scordi, ma fa' che tu sii in piedi quando Titano lascia Titona nelle tetteme d'Oriente.

25 POETA Il malanno che ti pigli! E poi tu vuoi poetare, eh? Quando l'Aurora lascia Titone nell'Oriente, Lardello, mi ti raccomando spendi e sopra il tutto buon vino, che bench'io sia abstemio mi piace però veder bere, poich'il buon vino per antonomasiam è detto latte di Venere.

26 LARDELLO Se vi sarà roba buona, ne vorrò anch'io. Basta dire ch'io son volpe vecchia e più volte fuggita dal laccio.

27 FRINGUELLO Il mio padrone farà il contrario: la prima volta che dà nel laccio vi rimane di sicuro.

28 POETA Che vai tu sempre borbottando da te?

29 FRINGUELLO Dico che i danari fanno il tutto.

30 POETA Inver ci vuol dell'oro.

31 FRINGUELLO E non del lauro. Vedete che abbiamo fatto, non volendo, un verso sdrucciolo? Che cos'è pratticar con questi poeti, eh? Alfine questa conversazione è un malanno che, come ti s'appicola, mai più non si dispiccola.

32 POETA Per mia fe', ch'è un verso, e bello. Andiamo, che sopra questo verso voglio far trecento ottave che tutte incomincino e finiscano: «Siché ci vuol de l'oro e non del lauro».

I.3.21 trescar: 'comportarsi da giocoliere'.

I.3.24 Titano lascia Titona nelle tetteme d'Oriente: cfr. I.2.4 e la relativa nota.

I.3.25 latte di Venere: 'vino'. Cfr. GARZONI *Piazza universale* 1232: «S., Paolo scrivendo agli Efesi, dice nel vino dimorare la lussuria. Per questo Aristofane chiamava il vino "latte di Venere"».

I.3.26 volpe vecchia: 'vecchia volpe, persona molto astuta, smaliziata, esperta' *GDLI* XXI 998[3], con rinvio a GIUGLARIS *Quaresimale*, 245: «Dove tutti cercano d'ingannare conviene, che ogni uno s'aiuti; vi vuole una volpe vecchia per schivar tanti lacci».

I.3.27 Il servo prende in giro, scredita e sminuisce sempre il padrone (la dinamica, che si osserva qui per la coppia Fringuello-Poeta, si ripete per quella formata da Trulla e il Capitano).

I.3.29 i danari fanno il tutto: osservazione topica, da accostare ai proverbi sui vantaggi e sul potere della ricchezza del tipo «Il denaro apre tutte le porte» (cfr. DP 358-365, cit. a p. 363). Cfr. anche G. M. CECCHI *Dichiarazione de' proverbi*, citato in *GDLI* IV 176[2]: «chi ha danar, per tutto il mondo / ha ciò che vuole».

I.3.30-31 Inver ci vuol dell'oro. E non del lauro: se si legge «lauro» trisillabo, le due battute costituiscono un endicasillabo sdrucciolo. Torna il tema della ricchezza come mezzo per conquistare la donna. Cfr. lo scambio tra il vecchio Armidoro e il servo in DELLA PORTA *Turca*: anche in quel caso padrone e servo sono portatori di due diverse strategie di conquista della donna; non si contrappongono, però, poesia e oro, ma oro e prestanza fisica («Le spose novelle vogliono piutosto carne che pane»). **pratticar con**: 'frequentare, intrattenere rapporti con' (*GDLI* XIV 18). **s'appiccola [...] dispiccola**: la frase forma un altro endecasillabo sdrucciolo. Cfr. *appiccarsi* 'attaccarsi' (*GDLI* I 566-568) e *dispiccare* 'staccarsi' (*GDLI* IV 738). *Appiccolare* vale invece 'rimpicciolire').

33 FRINGUELLO Orsù, quest'è quella prova nella quale esercitandosi il poeta mi darà commodità di rifrancarmi del dormire di questa notte, poiché so che saranno le dicesette o le diciotto ore del giorno che ha da venire che vi sarà intorno. Or vada a chi può più: o 'l poeta al comporre o Fringuello al dormire.

Scena quarta.

OCCHIALÌ, MEHEMET *e molti* TURCHI.

1 [OCCHIALÌ] [*Rivolgendosi all'armata turca*] Olà, olà dich'io! Sia con silenzio il tutto e stia ciascuno (per quanto gli è cara la vita) con l'orecchio attento, s'è tolto all'occhio – in questo notturno orrore – il poter rimirare se fra le nemiche mura v'è cosa a danno nostro. Tu nascondi ben quel lume e tu pure sta' in quella parte retirato; tu vanne errando qui d'intorno e con l'usato cenno m'avvisa, accioch'io possa quasi a volo ridurmi ai legni armati o possa, in terra stando, adoperare il ferro a danno di chi osasse offenderne.

2 MEHEMET Coraggioso e forte Signore, al quale tanto piego a terra questa mia fronte quanto al cielo t'inalza l'intrepido tuo valore, credi pur certo che, se giamai di cristiani trofei tu trionfasti, ora t'annunzio il giorno nel quale dovrai superare ogni tua memorabile impresa. Già parmi di veder l'onda azurra fatta sanguigna, già di mille che fuggono odo le strida e l'interotte voci de' moribondi, già tra le fiamme e 'l fumo incenerite cader queste mura, già già stupide miro l'orche, le foche, le balene, le pistrici e altri mostri marini alzar dall'onde gli smisurati e pesanti capi per veder le navi cariche non già di merci preziose ma d'armi e d'ordigni guerrieri, e sopra quelle ventillar mille insegne colme di spavento e di orrore, e scorger te, felice, sopra i tuoi legni premer con trionfante piede al suono di mille naccare e di trombe e gemme e ori e serici lavori. E con la mano tinta del nemico sangne, già mi pare che t'odano scuotere i ceppi e le catene e trarre avvinti soldati, donne e fanciulli innumerabili. All'armi, all'armi, dunque, al sangue, agl'incendi, alle morti! Ecco già questo arco incurvo, armato d'avelenate saette, vago di fare, in un sol colpo, nella cristiana carne molte profonde mortalissime piaghe.

I.3.33 che vi sarà intorno: 'che vi si dedicherà'.

I.4 Prima apparizione dei turchi, sempre separati dai cristiani in queste scene iniziali (cfr. CHICHIRICCÒ 2018: 118 sulla distribuzione dei personaggi nello spazio nella commedia). Su ordine di Occhialì, i corsari aspettano il momento opportuno per l'attacco, nascosti presso le spiagge dell'isola. **in questo notturno orrore**: le battute sottolineano l'atmosfera notturna di tutta questa parte iniziale della commedia, che determina difficoltà di orientamento e riconoscimento. **nascondi ben quel lume**: in questa scena i turchi sono dotati di «Molte lanterne che si voltino» (*Ordine delle robe*).

I.4.1 ridurmi ai legni armati: tornare alle galee.

I.4.2 l'orche, le foche, le balene, le pistrici: la *pistrice* è un 'immane e mostruoso cetaceo' (*GDLI* XIII 578). Cfr. ARIOSTO *Orlando furioso*, VI, 36, vv. 7-8 (BibIt): «pistrici, fisiteri, orche e balene, / escon del mar con monstruose schiene» e MARINO *Adone*, I, 96, vv. 1-2 (BibIt): «Pasce Proteo pastor mandra di foche, / orche, pistri, balene ed altri

3 OCCHIALÌ O caro Mehemet, altrotanto nella lingua facondo quanto strenuo nella mano, come, la tua mercé, sento, sprezzatore d'ogni pericolo, divenir questo mio cuore ansioso solamente d'alzar ad onta del cristiano quelle palme che m'accennasti e che sicuro già tengo, accompagnato dal tuo invitto valore. Vedi come ogni cosa ci favorisce e, se ti rimembra quando al partir di Biserta gettammo le fatidiche sorti, pur ci scoperse benigno fato la vittoria nostra. Il cielo stesso n'ha dato largo segno, mentre ingombrar d'orrore e d'oscura caligine ha voluto l'aere da quell'ora che da Biserta partimmo, onde abbiamo potuto, senza esser veduti dai vigilanti torrieri di queste altissime torri, penetrare nelle nemiche parti; parte pure oppressa da me quindici anni sono, riportandone – la mahomettana mercé – merce di gran pregio, e in particolare duo fanciulli così simili e così belli che al giunger mio fui sforzato mandar un di quelli in dono al Gran Signore e tener l'altro presso me come figliolo. E è quegli che dimora in nobili panni alla catena nella mia generale.

4 MEHEMET Ma perché, alto signore – se tanto però a basso servo chieder conviensi – il giovine c'ha la chioma d'oro, il volto di latte, la guancia di rosa, il dente di perla e 'l labro di corallo chiudesti (e non ha molto) fra quelle catene? Io so pure ch'egli, libero, alla persona tua era sempre al fianco e prima si sarebbe veduto il corpo privo d'ombra, Marte vile e coraggiosa la Viltà che Nebì senza il suo signore e Occhialì senza il suo servo.

5 OCCHIALÌ Dirolti: costui, mentre visse in questa ferma credenza d'esser della temuta stirpe turchesca, amommi e sempre meco nelle più perigliose zuffe si dimostrò generoso e forte; ma doppo l'aver (non so come) saputo ch'era nato di sangue cristiano, non più mostrava quella giovialità nel volto che prima solea, né più m'andava incitando alle imprese cristiane, ma

---

mostri». **ventillar mille insegne**: 'sventolare' (Crusca I e II, *GDLI* XXI 746[3]). Cfr. *Lelio bandito* 126: «ventillar di mille [...] insegne».

I.4.3 Biserta: città della costa settentrionale della Tunisia (all'epoca stati barbareschi, vassalli dell'impero ottomano). **gettammo le fatidiche sorti**: *gettare le sorti* vale 'trarre auspici gettando oggetti'. Era realmente un'usanza dei corsari quella di compiere pratiche di divinazione prima di intraprendere un viaggio per mare (cfr. BONO 1993). **vigilanti torrieri di queste altissime torri**: per *torriere* 'guardiano [...] della torre' cfr. *GDLI* XXI 68. Tabarca è munita di torri di avvistamento, riprodotte anche nella scenografia. Cfr. *La scena*: «che vi sieno due torri che per le punte sole si scoprano nel didietro e lontano delle case, cioè una torre dall'una parte delle tre case e l'altra dall'altra parte delle tre altre». **parte pure oppressa [...] nella mia generale**: si allude al precedente assalto a Tabarca (raccontato da Laurindo in I.2.13), durante il quale furono rapiti i gemelli del poeta. Per il trattamento riservato al gemello maschio riscontriamo forti analogie con *Sultana* 175-176: «Io son Nebì [...] quello che schiavo tuo così teneramente amasti che convertendo il ceppo di ferro in catena d'oro e il vestimento di bigio poverissimo in sontuose vestimenta ottomane tanto mi sublimasti che qual figlio mi dichiarasti». **Gran Signore**: il sultano, detto anche Gran Turco. Cfr. *Sultana* 179: «per voler del Gran Signore»; *Bravure* 190: «il gran Signore [...] cominciò con preghi a persuaderci tutti [noi prigionieri] a rendersi della legge maomettana, promettendo a ciascheduno grandissima degnità e gran tesoro»; *Bravure* 189: «Fatti che noi fummo prigioni, incatenati e schiavi, fummo condutti a Costantinopoli, innanzi al gran Turco». **in nobili panni**: cfr. l'elenco dei *Personaggi* «Florindo Schiavo, detto Nebì, fratello di Florinda gemello, nobilmente alla turchesca vestito». **generale:** con valore aggettivale, riferito alla galera più importante (cfr. *generale*[1] 'a indicare il grado più elevato di un ordinamento gerarchico', 'il più importante, il principale' *GDLI* VI 646[6]). Cfr. anche I.4.5: «lo feci legare all'ultimo banco della già detta mia generale».

I.4.4 Marte: questi turchi parlano come i cristiani e hanno gli stessi riferimenti mitologici. Mehmet cita anche Bellona, dea romana della guerra (due anni dopo nella *Sultana*, invece, Andreini insisterà maggiormente sull'estraneità dei turchi dal mondo cristiano, facendoli parlare in un italiano scorretto e inserendo addirittura alcune battute in turco).

dissuandendo più tosto e raffreddando in ciò l'animo mio. E s'internò sì fattamente il malvagio in questo pensiero che, sdegnando le grandezze alle quali era vicino di pervenire, prese da me la fuga; ma fu breve e poco li valse, poiché non passò guari che, occupato il mare da' legni miei e la terra da numerosi soldati, fu preso, legato e a me condotto. Onde, addirato a ragione contra lui, lo feci legare all'ultimo banco della già detta mia generale, perché intenda che quanto libero e caro se ne stava appresso alla persona mia tanto captivo e in mia disgrazia or dimorerà da me lontano.

6 MEHEMET Deh, Signore, vinci (umilmente m'inchino), vinci, ti prego, in questo giorno l'inimico tanto con la pietà quanto il vincesti altra volta col ferro. E ti sovenga ch'altri che segua Marte e Bellona come fai tu debbe aver più cuore per perdonare che per vendicare l'offese.

7 OCCHIALÌ A quest'atto sì umile, ad intercessore così grande, ottenga Nebì mio rebelle quella grazia che non meritava, né sperare egli doveva giamai per sé medesmo, siché ora l'infido, il fiero, dal ferro io sferro e te lo dono.

8 MEHEMET O Signore, tanto magnanimo quanto forte, mille grazie umilmente ti rendo e ti prego – altro al presente non potendo – a ricever in grado l'affetto di questo cuore finché mi sarà conceduto un giorno di poter risponder con l'effetto all'affetto.

9 OCCHIALÌ Tu vanne, o Mehemet, or ora ai legni spalmati che tarderà ben poco a sorger l'alba. Fa' che tutte le galee nel più folto della caligine s'ingolfino e si sommergano che bene il novo giorno s'apparecchia d'esser conforme agli altri, anzi più orrido e fiero. E allorché s'udiranno le strida, per lo terrore che fra questi isolani noi porremo, armati assai più di valore che di ferro, alora tu di' loro che con le bombarde tormentino e atterrino queste mura. Ma perché alcuna navicella di povero pescatore, o partendo da Tabarca o a Tabarca ritornando, non dia avviso de' nostri legni, fa' che tutti siano fatti prigioni. Intanto io, con molta turba armata tra questi boschetti nascondendomi, non lascerò di far preda d'alcun pastorello che a sorte andasse pascolando la greggia.

10 MEHEMET Sia destino il tuo volere. Oh, che spavento! Oh, che orrore di morte s'avvicina a questo caliginoso orrore! Oh, che fughe, oh, che strida, oh, che querele ascolto già di questi isolani infelici! Io parto a volo di vittoria spiegando altissimo vessillo.

I.4.5 Dirolti: 'te lo dirò' si nota la posizione enclitica e non proclitica dei pronomi oggettivi atoni in principio di frase, come in italiano antico (ROHLFS II, § 469 con rinvio a DANTE *Inf.*, III, v. 45: «dicerolti molto breve»). L'ordine accusativo-dativo è quello preponderante in Toscana in antico (ben attestato anche nel Cinquecento, esempi fino a Girardi in ROHLFS II, § 472). **banco**: termine marinaresco, 'ciascuna delle tavole (disposte in senso perpendicolare rispetto alla chiglia) dove siedono i vogatori' (*GDLI* II 36[7]).

I.4.9 legni spalmati: le navi. cfr. SANTAGATA in *RVF* 1210: «[legni] spalmati di pece o sego». Cfr. PETRARCA *RVF* 312, vv. 1-2: «Né per sereno ciel ir vaghe stelle, / né per tranquillo mar legni spalmati».

11 OCCHIALÌ Olà, volgete il passo voi tutti alle vicine schiere armate e ciascuno (per espressa mia commissione) porti il fazzoletto od un ramoscello od altra cosa in bocca, perché non si parli e s'ubidisca colui che espressamente commanda. Ora darei l'assalto, ma perché di sicuro m'è giunto all'orecchio che, dopo aver questi isolani sostenuto il mio primo assalto, incontanente si sono fatti forti nelle case e proveduti di molte genti e d'armi, non intendo con tanta fatica e pericolo di combatter le mura di Tabarca e queste case che qui nella spiaggia di Tabarca sono. Ma su l'ora, appunto, che le donne attendono a governar i fanciulli e le case e che gli uomini sono fuori per diverse faccende, alora voglio che si dia l'assalto mortale e 'l cielo appunto ci favorisce tanto con l'orridezza sua che sul mezogiorno sarà quasi una notte tenebrosissima.

Scena quinta.

CAPITANO, TRULLA

1 [CAPITANO] Trulla!

2 TRULLA Signore.

3 CAPITANO Mi sono risoluto alfine che voglio che Apollo immiti Zaleuco re de' Locri, re che, per far cosa grata alla giustizia e pia al figlio, si cavò un occhio dalla fronte. Così intendo che faccia anch'egli e per Mercurio, corriero celeste, il m'invii.

4 TRULLA E che ne vuol fare?

5 CAPITANO Una foggia di lanterna da notte che chiusa sembri un orror d'inferno e aperta apra nelle maggiori tenebre un lucidissimo giorno. Quando averrà che tal nebbia si dissolva? Spegni quel mio lanternone fatto dell'orribil testa del gigante Golia, che non posso comportare d'aver lume e non ci vedere.

I.5 Primo ingresso in scena del Capitano dell'isola di Tabarca, Corazza, e del suo servo Trulla. Sono notevoli le affinità del Capitano della Turca con la personalità e il linguaggio di Capitan Spavento, interpretato da Francesco Andreini, in dialogo con il servo Trappola nelle celebri *Bravure*. I tratti salienti del predecessore di Corazza sono riassunti efficacemente nella lettera di F. Andreini ai lettori che apre le *Bravure* (7: «mentre ch'io vissi nella famosa compagnia dei Comici Gelosi [...] mi compiacqui di rappresentar nelle Comedie la parte del milite superbo, ambizioso e vantatore») e nell'autopresentazione di Spavento contenuta nel *Ragionamento* XIV (*Bravure* 70: «un certo Francesco Andreini [...] che rappresentava la parte d'un Capitano superbo e vantatore che, se bene mi ricordo, dal nome mio si faceva chiamare il Capitano Spavento da Valle Inferna»). Il linguaggio del Capitano è caratterizzato da continui paragoni mitologici (cfr. SPEZZANI 1997.

I.5.3 Zaleuco re de' Locri [...] si cavò un occhio dalla fronte: Zaleuco è un antichissimo legislatore greco. Il Capitano allude a un aneddoto su cui cfr. *Enciclopedia Treccani online* (s.v. *Zaleuco*): «essendone stato il figlio colto in adulterio, in ossequio alla sua legge che condannava l'adultero all'accecamento, per salvargli uno degli occhi se ne fece togliere uno dei suoi». **Apollo [...] Mercurio**: come il Capitan Spavento, il Capitano di Tabarca sente di avere un rapporto paritario con gli dei (con cui Spavento intrattiene una corrispondenza nelle *Bravure*). **il m'invii**: 'me lo invii' per l'ordine dei clitici cfr. la nota a I.4.5.

I.5.5 una foggia di lanterna: il Capitano vorrebbe una lanterna fatta con l'occhio di Apollo, che, in quanto dio del Sole, emanerebbe una grande luce. L'associazione *occhio-lanterna* ha una tradizione consolidata: vd. *Matth.* 6, 21: «lucerna corporis tui est ocolus tuus»; e gli esempi citati in *GDLI* VIII 755[3], come il poeta burlesco Mattio Franzesi: «Ulisse sì saggio pellegrino / trapanò la lanterna a Polifemo». **lucidissimo giorno**: *lucido* come 'Pieno di luce, luminoso' (*GDLI* IX 254 s.v. *lucido*[1]). Cfr. DELLA PORTA *Turca* 283: «o notte ch'io sperava la più lucida e chiara»; *Duo Leli* 24: «sembrerà la notte un lucidissimo giorno». **Spegni quel [...] ci vedere**: in questa scena Trulla ha una «lanterna

6 TRULLA Signor, bisogna che questo M. Apollo sia un gran vostro amico, se si dee cavar un occhio per farvi servizio; ma, caro padrone, a questo proposito, quando imprestate le cose, ché non ve le fate rendere? Vedete, non gridate poi meco se alcuna cosa vi manca in casa.

7 CAPITANO E qual cosa mi manca?

8 TRULLA Sento che tutti dicono il cervello, io.

9 CAPITANO Eh, eh, eh, mi convien ridere per la simplicità di costui. Orsù, non più parole! Quest'è l'osteria, anzi il cielo dove risiede la bella Candida mia, c'ha più candide le voglie che candido non è il candido ermellino.

10 TRULLA O caro Signor padrone, ho pur una volta inteso che oltre questo cielo altri cieli vi sono. Le osterie adunque sono i cieli che da tanti sento nominare alor che dicano: «Non lo vogliano i Cieli», «Non piaccia a' Cieli», «Al dispetto de' Cieli». Capperi! Per questo ho veduto all'osterie l'insegna della stella, della luna, del sole e di quella stella c'ha tanto di codaccia.

11 CAPITANO O che balordo!

12 TRULLA Caro Signore, di grazia, andiamo un poco ad un cielo dove si mangi a pasto, ch'è pur tanto ch'io n'ho voglia.

13 CAPITANO O trascurato, questo è un parlar metaforico: non è l'osteria il cielo o i cieli che tu stimi.

14 TRULLA No?

15 CAPITANO Vedi: dove va il re, ivi non è la reggia?

16 TRULLA Che so io di Reggio o di Modona? Signor, non vi sono mai stato.

17 CAPITANO Sta' attento, che ti farò capace. Dove va il gran Diavolo...

18 TRULLA Uh, che mi turo l'orecchie! Uh, uh, che ascolto? Non avete paura a nominare il nome di quel brutto omaccio?

---

ridicolosa» (cfr. *Ordine delle robe*). Nel racconto biblico Davide, dopo aver ucciso il gigante Golia colpendolo alla fronte con una pietra, gli taglia la testa. Il capitano si vanta implicitamente di aver ucciso Golia, come un nuovo Davide, e di essere in possesso della sua testa. Per l'immagine del capo mozzato tenuto in mano come una lanterna, cfr. DANTE *Inf.*, XXVIII, vv. 121-122: «e 'l capo tronco tenea per le chiome, / pesol con mano a guisa di lanterna». Quello di Golia è un volto scuro e non fa luce. **comportare**: 'sopportare, tollerare' (*GDLI* III 421). L'immagine ricorda il *Davide con la testa di Golia* di Caravaggio.

I.5.9 l'osteria, anzi il cielo: è notevole qui l'assimilazione dell'osteria al cielo, che richiama il topos semiblasfemo della lode dell'osteria come paradiso, per cui cfr. ad es. la prima scena del secondo atto di ARETINO *Cortigiana 25* e *34* (cito *Cortigiana 25* 85: «Chi non è stato alla taverna non sa che paradiso si sia»). **Candida [...] candide [...] candido [...] candido**: il nome della protagonista genera diversi giochi di parole nella commedia. Come scrive SNYDER 2010: 13: «In *La turca* the name "Candida" may refer to the color of the female protagonist's skin, but it is much more to the point that, although she lived for years among Muslims in Algiers, her heart has remained pure and her honor intact.».

I.5.10 l'insegna della stella, della luna, del sole: insegne comuni per le osterie del tempo, citate anche da Aretino, Doni, Garzoni (cfr. VOLTERRANI 2004). **quella stella c'ha tanto di codaccia**: la cometa.

I.5.16 reggia [...] Reggio: di nuovo bisticci tra parola di forma simile e significato diverso. **Modona**: con *o* postonica anche in *Rosa* 115.

I.5.17 il gran Diavolo: Satana (cfr. I.2.16. e la relativa nota).

19 CAPITANO Do[h] pazzo! E tu dunque hai paura stando vicino a colui ch'è spavento perpetuo allo spavento istesso? Orsù la terminerò: colà è Venere e perciò quell'osteria è il suo cielo.

20 TRULLA O cacasangue! Quelle genti che alloggeranno a questa osteria staranno molto male, se v'è sempre il Venere.

21 CAPITANO Io parlo, animalaccio, di Venere madre di Cupidine!

22 TRULLA Et io parlava della Venere madre del mangiar di magro.

23 CAPITANO Questa Venere è una dea che, invaghitasi di me, ha preso forma corporea e sotto nome di Candida vuol ch'io la goda per potersi gloriare d'aver avuto dolce commerzio con duo Marti, l'uno celeste e l'altro terrestre. Però sta' cheto e da' il cenno a quei trombetti che circondano per mia commissione l'osteria che suonino, poiché questi sono gli strumenti co quali io fo le serenate, e questi in udendo mi fanno subito rizzare il pelo, spaventando la morte con la orribilità del volto, e talora a questo suono soglio, per la soverchia allegrezza, e cantare e ballare.

24 TRULLA Mo' se voi fate fare intorno a Venere questo baccano di trombe – è donna alfine! – la spaventerete e potrebbe nascondersi o fuggire al suo cielo, e noi rimaner come due oche in campagna che guardino al sole.

25 CAPITANO Orsù, fa' quello ch'io ti dico, caro il mio ocone selvatico.

26 TRULLA Uh, non dite così, che Cesare Zambello o Francesco Gallottino, ambi da Ferrara grandissimi tiratori d'arcobugio, in aria non mi storpiassero.

I.5.19 colui ch'è spavento perpetuo allo spavento istesso: il Capitano spaventa la paura stessa (il coraggio, lo sprezzo del pericolo sono anche i motivi fondamentali delle *Bravure*).

I.5.20 O cacasangue!: «'dissenteria': tipico l'impiego nella formula di maledizione» (VESCOVO in CALMO *Travaglia* 282); 'Talvolta è parola di maraviglia, come CAPPERI, e CAPPITA' (Crusca II); *GDLI* II 475. **Quelle genti [...] il Venere**: il servo non ha inteso il riferimento mitologico a Venere-dea dell'amore e pensa al giorno della settimana. Cfr. *GDLI* XXI 735 *Vènere*[2] 'Ant. e popol. Venerdì', da *veneris dies*; è firma veneziana/veneta per *venerdì*. Un simile equivoco tra servo e Capitano in *Bravure* 13: Trap. «[...]voi non siete né Marte, né Mercore, né Giobbia, né Venere, né Sabbato, né Domenica, né Lune, né giorno alcuno della settimana. Cap.: Tu sei ignorante, e non sai di filosofia». Dato che il venerdì è il giorno di astinenza dalle carni nella tradizione cattolica, le persone che alloggeranno all'osteria del venerdì staranno molto male.

I.5.22 Venere madre del mangiar di magro: si esplicita qui l'allusione alle consuetudini alimentari tradizionalmente legate al venerdì (cfr. I.5.20).

I.5.23 duo Marti, l'uno celeste e l'altro terrestre: Corazza si paragona costantemente al dio della guerra, come già Capitan Spavento (cfr. *Bravure* 13): «Cap. Se Marte è Dio delle battaglie (come alcun dice) e s'io son Marte, da Marte trasformato in Marte [...]. Trap. [...] voi siete così intento a questo vostro Marte, e lo mirate così fissamente». **trombetti**: 'suonatori di tromba. [...] In partic.: trombettiere militare che talora veniva impiegato come banditore pubblico [...], come araldo o messaggero, o faceva parte del seguito di un signore o di un sovrano.' (*GDLI* XXI 399). I suonatori di tromba sono previsti in questa scena anche dall'*Ordine delle robe*. **la soverchia allegrezza**: *Sultana* 149: «la soverchia allegrezza ch'io chiudo nel cuore»

I.5.26 Cesare Zambello o Francesco Gallottino: non ho trovato altri riferimenti a questi personaggi. Zambello è cognome citato nelle lettere di Boiardo. Deriva da «un nome *Zambello*, composto di *Zan(ni)* 'Gianni' e dell'aggettivo *bello* o del personale *Bello*»; «si divide tra le province di Padova e di Rovigo, con nuclei in Lombardia» (*Dizionario cognomi* II 1789-1790 s.v. *Zambèlla, Zambèlli, Zambèllo*). Gallotto viene da *Gallo* con vezzeggiativo e ha diffusione in diverse parti d'italia (*ivi* I 821 s.v. *Gallòtta, Gallòtti, Gallòtto*). Doveva trattarsi di personaggi noti al pubblico per cui fu rappresentata la commedia (era prassi comune dei Comici inserire riferimenti a personaggi familiari agli spettatori o, addirittura, presenti fra il pubblico). **arcobugio**: 'archibugio, qui usato per cacciare le oche selvatiche'. Cfr. CELLINI *La Vita*, libro 1 cap. 52 (p. 133, cito dal Battaglia): «Questo cane era buono per la caccia perché mi portava ogni sorta di uccelli e d'altri animali che ammazzato io avessi con l'archibuso»; GALILEO *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, giorn.

27 CAPITANO Orsù, da' il cenno, né più chiacchiere.

28 TRULLA Il cenno sta che basta ch'io fischi una sola volta e essi soneranno.

29 CAPITANO Su dunque, da' il cenno, sibila.

30 TRULLA Che?

31 CAPITANO Dico che tu sufoli, che tu sibili, che tu fischi. Ne vuoi più?

32 TRULLA Ch'io fischi?

33 CAPITANO Sì.

34 TRULLA Potta! S'era.... io v'intendeva... Ch'io sufoli, eh? Ch'io sibili, eh? Orsù, io sibilibo? [*Al cenno di Trulla, i trombettieri iniziano a suonare*]

35 CAPITANO O che bel suono! È forza alfine, poiché non son veduto, ch'io spicchi quattro capriole. [*Inizia a fare acrobazie*]

36 TRULLA Mi venga il bene se non v'imito allegramente. O buono buono! Saldo saldo!

37 CAPITANO Saldo Trulla.

38 TRULLA Saldo pure.

Scena sesta

LARDELLO, CAPITANO, TRULLA.

1 [LARDELLO] [*Dalla finestra dell'osteria*] In cervello signor Capitano, e che diavolo d'umor è 'l vostro da quest'ora ballare? [*A parte*] Da quel ch'io sono voglio farli una burla solenne.

2 CAPITANO Olà, fermate quelle trombe! Olà, dico, non m'intendete? Non sentite al rimbombo della mia voce che 'l tuono parla?

3 TRULLA Alla fe', che si sono fermate. So che il tuono gli ha sbalorditi, io. Canaglia, canaglia!

4 CAPITANO Lardello, che fai con quella lucerna alla finestra? Tu eri a letto, eh? Che fa Candida?

5 LARDELLO Che fa Candida? L'avete spaventata, che stimava che quelle fossero trombe d'una armata turchesca che fosse venuta a saccheggiar quest'isola.

II (BibIt): «Aggiustano la mira all'uccel volante, e quello co 'l muover l'archibuso vanno seguitando, mantenendogli la mira addosso sin che sparano» (*GDLI* I 620[1]).

I.5.31 S'era [...] intendeva: il significato della frase non è chiaro. **tu sufoli [...] tu fischi**: la terna offre un ulteriore esempio di "lusso lessicale", tipico della lingua di Andreini (e per cui si veda *Introduzione* § 7). Cfr. *zufolare* in *GDLI* XXI 1106 'suonare lo zufolo, [...] fischiare'; *Lelio bandito* 24: «Non solo il zufolo suonare».

I.5.34 Ch'io [...] sibilibo: il servo non conosce il verbo *sibilare* e lo storpia.

I.6.1 In cervello: 'con giudizio, con discernimento' (*GDLI* III 8[2]). Cfr. l'espressione *stare in cervello* 'fare attenzione' in CALMO *Saltuzza* 101 (e esempi di altri autori riportati alla n. 9).

I.6.2 fermate quelle trombe: la musica si inserisce spesso da una scena all'altra, creando un collegamento sonoro; cfr. I.3.1. **Non sentite al rimbombo della mia voce che 'l tuono parla?**: il Capitano paragona la sua voce al tuono, come già avveniva in *Bravure* 101: «[Trappola:] il mio padrone, vero tuono».

I.6.3 Alla fe': cfr. D'ONGHIA in RUZANTE *Moschetta* 107 n. 12: «intercalare diffuso, frequente nel testo con il valore di 'alla fede', 'in fede mia', 'parola mia': cfr. in parte il tipo attestato in Pr. 8 e CORTELAZZO 2007: 533». Cfr. anche *GDLI* V 778[17] s.v. *féde* (*alla fede* 'in verità').

6 CAPITANO Non ha d'avere spavento de' turchi mentre il capitano Corazza alloggia in Tabarca, che sì come l'odor del leone sgomenta ogn'altro animale così il mio feto settecento miglia in mare si sente e impaurisce ogni più intrepido corsare.

7 LARDELLO Eh, Signor Capitano, compassione! La poverina fugge ora dal turco e sempre le pare d'aver avanti questo turcaccio. Orsù, io l'anderò a chiamare, che appunto in questo rumore bramava ch'io la venisse a trovare.

8 CAPITANO Sì? O me felice, chi sa, chi sa che fra molti che amano costei io solo non abbia da essere l'amante fortunato? Va' e chiamala che ti voglio, come a sacco pongo la Barberia, farti signor assoluto di Bona, di Biserta e di Tunesi.

9 LARDELLO Orsù, ora ch'io son fatto così gran signore, io vo a chiamarla, ma la vedrete voi, che apena io vi discerno e ho questa lucerna in mano?

10 CAPITANO La vedrò ben io che ho l'occhio d'aquilone.

11 LARDELLO Meglio sarebbe aver l'occhio di civettone, che vede la notte. [*A parte*] Or ora te la carico. [*Si allontana dalla finestra*]

12 TRULLA Allegramente, signor padrone: la vacca è vostra. Voglio ben che mi doniate la mancia.

13 CAPITANO E la mancia è farti degno che tu ti guardi nello specchio mio, dove solo si specchia la morte, il gran Diavolo e 'l capitan Corazza, overo che per tre giorni senza cibarti e ispogliarti tu porti indosso la mia armatura a botta di falconetto. [*Vede una persona alla finestra, che crede Candida*] Ma sta' cheto, che se fra tanto orrore io discerno il vero, questa è Candida, questa è 'l mio sole: non vedi come fuggono gli orrori da' suoi raggi?

14 LARDELLO [*Approfittando del buio si finge Candida e inganna il Capitano*] Io son quella, signor Capitano, e vi ringrazio del favore fattomi. Ohimè sono tutta lieta or che la vedo, benché non troppo distintamente.

I.6.6 feto: *feto o fieto* ant. e lett. per 'fetore, puzza' *GDLI* V 891.

I.6.8 Barberia: cfr. la nota a «barbareschi confini», I.2.13. **Bona**: anticamente Ippona, città dell'attuale Algeria occidentale, vicina alla Tunisia. **Biserta**: città dell'attuale Tunisia. **Insieme a Tunisi,** sono città spesso citate in letteratura, ad esempio nei poemi epici. Cfr. ARIOSTO *Orlando furioso*, XVIII, 99, vv.1-5 (BibIt): «Vide Marocco, Feza, Orano, Ippona, / Algier, Buzea, tutte città superbe, / c'hanno d'altre città tutte corona, / corona d'oro, e non di fronde o d'erbe. / Verso Biserta e Tunigi poi sprona»

I.6.9 apena io vi discerno e ho questa lucerna in mano: insistenza sul buio che consentirà a Lardello di fingersi Candida.

I.6.11 civettone: 'grossa civetta' (*GDLI* III 210). Nel gergo gli 'occhi di civetta' sono i soldi (cfr. l'accezione di 'moneta d'oro' in *GDLI* III 209[12] s.v. *civétta*); si allude quindi forse all'avidità di Lardello, che tenta spesso di truffare i suoi clienti. **te la carico**: 'ti beffo'; cfr. *caricarla* 'fare una burla' (*GDLI* II 764[21]).

I.6.12 la vacca è vostra: cfr. la locuzione *essere nostra la vacca*: 'avere ottenuto un risultato positivo o l'esito sperato o essere nelle condizioni più favorevoli per raggiungerlo' (*GDLI* XXI 612[15] s.v. *vacca*). Cfr. ARETINO *Cortigiana 34* 670: «la vacca è nostra» ('considera la cosa fatta').

I.6.13 nello specchio mio: si allude a un altro topos delle *Bravure*: il capitano è così temibile che ha paura della propria stessa immagine riflessa. **gran Diavolo**: cfr. I.2.16. **a botta**: 'a prova' (*GDLI* II 327 s.v. *bòtta*[1]). **falconetto**: s.v. 'tipo di artiglieria simile al falcone, ma di calibro minore'; *falcone* s.v. 'piccola artiglieria dei secoli XVI e XVII, che lanciava palle di ferro di alcune libbre' (entrambe le voci in *GDLI* V 586).

15 CAPITANO Signora, quello ch'io fo le manifesti l'amor grande ch'io le porto e per vita sua mi commandi, che conoscerà s'io l'amo. M'imponga ch'io le tragga davanti Cerbero catenato overo che uccida la morte, che indegno sono d'esserle amante, se più velocemente non sarà la mano in farlo che la lingua in dirlo.

16 LARDELLO Lo so, lo so, Signore, che mi amate. Lo so, lo so che siete amante. So, so, so.

17 TRULLA Par che cacci le galline al pollaio.

18 LARDELLO So, dico ancora, che bramate di vedermi le guance – che chiamate di scarlatto veneziano – e le mie chiome – che vi paiano spiche di formento maturo ondeggianti al sole –. Ma questa nebbia è così umida e folta che temo m'abbia da far male: però mi tengo così chiusa in questo pannicello. Ohimè, uh, uh, uh! Sentite ch'io tossisco. Oh come sono inrochita! Uh, uh, uh, uh!

19 CAPITANO Signora mia, quanto maggiore è lo scommodo ragionandomi tanto in me si accresce maggiormente l'obligo. Ma, cara la mia vita, quando si vuol levar da questa osteria, ch'è un ricetto di ladri? Per mia fe' le dico di più: che n'è il capo Lardello, né io bramo altro se non di veder questo manigoldo sotto i piedi al manigoldo.

20 LARDELLO Eh, eh, eh, ben lo so ch'è un ghiottoncello.

21 CAPITANO Il maggior ruffiano, poi.

22 LARDELLO Oh ciò m'è noto.

23 CAPITANO Certo ch'è grandissima vergogna che tanta sua pudicizia viva sotto la [s]corta d'un tanto infame.

I.6.16 So, so, so: interiezione simile a 'sciò, sciò'. Cfr. *GDLI* XVIII 52 s.v. *sciò*: 'voce espressiva usata per scacciare polli o altri animali molesti (per lo più nella forma iterata *sciò sciò*)'.

I.6.18 scarlatto veneziano: tessuto pregiato. Cfr. *GDLI* XVII 857 s.v. *scarlatto* e BRAIDA - DESTEFANIS 2006: «Nella stessa epoca [Medioevo] compare in Europa anche la parola "scarlatto", un altro termine esotico che forse in origine designava un tipo di tessuto pregiato, spesso di colore rosso, e che in seguito divenne sinonimo di cremisi. L'impiego del chermes nell'arte tintoria trova un terreno particolarmente fertile in Italia, e specialmente a Venezia, dove divenne ingrediente principale del famosissimo "scarlatto veneziano", esportato in tutta Europa». **questa nebbia è così umida e folta**: cfr. I.5.5. **sono inrochita**: 'ho la voce roca'. cfr. *arrochire, arrochito* 'divenire/divenuto roco' (*GDLI* I 693). Cfr. CALMO *Rime*, son. comm. I, v. 11: «inrochìa» 'roca'.

I.6.19 questa osteria, ch'è un ricetto di ladri: cfr. la descrizione dell'osteria gestita da imbroglioni in GARZONI *Piazza universale* 1132-1138 (Discorso XCVIII *Degli osti e bettolieri*). **questo manigoldo sotto i piedi al manigoldo**: m. è utilizzato prima nel significato estens. di 'malintenzionato, furfante' (con riferimento a Lardello) e poi nel primo significato 'boia, carnefice' (*GDLI* IX 694-695[3]). Il Capitano si augura che Lardello si trovi ai piedi del patibolo, pronto per l'esecuzione.

I.6.20 ghiottoncello: 'Dim. di ghiotto, per uomo di male affare' (Crusca I e II); *GDLI* VI 742[2]. L'insulto è frequente in ambito canterino e comico (TROVATO 186 citato da D'ONGHIA in ARETINO *Cortigiana 1525* 52). Cfr. ad es. *Cortigana 1525* 52: «Brutti ghiottoni, andati al bordello» e in veneziano *Sultana* 38: «quel ghioton» e CROCE 2017: 19: «Le xé cose da can, da galiotti, / da furbi, marioi, da lari e giotti!» (ven. *giotto* 'furfante, mascalzone').

24 LARDELLO Oh, che sento! No, no, non s'intenda, che più la mia verginità stia in poter di colui che farebbe divenir puttana la dea Diana. Ma che non dice di Vostra Signoria! M'ha detto che voi siete un vituperoso.

25 CAPITANO Costui ha detto così di me?

26 LARDELLO Di peggio: che siete fallito, che non portate camicia, che avete il brachiere e che vi cacate addosso.

27 TRULLA Eh? Questo potrebb'essere: anch'io vi caco alcuna fiata...

28 CAPITANO Io mi fo queste immondizie addosso? O traditore, s'io t'avessi nelle mani!

29 LARDELLO [*A parte*] Vuol venire in casa, ch'io tirerò la fune? [*Al Capitano*] Caro Signor, se ne venga e mi levi dalle sue mani; anzi, di più, creda che per colpa sua fino ad ora Vostra Signoria non ha goduto dell'amor suo. Ma ora, malgrado de' concorrenti, voglio che siate il mio, ma con patto che castighiate costui.

30 CAPITANO Tutto lo vuo' scorticare, come Appollo fece Marsia.

31 LARDELLO Vostra Signoria s'accosti col servo alla porta e spinga forte, perché v'è un poco di puntello di legno debole invece di catenaccio e, com'io tengo alto il saliscendi di ferro, senz'altro aprirà la porta. Se non, io verrò poi abbasso.

32 CAPITANO Trulla!

33 TRULLA Signore.

34 CAPITANO Accostati e come dico «spingi», forte spingi, accioché in una sola spinta l'uscio s'apra.

35 TRULLA Pingete Signor Capitano, ch'io pingo.

36 CAPITANO Et io. [*Trulla e Capitano spingono la porta chiusa solo dal puntello e la aprono; Lardello fa cadere un pitale addosso ai due*]

37 TRULLA Ohimè, sangue, sangue! Son morto!

38 CAPITANO Che fieto è questo? Ah, Candida, così mi tratti?

I.6.24 Lardello affida alla finta Candida le sue maleparole sul capitano. **vituperoso**: 'degno della pubblica riprovazione [...] per il comportamento moralmente sconveniente [...], vile' (*GDLI* XXI 943 s.v. *vituperoso*[1]); l'aggettivo torna più volte nel testo e in generale è uno degli insulti più comuni nelle *pièces* andreiniane. Cfr. anche *Schiavetto* 68: «furfante vituperoso» e la serie ingiuriosa di *Ismenia* 264 «ladér vituperos».

I.6.26 brachiere: **'**fascia in cuoio per contenere l'ernia intestinale o inguinale' (*GDLI* II 348).

I.6.29 tirerò la fune: per scaricare il pitale (cfr. le battute immediatamente successive). Ma l'espressione vale in primo luogo 'aprire la porta'.

I.6.30 come Appollo fece Marsia: si osserva l'impiego del verbo *fare* "vicario" (per cui cfr. gli *Appunti linguistici* di CALMO *Saltuzza* 205-206, con esempi toscani e dialettali e i riferimenti bibliografici di p. 206 nota 32). Il satiro Marsia «osa sfidare Apollo nel canto usando il flauto a duplice canna gettato via da Atena, ma viene vinto dall'armonia della lira del dio e poi per punizione è legato a un albero e scuoiato vivo da lui» (*Il mito*, I, 1454). Ancora una volta il capitano si paragona a un personaggio mitologico (cfr. SPEZZANI 1997 sulla lingua del capitano).

I.6.31 puntello: cfr. VESCOVO in CALMO *Travaglia* 269 n. 215 «*puntelo*, 'legno con cui si puntella' (l'asse per chiudere da dentro la porta)»

I.6.38 fieto: 'puzza', vedi I.6.6. e relativa nota.

39 LARDELLO Ah, manigoldi! Io capo di ladri? Io carne da boia? Oh to' quest'altra!

40 CAPITANO Sì? Tu m'hai gittato dietro quello che pieno d'immondizie avevi? Tu se' morto. Tu mi petteggi dietro? Tu ridi? Domani ti voglio.

41 LARDELLO Et io starò sempre in casa. Oh, che ho profumato per un gran pezzo di profumo digesto e salvatico questo cavallaccio d'Alessandro Magno.

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

Scena prima.

POETA, FRINGUELLO.

1 [POETA] Su su, dammi da lavar le mani qui in istrada. Su su, stropicciami tutto e tutto profumami con gli odorati oricanni. Non bisogna stare a poltroneggiare in casa. Non hai sentito poco fa l'augel cristato, il nunzio del giorno, l'oriuolo campestre, il terror del leone, c'ha salutato il giorno? Non vedi (ancor che 'l tempo caliginoso alquanto sia) che più nel Cielo non istelleggiano le stelle? Non vedi che con chiave d'oro in Oriente l'Aurora apre gli usci d'argento? Per questi prati non miri come Flora, l'infiorata chioma scotendo, il tutto infiora? Senti, senti come più dell'usato Coraula fa risonar per queste valli il dolce flauto e l'acuta cemamella. Odi come armonioso bordone Ascaule le fa della disugual siringa, sampogna tanto da Teocrito celebrata. Odi a tal suono accordar le voci la garrula rondinella e mormorar l'innamorato colombo. Odi, odi il musico uscigniuolo, anzi il picciolo angeletto delle selve, com'è canoro. Tutt'è gioia, tutt'è stupore. Qui, qui, oggi più dell'usato, per queste erbose valli e per questi girevoli colli anderà saltellando la greggia, poco curando il vigilante licisca o 'l gagliardo alano. Qui l'Oreadi ninfe lasciando i monti, le Nereidi il mare, le Naiadi i fiumi, le Driadi i boschi e le Atlantiadi il padre

---

I.6.39 carne da boia: insulto da accostare a «salvadesina da lazzo» 'pendaglio da forca' (V.10.13). Cfr. *Schiavetto* 69: «Carne da boia se' tu, traditore!»

I.6.40 quello che pieno d'immondizie avevi: il pitale, dove si raccoglievano le deiezioni notturne. L'*Ordine delle robe* prevede un «cantaro pieno d'acqua». Il lancio del pitale era un espediente comico comune (cfr. i «lazzi scatologici» raccolti da CAPOZZA 2006: 127-132). **petteggi**: cfr. *peteggiare* 'emettere scoregge', ma anche *peteggiare qualcuno con la bocca*: 'prenderlo a pernacchie' (*GDLI* XIII 196).

I.6.41 ho profumato: ovviamente in senso ironico. **di profumo digesto e salvatico**: la puzza del contenuto del pitale rovesciato addosso al capitano (e/o dei peti appena emessi da Lardello), definita ironicamente un profumo 'digerito' (*GDLI* IV 407) e 'selvatico, spontaneo' (*GDLI* XVIII 538), risultato dell'attività intestinale dell'oste. **questo cavallaccio d'Alessando Magno**: il Capitan Corazza, se intendiamo *cavallo* nel senso di 'soldato a cavallo, cavaliere' (*GDLI* II 915[3]). Che il Capitano andasse a cavallo e si paragonasse ad Alessandro Magno lo sappiamo da una battuta successiva (cfr. III.7.1 e sgg.). Con la forma spregiativa «cavallaccio» si allude probabilmente al cavallo di Alessandro Magno, creatura semi-mitologica ben nota e citata anche altrove nella commedia (cfr. III.7.5).

loro Atlante, succinte, con piè snelletto scorreranno per questi prati erbosi e fioriti. Che più? Qua lancerassi il palo, là salterassi il rivo, qua canterassi d'imeneo, là danzerassi per amore, qua trecceransi ghirlande, là s'intesseranno fiscelle. Qua Agesidamo e Greuga urteransi in lotta, là Asbilo e Lada daran la mossa a lungo corso, qua Delio e Calano nuoteran, fatti delfini, là mille cimbe spalmate voleran, fatte augelli.

Ma che dico? A che a bada tengo? Già, già con gli ami, con le fossine e con le paste dal mar si tragge ferito e addormentato il pesce, già con le panie, con le reti, co richiami dal'aria si tranno prigionieri gli uccelli, già sul monte il cinghiale arrestato è dalo spiedo, già per l'aperta campagna segue il veltro la lepre, già dalla selva l'arciero con l'arco e con la saetta va fugando la cerva, già con le strida e co latrati de' baianti cani si distana dalla tana il lupo. Già il timido coniglio or qua or là se ne fugge, già la lontra negli acquosi fossi s'affossa, già il tasso s'imbuca, già si spaventa il nibbio, già si grida alla volpe, già s'impaura il foino e già dalle alte colombaie si precipita la mustella. Ed ecco alfine (ristoratori di così gran fatiche) che Cerere, provida e prodiga vivandiera de' viventi, d'aurea messe inghirlandata, va scorrendo il monte e 'l piano, a' famelici

---

II.1.1. La scena, che si svolge all'alba, è dominata da un registro alto e lirico, in contrasto con il tono basso e volgare della scena precedente (in particolare con il finale *lazzo* nell'osteria). L'apertura del secondo atto «ospita il poetico affresco del risveglio di una natura mitica e arcaizzante, descritta con termini che richiamano [...] la mitica Arcadia» (CHICHIRICCÒ 2018: 119-120); Tabarca si configurava come *locus amoenus* già in I.2. **lavar le mani**: Fringuello in questa scena ha un «Vaso con acqua [...] da dar l'acqua alle mani e sciugatoio». **oricanni**: 'Picciol vasetto, e di stretta bocca, nel quale si tengon l'acque odorifere' (Crusca I e II). **poltroneggiare**: 'Viver poltronescamente in ozio vizioso' (Crusca I e II). Laurindo torna a rimproverare la pigrizia di Fringuello (cfr. I.2.1-3). **augel cristato:** il gallo. Cfr. *GDLI* III 966 s.v. *crestato* 'che ha la cresta' (in Sannazaro). **oriuolo**: 'orologio' (Crusca I e II). Cfr. *Amor specchio* 66: «i vecchi sono come gli oriuoli di villa, discordati». **il terror del leone**: si dice che il leone abbia paura del canto del gallo; cfr. *Favole di Esopo*, *Dell'asino, e 'l leone, e 'l gallo* (trad. di Giulio Landi, p. 232): «e 'l gallo gridò. Il leone fuggì, perché dicono il leone aver paura della voce del gallo». **Non vedi [...] stelle**: si passa dal buio del primo atto alla luce del giorno, ma il tempo resta nebbioso (cfr. *caliginoso* in *GDLI* II 547), come nel primo atto. **Coraula**: calco sul greco χοραύλης, 'suonatore di aulo per il coro' (cfr. l'etimo della voce *coraulico* in *GDLI* III 763). Cfr. *Rimario del Falco* «Coraula sonator del flauto over ciamamella». **cemamella**: 'strumento musicale a forma di piccolo timpano' (*GDLI* II s.v. *cembanella*, che registra la variante *cemmanella*). **bordone [...] fa**: *fare bordone* 'accompagnare con note basse una melodia, fare il basso' (*GDLI* II 312). **Ascaule**: dal latino *ascaules* 'suonatore di cornamusa' (in Marziale). Cfr. *Rimario del Falco*: «Ascaule colui che suona la zampogna». **disugual siringa**: la siringa è lo strumento a fiato inventato secondo gli antichi Greci da Pan; simboleggia la poesia pastorale. L'aggettivo *disugual* fa riferimento alla forma della s., composta di più canne (di solito sette) di diversa lunghezza. Cfr. *Lelio bandito* 52: «sonando le bifore syringhe rurali». **innamorato colombo**: torna l'immagine topica del colombo come simbolo della passione amorosa; cfr. la nota a *colombina* di I.1.18. **girevoli colli**: 'colli sinuosi, rotondi' (cfr. *girevole* nell'accezione di 'serpeggiante, circolare' *GDLI* VI 847[3]). **licisca**: 'animale nato dall'incrocio fra il cane e il lupo' (*GDLI* IX 54). **gagliardo alano**: noto come cane «valoroso» (Crusca I e II). **Oreadi**: ninfe delle montagne (*Il mito* I 1465; *New Pauly* s.v. *Nymphs*). **Nereidi**: divinità marine (figlie di Nereo) (*ivi* 146). Cfr. *New Pauly* s.v. *Nereids*. **Naiadi**: ninfe dei fiumi e dei laghi (MARZOLLA 1994: 683; *New Pauly* s.v. *Naiads*). **Driadi**: ninfe dei boschi (*New Pauly* s.v. *Nymphs*). **Atlantiadi**: o Esperidi, figlie di Atlante ed Esperide, figlia del fratello di Atlante Espero (*Il mito* II 1583, 1633). Cfr. *New Pauly* s.v. *Atlas*. **Atlante**: il titano che si trasformò in monte e sorresse il cielo (MARZOLLA 1994: 665). **fiscelle**: 'cestini di vimini o di giunchi (usati in particolare dai pastori per fare la ricotta)' (*GDLI* VI 24). **Agesidamo**: atleta di Locria citato anche in GARZONI *Piazza universale* 1113 fra «gli antichi palestriti». **Greuga**: «Greuga antichissimo allottatore» (*Rimario del Falco*). a**Asbilo**: «Asbilo crotoniata corsore velocissimo» (*Rimario del Falco*). **Lada**: corriere di Alessandro Magno (GARZONI *Piazza universale* 735: «Lada, cursore d'Alessandro»). **Delio**: nuotatore proverbiale (GARZONI *Piazza universale* 1270: «Si narra pur anco d'un certo Delio, il quale fu in questa professione tanto esperto che passò per proverbio «Delio notatore»»). **Calano**: «Calano ginnosofista al tempo d'Alessandro Magno» (*Rimario del Falco*). **cimbe spalmate**: cfr. *cimba* 'barchetta' in *GDLI* III 143 e la nota a *legni spalmati* di I.4.9. Tutto questo passo trova riscontri precisi in *Olivastro* 104 (dove tornano i nomi Greuga, Agesidamo, Asbilo, Lada, Coraula, Ascaule...).

dispensando il candidissimo pane. Ed ecco Bacco, d'uve inghirlandato e di pampineo tirso ornato, ch'a' sitibondi le coppe trabbocanti porge di vermigli, spumosi e saltellanti vini. O che giorno, o che giorno! Dammi l'acqua alle mani, anzi lascia che con le lagrime di dolcezza mi lavi.

2 FRINGUELLO O caro signor padrone, con questo vostro parlar mi fate veder l'età dell'oro quando più abbonda il ferro. E invero qual isola (mercé vostra) è di questa più nel mondo felice?

3 POETA Ceda pure a questa l'isola Taprobana, dove gli uomini con tanta felicità campavano cent'anni, poiché isola non v'è che bagnata sia dal mare od asciugata dal sole più di questa felice.

4 FRINGUELLO Orsù, io porto in casa queste cose, poiché lavato vi siete e or ora ritorno. Oh quanto contento in questo giorno, Fringuello, ti s'apparecchia! [*Se ne va*]

5 POETA Senz'alcun fallo è uscito in Oriente il sole, benché la caligine, un poco più del solito addensata, mi contenda il mirar questo astro dorato, questo incessante peregrino del Cielo. Ma bene in vece sua però le schiere de' musici piumosi e l'Ore, volanti gli uni con canzonette selvagge e l'altre con placidi susurri, dicono che già luminoso auriga d'aurea quadriga esce dell'onde con ferza di raggi sferzando Eto e Piroo al gran cammino d'Occidente. Ma ecco Fringuello: e così presto, l'ali spiegando, in queste parti venisti?

A che a bada tengo?: 'A che scopo indugio?'. Il risveglio della natura induce il poeta a dare inizio alle attività della giornata (cfr. l'ultima fase della battuta, indirizzata al servo: «Dammi l'acqua alle mani, anzi lascia che con le lagrime di dolcezza mi lavi»). Cfr. *stare a bada* 'stare in attesa, temporeggiare' e *tenersi a bada* 'indugiare, perder tempo' (*GDLI* I 935-936 s.v. *bada*[1] 'indugio, attesa'). **Già [...] mustella**: un simile catalogo di comportamenti animali è in *Olivastro* 9: «Come per lupo intimidita è l'agna, / com'è per serpe il rosigniol gemente, / come fulmine damma a la campagna / fugge dal can, che depredarla sente, / come a botta mustella in gir si lagna, / com'anitra il falcon fugge repente, / così lupo, angue, can, botta e falcone / odia, fugge costei ogni istrione». **fossine**: 'fiocine', parola dialettale in contesto toscano (cfr. *fossena* 'fòssina, fiocina' in CORTELAZZO 2007: 577). **paste [...] pesce**: la *pasta* è un''esca per pesci o per animali selvatici' (*GDLI* XII 785). Cfr. la nota a I.1.8. **pania**: 'sostanza molle e [...] adesiva [...] molto usata per catturare uccelli di piccola mole' (*GDLI* XII 479); cfr. anche Crusca I e II: 'materia tenace, fatta di buccia di vischio frutice, che nasce sopra i rami d'alcuni alberi, e con essa impiastratone verghe, o fuscelletti, si pigliano gli uccelli, che vi si posano sopra'. *Sultana* 51 (in senso metaforico riferito all'inganno ordito dalla cortigiana ai danni del vecchio Sulpizio): «questo uccello non fugge dalle mie panie». **Cerere [...] Bacco**: cfr. MUNARI 2018: 421 n. 390: «sono rispettivamente metafora di pane, cibo (Cerere è la dea dei campi e della fertilità), e vino (di cui è patrono Bacco)» (a proposito di *Sfortunato poeta* 421: «ponea Cerere e Bacco / e gli agi in bando»). **foino**: variante maschile di *faina* registrata in *GDLI* V 578 s.v. *faìna*. **colombaie**: 'costruzioni adibite all'allevamento di colombi' (*GDLI* III 304). **mustella**: **'**mustela, donnola' **(***GDLI* XI 133).

II.1.2 mi fate veder l'età dell'oro quando più abbonda il ferro: il *topos* della contrapposizione tra età dell'oro e del ferro torna più volte in Andreini. Cfr. ad es. *Duo Leli* 4: «oggi che l'oro s'apprezza [...] s'è detta età di ferro»; *Rosa* 26: «già d'oro nell'età non se', ma nell'età di ferro».

II.1.3 Taprobana: «Taprobana era chiamata l'isola di Ceylon che, secondo una leggenda, coincideva con l'Eden. Questo è anche il nome che il Genovese Nochiero del Colombo dà alla Città del Sole parlando con l'Ospitalario, nella famosa opera utopica di Tommaso Campanella, scritta nel 1602 e riscritta nel 1611 nel carcere di Napoli» (FALAVOLTI a proposito di *Schiavetto* 153: «Felice è la vita di coloro che nella Taprobana isola vivono, poi che saggia lingua riferisce che colà solo gli uomini vivono senza travaglio»). Cfr. anche *Olivastro*, *L'autore a chi legge*: «del purissimo cielo dell'Isole Taprobane / Bologna il costume seco traendo intese che di questa felicitate ancor le cose infelici goder potessero»

II.1.4 queste cose: il contenitore con l'acqua e il panno.

II.1.5 musici piumosi: gli uccelli, che cantano all'apparire delle prime luci del giorno. Cfr. ANGELO GRILLO in un componimento che si legge nella raccolta *Della corona di Apollo* (inizio XVII sec.) 105 vv. 1-2: «Ecco sorger l'Aurora, ecco gli augelli / salutarla col canto». **l'Ore**: cfr. *Saggia egiziana* in *Opere teoriche* 75: «al suon dei musici piumosi / e

6 FRINGUELLO Son venuto veloce, eh? E vengo di Parnaso, vedete.

7 POETA Eh eh eh, e come di Parnaso?

8 FRINGUELLO Oh, non dite voi che siete un Apollo? E io per consequenza dico che la vostra casa è un Parnaso, e 'l vostro pozzo il fonte Eliconico.

9 POETA E tu il caval Pegaseo.

10 FRINGUELLO Sì, ma son ferrato e tiro calci. [*Scalcia*]

11 POETA Ferma, ferma, ferma. Che fai? Fermati, dico.

12 FRINGUELLO Al caval Pegaseo era saltato il furor poetico ne' piedi. O caro padroncino, quest'è giorno di solazzo: mi si conceda ancora il poter solazzare allegro, perché quando mi ricordo ch'io debbo danzar con Masenetta, mi sento le carni piene di formiche.

13 POETA L'ami tu di cuore?

14 FRINGUELLO E mi dite s'io l'amo? Sono tanto innamorato che mi credo, per tanto amare, d'esser Amore.

15 POETA E tu vai bisticciando? E di che se' innamorato? Del coperto o del discoperto?

16 FRINGUELLO Sì, che son goffo! Del coperto!

17 POETA Capperi, quest'è amor platonico!

18 FRINGUELLO Oibò, non credo che vi sieno queste immondizie.

19 POETA O pazzo, e quest'è immondizia?

20 FRINGUELLO Orsù, holla intesa, perché questo piatonico è un animaletto molto domestico di pedanti e di poeti pari vostri: per questo non è cosa sozza.

21 POETA Di che parli?

22 FRINGUELLO Di che intendete?

---

dell'Ore volanti». **luminoso auriga**: il Sole. **Eto e Piroo**: due dei cavalli del carro del Sole (OVIDIO *Met.*, II, 153-155). Cfr. *Saggia egiziana* in *Opere teoriche* 76: «Addio, face del cielo, Eto e Piroo / non fia giamai che rimiriate, o luci, / sonnacchiose mie luci, in vegghiar stanche». **ferza**: «frusta, immagine cara all'Andreini con cui ha titolata una sua opera, *La ferza contro le accuse date alla comedia* (1625)» (FALAVOLTI in *Schiavetto* 183 n. 1). **l'ali spiegando**: la consueta rappresentazione di Fringuello come uccello.

II.1.6 Parnaso: monte fra la Fòcide e la Lòcride (vicino all'oracolo di Delfi), sede di Apollo e delle Muse (MARZOLLA 1994: 685).

II.1.8-9 fonte Eliconico [...] caval Pegaseo: sul monte Elicona in Beozia, considerato sede delle Muse, sgorgava la fonte Ippocrene, ritenuta in grado di infondere ispirazione poetica in chi vi attingesse (cfr. *Enciclopedia Dantesca* s.v. *Elicona*). Fu il cavallo alato Pegaso a far scaturire la fonte con un colpo di zoccolo (MARZOLLA 1994: 686). Fringuello è paragonato di nuovo a un equino (cfr. «il palafreno del mugnaio» di I.2.8, l'asino che cade nella buca di II.1.28, l'«asinus» di II.8.74, etc.).

II.1.12 sento le carni piene di formiche: 'mi sento le carni formicolanti (di desiderio)'; utile il confronto con la locuz. *Aver la formica o la formica rossa a qualcosa*: 'desiderarla smodatamente, con grande ambizione' (*GDLI* VI 188).

II.1.15 bisticciando: si noti *bisticciare*[1] 'fare un bisticcio di parole' (*GDLI* II 258). **Del coperto**: di ciò che non si vede (Fringuello non pensa certo all'anima di Masenetta, ma piuttosto a ciò che sta nascosto sotto i vestiti).

23 POETA Di quel gran filosofo gli seguaci di cui, platonizando all'ombra del platano, platonici furono detti.

24 FRINGUELLO Domine, parce mihi, quia bufalus sum. Sono ancor mezo sonnacchioso e aveva strainteso. Oh, se sapeste ogni cosa! Insomma vi rubo tutta la poesia: anch'io so dire «S'innalba, s'assola, s'aggiorna, s'assera, s'annotta, s'ingallina, s'ingalla, s'impollastra e s'incappona».

25 POETA Eh eh eh eh. Ed a che fine fai questo? Dimmelo e poi dalla Signor Flavia battiamo.

26 FRINGUELLO Lo vuo' dire. Io fo un poema eroico sopra la mia bella Masenetta.

27 POETA Sì? Questo m'è grandissimo onore, perché argomentando de minori ad maius si dirà: se il servo sa tanto, che saprà poi il padrone? Lasciami veder ogni cosa del tuo, che intorno le «octo conditionis fabulae», cioè se «sit tota, magna, possibilis, admirabilis» etc. vederò se sarà poema ordinato. Or che Musa invochi tu? Che nome dai al poema? Guarda che 'l nome abbia la corrispondenza dovuta con l'opera e guarda che l'intitolazione non passi cinque sillabe, perché sarebbe cosa viziosa.

II.1.17-23 platonico [...] piatonico [...] platonizando: *piatonico* è il risultato dell'incrocio tra *platonico* e *piattone*, 'pidocchio del pube, piattola' (da *piattola* con cambio di suffisso, *GDLI* XIII 323 s.v. *piattone*[3]). «Il servo ovviamente fraintende il padrone e scambia argutamente il Platonico per un parassita letterario [...]. Ma Laurindo lo redarguisce subito, facendo derivare l'etimologia di platonici dal platano sotto cui Socrate e Fedro, nell'omonimo dialogo, discutono dell'orazione di Lisia» (FIASCHINI 2009: 180 n. 124). Cfr. *Rosa* 143: «credo, certo, che all'ombra de' platani con Platone e con Platonici platonizasti».

II.1.24 Domine, parce mihi, quia bufalus sum: «Domine, parce mihi» è una formula diffusa nei testi sacri per richiedere il perdono a Dio. «Domine, parce mihi quia dalmata sum», è una frase attribuita a San Girolamo (ma non è possibile determinare se Andreini la conoscesse). Cfr. *Lelio bandito* 136: «Parce domine, parce, parce, parce». *Bufalo* vale 'uomo grossolano e ignorante' (*GDLI* II 428). Per *bufalo* 'zotico' cfr. i rinvii bibliografici in D'ONGHIA in ARETINO *Cortigiana 25* 59 n. 110. **sono ancora mezo sonnacchioso:** cfr. I.2.1-3. **vi rubo tutta la poesia**: il servo imita Laurindo e pretende di aver acquisito doti letterarie grazie alla vicinanza con il poeta (cfr. I.2.12 «sa che mi diletta il poetare e che a questo fine io sto seco»). **strainteso**: 'frainteso' (*GDLI* XX 270). **S'innalba [...] s'incappona**: *Sfortunato poeta* 424: «S'ingiglia, s'impruna, s'acculla e s'attomba, / s'abbella, s'arma, s'impingua e torreggia / dicon ch'è un suon che 'n verso mal rimbomba». I verbi parasintetici (tratto caratteristico della scrittura dantesca) sono evidentemente percepiti da Fringuello come il *non plus ultra* del linguaggio poetico.

II.1.25 battiamo: 'bussiamo' (*GDLI* II 111[15]). Cfr. II.1.37 (in toscano), II.2.1 (in veneziano), *passim*. *Amor specchio* 99: «batto alla casa della mia cruda Lidia»

II.1.27 octo [...] ordinato: «secondo Aristotele, corroborato poi dall'*Ars poetica* di Orazio (cfr. F. BRACCIOLINI, *Lettere sulla poesia*, introduzione testo e note a cura di G. Baldassarri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 93, citando dalla *Poetica* aristotelica volgarizzata da Castelvetro), una 'favola' epica o drammatica deve presentare otto qualità, ossia mostrare «che sia tutta, grande, una, possibile, *ouk epeisodiodes*, cioè non ripiena d'uscite superflue e vane, maravigliosa, inviluppata e dolorosa» (cfr. MUNARI 2018: 424 n. 396). **Or che [...] viziosa**: su questo scambio di battute tra poeta e servo cfr. FIASCHINI 2009: 181-182: «il riferimento aristotelico alle condizioni per la stesura della favola, l'intitolazione del nome e la ripresa [alla battuta 33] del noto epigramma dei *Nomina musarum* così come, poco prima, l'annotazione di Fringuello sull'utilizzo ridondante del riflessivo nella versificazione, evidenzia infatti un gioco palese di citazioni riferite all'ormai stanco e ripetitivo dibattito intorno alla poetica. Lo conferma il fatto che alcuni di questi stereotipi erano già stati parodiati ne *Lo sfortunato poeta*, il poemetto d'esordio di Andreini, in cui vengono narrate le disastrose peripezie di un giovane che tenta la scalata in Parnaso. [...] Sulla scorta di queste considerazioni, tutta la tirata di Laurindo si rivela quindi come un'esibizione dotta volutamente retorica, tesa a dimostrare, come ne *Lo sfortunato poeta*, i limiti di certe posizioni accademiche e per contro la propria originalità compositiva. Non solo dunque Laurindo si intende di poesia e conosce i termini del dibattito contemporaneo, ma si schiera con determinazione» tra gli «innovatori».

28 FRINGUELLO Ma non so tante intitolazioni, né tante Muse, io; per dirla, l'invoco tutte perché so che, quando va un asino al molino e che cade in una buca, più che l'aiutano più prestamente esce fuori dal fango.

29 POETA Da molti è usato questo modo d'invocare, ma a me non piace, perché ogni Musa ha 'l suo carico e in quel genere che si canta si dovrebbe ancora quella Musa invocare che di quel canto si diletta. Odi.

30 FRINGUELLO Seguitate, caro Signore, che già mi sembra d'esser tutto poeta e ch'io trionfi fra due some di lauro in Campidoglio e che tutti gridino: «Viva il poeta, viva il poeta!».

31 POETA Stammi adunque ad ascoltare che, quantunque il latino tu non intenda così bene, bench'io te l'insegni, te lo dichiarerò in volgare, in modo ch'averai gusto.

32 FRINGUELLO Dica pur, Vostra Signoria.

33 POETA «Clio gesta canens transacti tempora reddit». Questa canta le istorie, la quale è Clio. «Melpomene tragico proclamat moesta boatum». E questa canta le tragedie, ch'è Melpomene. «Comica lascivo gaudet sermone Thalia». E questa Talia si rallegra delle commedie. «Dulciloquis cadamos Euterpe flatibus urget». E questa Euterpe canta gli scherzi. «Terpsichore affectus citharis movet, impetrat, auget». E questa Musa Tersicore è dedicata ai suoni, ai canti. «Plectra gerens Erato saltat pede, carmine, vultu». E questa Erato si diletta de' salti e de' balli. «Carmina Calliope libris heroica mandat». E Calliope canta pur il poema eroico. «Urania poli motus scrutatur et astra». E questa Urania è quella ch'è dedita all'astrologia. «Signat cuncta manu loquitur Polymnia gestu». Polimnia è padrona del gestire. «Mentis, Apollineae vis has movet undique Musas; in medio residens, complectitur omnia Phoebus». E questo è Apollo che, stando in mezo a queste nuove suore, dà perfezzione al tutto. Or che ti pare? Non è meglio giocar di sicuro che a caso?

34 FRINGUELLO Lo so anch'io, voi dite molto bene. O che vengano un poco gli altri poeti a nasarvi dove discende la discorrenza poetica, che vederanno che concia loro darete!

II.1.28 quando [...] e che: per le proposizioni coordinate a una secondaria introdotte da «che» cfr. SERIANNI 1989: 27-38 (e in particolare, per il tipo con il «quando» qui attestato, la p. 32, con esempi cinque-seicenteschi). La struttura «compare in testi diversi come genere e come ascendenze letterarie, non incorre in alcun biasimo dal versante normativo, anzi viene semmai giudicata elegante» (*ivi* 29). Cfr. IV.5.18. **un asino al molino**: per la caratterizzazione asinina di Fringuello cfr. II.1.6.

II.1.30 some di lauro: Fringuello continua a presentarsi come "poeta-asino". **Campidoglio**: dove aveva luogo tradizionalmente l'incoronazione poetica a Roma.

II.1.31 quantunque [...] insegni: Fringuello, che non sa il latino, lo apprende un po' dal padrone e utilizza alcune formule in latino (sulla rozza conoscenza del latino di Fringuello cfr. ad es. II.2.10).

II.1.33 Laurindo cita «l'epigramma in esametri noto come *Nomina musarum* (attribuito allo Pseudo Ausonio dell'*Appendix Ausoniana*) [...] molto diffuso in età rinascimentale. Lo riprende anche il Ripa, nell'*Iconologia* (C. RIPA, Iconologia, a cura di E. Mandowsky, Hildesheim - Zurich - New York, Georg Olms Verlag, 1984, pp. 346-349)» (FIASCHINI 2009: 181 n. 28).

II.1.34 O che [...] discorrenza poetica: 'vengano un po' gli altri poeti ad annusarvi il punto da cui scende la discorrenza poetica': *discorrenza* è lo 'scorrere (di liquidi)' e quindi qui 'diarrea' (ma il termine genera un equivoco con

35 POETA Eh? Non vedi questa vita ch'è giusto della taglia del tetragono, cioè di quella figura quadra che Aristotele appunto dice che dee essere il savio?

36 FRINGUELLO Invero che alla quadrata vita conosco che siete tutto tetargonichissimo.

37 POETA Orsù, Fringuello, batti. Via, via, batti, sollecita, sollecita, che un pezzo abbiamo discorso. Batti olà, che fai? Che indugi?

38 FRINGUELLO [*Bussa alla porta della casa di Flavia*] O dalla casa, o dalla casa, o dalla casa, o dalla casa!

39 POETA Uh, uh, uh, che modo di battere è questo?

40 FRINGUELLO È un battere sollecito, conforme al bisogno vostro.

41 POETA O che manigoldello!

Scena seconda.

MASENETTA, POETA, FRINGUELLO.

1 [MASENETTA] Chi batte, olà? Se sé zafi, andé a tior pegno in altro liogo, perché la mia padrona no xé de quele che vuol debiti: la xé donna che la dà satisfation a tuti. Voio veder un puoco chi puol esser sto sfazzào... Oh me maravegiava: l'è quel furbazzo de Fringuelo! Pota, mo ghe voio pur tanto ben!

---

discórrere[2] 'pronunciare parola, dire', che rimanda all'attività poetica di Laurindo) (*GDLI* IV 626-627); il punto da cui la sgorga la «discorrenza» può essere quindi, per doppio senso, il sedere di Laurindo. **concia**: 'concime, letame'.

II.1.35 vita: parte del corpo umano sopra i fianchi. Ma *DELI* s.v. *vita*[2] attesta questo significato solo a partire da Magalotti (av. 1712). **tetragono, cioè di quella figura quadra che Aristotele appunto dice che dee essere il savio**: 'figura piana di quattro angoli, in partic. uguali e retti; quadrangolo, quadrilatero; quadrato ma anche resistente, tenace (*GDLI* XX 1014); 'voce greca, e val quadrato, cioè d'ogn'intorno uguale, e per tutto simile. [...] val perfetto in virtù, e in sofferenza massimamente. τετράγωνος. Lat. quadratus' (Crusca I). Cfr. DANTE *Par.*, XVII, vv. 23-24: «avvegna ch'io mi senta / ben tetragono ai colpi di ventura» e la relativa nota di CHIAVACCI LEONARDI 477 n. 24: «saldo, incrollabile, tale da restare sempre in piedi anche se colpito. Il termine [...] era dagli antichi riferito al cubo, come appare dall'*Etica Nicomachea* (I, XI 1100a), dove è usato con un simile senso metaforico».

II.1.36 tetargonichissimo: probabile neoformazione, il superlativo è un esempio significativo della creatività della lingua comica Andreini nel settore della morfologia (cfr. D'ONGHIA 2011).

II.1.38 O dalla casa: Formula fissa che viene utilizzata nella commedia quando un personaggio bussa alla porta diverse occorrenze ad es. in *Amor specchio* e *Sultana*). La locuzione allocutiva *O de casa!* è registrata anche per il veneziano in FOLENA 1993: 104.

II.1.41 manigoldello: 'birbantello, furfantello' (*GDLI* IX 695), con allusione al doppio senso osceno legato al verbo *battere* 'penetrare sessualmente' (*DLA* 44).

II.2.1 *Chi bussa, olà? Se siete sbirri, andare a batter cassa da un'altra parte, perché la mia padrona non è una di quelle che vogliono debiti: è una donna che dà soddisfazione a tutti. Voglio vedere un po' chi può essere questo sfacciato... Oh mi meravigliavo: è quel furbacchione di Fringuello! Potta, eppure gli voglio tanto bene!*

Masenetta si esprime nel linguaggio volgare e pieno di doppi sensi che abbiamo già incontrato in I.1, l'unica scena che per ora l'ha vista in azione. **Chi batte olà?**: Friguello ha bussato alla porta di casa di Flavia alla fine di II.1.; viene nuovamente stabilito un collegamento acustico tra una scena e l'altra (per l'espediente cfr. I.3.1, I.6.2). **zafi**: 'sbirri' (BOERIO 1856: 804). Esistevano *zafi* addetti alla riscossione. Cfr. ad es. CALMO *Rodiana* 179: «zaffi che scuode il saldo alla Palà» (VESCOVO 178 n. 63: «Palà ("palafitta") *del Morezan*, il luogo dove le barche provenienti da Padova pagavano il pedaggio»). **la dà satisfation a tuti**: con ovvia ambiguità sessuale. **mo**: con valore avversativo. Tutta la battuta ricorda da vicino un passaggio di *Venetiana* 19: «[VENETIANA] Chi è là? Chi bate? Oh el xè qua quel cocon, [..] furbazzo, furbazzo [...]. [PACHIERA] Ah mi sassina, che te voio tanto ben!»

2 FRINGUELLO Sì, ch'io son il tuo caro Fringuellino, e perché io ti voglio bene son venuto a rimediare a' tuoi bisogni.

3 MASENETTA Che bisogno è sto mio, furbeto?

4 FRINGUELLO Ti dirò: una fabrica debole non si puntella?

5 MASENETTA Sì. E ben?

6 FRINGUELLO O bene, io ho inteso che tu stai per cadere e io sono venuto per puntellarti di sotto.

7 MASENETTA Eh credo che no faremo niente perché ho inteso che 'l to pontelo xé tuto carolào e mezo marzo.

8 FRINGUELLO Ma ti dirò: ho voluto puntellar tante casacce umide e malsane che non è maraviglia.

9 MASENETTA Eh, el se porà meter un giozzeto in forno e levarghe l'umiditàe o brusa[r]lo del tuto...

10 FRINGUELLO Non sumus in casu.

11 POETA Masenetta?

12 MASENETTA O Signor poeta, ve baso le raise del vostro lavranèr se pur no 'l fosse co' xé 'l pontelo de costù tutto guasto dai carioli.

13 FRINGUELLO Eh? Il poeta non è balordo, no. El va per aliam viam più presto che pericolare.

II.2.3 *Che bisogno è questo mio, furbetto?*

II.2.4 una fabrica debole non si puntella: *fabbrica* 'edificio, costruzione' (*GDLI* V 539-541 e anche FOLENA 1993: 207); *puntellare* 'rinforzare mediante puntelli o sostegni qualcosa di pericolante' (*GDLI* XIV 974). Ma il *bisogno* è ovviamente un bisogno sessuale e tutto lo scambio assume questo significato. Per *puntello* come organo sessuale maschile cfr. *DLA* 451 e cfr. l'espressione *fare rizzare i puntelli* 'eccitare sessualmente una persona' in *GDLI* XIV 977 s.v. *puntello*, con rinvio a ARETINO *Sei giornate* 343: «non gliene arìen fatto arizzare i puntelli».

II.2.5 *Sì. Ebbene?*

II.2.7 *Eh credo che non faremo niente perché ho capito che il tuo puntello è tutto tarlato e mezzo marcio*.
poltelo: *pontelo* 'puntello' (CORTELAZZO 2007: 1033); per il doppio senso cfr. II.2.4. **carolào**: è il part. pass. di *cariolàr* 'tarlare, guastare' (CORTELAZZO 2007: 297). La voce si usava anche in riferimento agli organi sessuali "guastati" dalla sifilide. cfr. (genericamente 'guastato da una malattia' per una parte del corpo, *GDLI* XX 740[2].

II.2.8 casacce umide e malsane: *casa* vale 'organo sessuale femminile' (*DLA* 90 e cfr. anche CALMO *Travaglia* 84), qui compromesso dalla sifilide (o simili). **non è maraviglia**: costrutto frequente per cui cfr. anche ANDREINI *Turca* II.5.29 e DELLA PORTA *Turca* 242: «Ma non è maraviglia, che sempre i cattivi servidori s'oppongono alli desideri de' padroni».

II.2.9 *Eh, lo si potrà mettere un pochetto in forno e levargli l'umidità o bruciarlo del tutto...*
un giozzeto: cfr. *giozzo* BOERIO 1856: 307 'ghiozzo, pezzo'. **forno**: 'con significato osceno: organo genitale femminile' (*GDLI* VI 203, *DLA* 207). Cfr. ARETINO *Ragionamento Antonia-Nanna*, ultima giornata: «Volendomi mettere la pala nel forno, lo rifiutava di nuovo»; ARETINO *Cortigiana 34* 651: «Larga come un forno». Cfr. la conversazione tra i servi in *Amor specchio* 60: «CORADELLA: Sorella, n'ho un pezzo [di carne] che patisce, mi ti ricomando. BERNETTA: Se patisce puzza, se puzza è fracida, s'è fracida abbruciela. CORADELLA: Più tosto biscottianla, però prestami il tuo forno ch'è di bocca larga ed è sempre caldo».

II.2.10 Non sumus in casu: cfr. II.1.31.

II.2.12 *O Signor poeta, vi bacerei la radice della vostra pianta di lauro, se pure non fosse come il puntello di costui, tutto guastato dai tarli.*
raise: *radice* 'organo sessuale maschile' (*DLA* 465). Come euf. sess. in CALMO *Rime*, st. VI, v. 8: «ho fiapìo ['ho afflosciato'] la raìse». **lavranèr**: 'pianta di lauro', da *làvrano* 'lauro' (CORTELAZZO 2007: 702).

II.2.13 El va [...] pericolare: 'va per altra via (probabilmente quella sodomitica) piuttosto che mettersi in pericolo'. Cfr. *Campanaccia* 15: «ambular per aliam viam».

14 POETA Del saluto che m'hai fatto i' ti ringrazio e sopra la tua leggiadria voglio far una canzonetta alla pindarica, tutta di rime sdrucciole.

15 MASENETTA Sarale onte con l'onto sotil, o col grasso de porco descolao, ste rime sdruzzole?

16 FRINGUELLO O balorda, in Elicona non vi sono ghiande né meno porci, e se pur vi sono, questi sono i veri porci eliconici.

17 POETA O poltrone, i poeti porci, eh? I poeti si cibano e s'impinguano del frutto dell'arbore ghiandifera, eh?

18 FRINGUELLO Aristotele, Signor, chiamarebbe questo mio parlar metaforico, poich'io m'intendo che, sì come non è alcuno animale che per trovar le sostanze corporee e nutritive vada della terra più al profondo che 'l porco, così i poeti sieno tutti porci. Poiché questi veramente sono quelli che rumando vanno al profondo della vera intelligenza delle cose: siché siete un porco inghirlandato.

19 POETA Fringuello, della lode datami i' ti ringrazio; ma, per tua fé, chiama un poco la tua padrona.

20 MASENETTA De grazia. O de casa! Signora Flavia, aldì-u, colona?

Scena terza.

FLAVIA, POETA, FRINGUELLO, MASENETTA.

II.2.14 voglio far una canzonetta alla pindarica, tutta di rime sdrucciole: con riferimento alla moda poetica del tempo (cfr. II.2.23).

II.2.15 *Saranno unte col burro cotto o col grasso di porco fuso queste rime sdrucciole?*
onto sotil: 'burro cotto' (CORTELAZZO 2007: 911). **porco descolao**: grasso del porco sciolto (cfr. *descolàr* 'sciogliere', FOLENA 1993: 173). **rime sdruzzole**: la battuta gioca sui due significati dell'aggettivo *sdrucciolo*: quello proprio di 'sdrucciolevole, scivoloso' e quello metrico 'che termina con una parola accentata sulla terzultima sillaba (un verso, una rima)' (*GDLI* XVIII 377). Il poeta fa riferimento ai nuovi metri per musica, riferimento che Masenetta intende in senso concreto: sdrucciolevole e quindi unto; è un esempio di 'comico del significato', generato dall'incontro tra un personaggio colto e uno popolare (cfr. anche *platonico-piatonico* II.1.17-23).

II.2.17 poltrone: 'persona imbelle, vile' o 'canaglia, briccone, furfante' (*GDLI* XIII 804, ma si vd. anche Crusca I e II). Cfr. VESCOVO in CALMO *Travaglia* 128: «[*poltrone*] non nel significato di 'infingardo' ma come spregiativo polivalente, 'gaglioffo' o simile». **arbore ghiandifera**: 'che produce ghiande (un albero e, in partic., la quercia)' (*GDLI* VI 736). ALAMANNI *Della coltivazione*, *Libro primo*: «La ghiandifera quercia». Le ghiande, che venivano date da mangiare ai maiali, sono anche 'simbolo della semplicità primitiva (in quanto fu il cibo degli uomini nell'età dell'oro) o di estrema povertà' (*GDLI* VI 735).

II.2.18 Aristotele, Signor, chiamarebbe questo mio parlar metaforico: Fringuello imita costantemente il padrone riprendendo le sue espressioni colte (ora il riferimento ad Aristotele, citato poco prima da Laurindo, II.1.35). **rumando**: *rumare* vale 'ruminare' e in senso metaforico 'sottoporre a minuziosa e attenta riflessione un testo' (*GDLI* XVII 241). Per l'idea del processo di lettura e scrittura come assimilazione e digestione di fonti nelle riflessioni dei Comici dell'arte cfr. FIASCHINI 2009: 157-159; lo studioso analizza tale immagine in una scena de *La Rosa* e ricorda come «il richiamo alla manducazione e alla digestione delle carte come modalità per imparare è [...] metafora cara alla tradizione umanistica e alla *ruminatio* di matrice biblica, a partire dal celebre passo in cui Dio impone al profeta Ezechiele di mangiare il rotolo delle sue parole» (Ez. 3,1).

II.2.20 *Di grazia. Oh, in casa! Signora Flavia, sentite, mia cara?*
colona: sull'epiteto affettuoso, ben attestato in veneziano, cfr. I.1.18.

1 [FLAVIA] Oh benvenuto sia colui che col valor della sua penna ha scritto ne' libri della fama: «Malgrado del tempo e della morte mi son fatto immortale».

2 POETA Sia ben trovata colei che nella fronte sembra Pallade, nel volto Venere e nel petto Diana. Un favore, per grazia sua: si conceda a chi è fatto idolatra d'un tanto merito.

3 FLAVIA E che vuole? Imponga, ch'a lui solo m'è più caro d'ubidire che di commandare a molti.

4 FRINGUELLO Vorrebbe...

5 POETA Vedete che dirà?

6 FRINGUELLO Vorrebbe che Vostra Signoria accettasse in dono una soma di lauro fresco fresco che gli hanno mandato le Muse. Lo pigli pure, che sarà buono da far lisciva per lavarsi la testa, che così ella puzzerà ancora di poesia.

7 FLAVIA Eh eh eh. Questo suo servo è galantissimo: dica pur che vuole.

8 POETA Brama questo supplice pregante che questa mane ella venga a desinar con me colà nel giardino di Lardello, e questo per un certo mio umoroso amoroso capricciuccio.

9 FLAVIA Io son contenta, ma una grazia da lei bramo anch'io.

10 POETA Vuole forse che, poetando sovra l'indicibile merito suo, io componga diece poemi, onde al tempo d'oggi hanno fatica i poeti famosi a comporne mez'uno in diece anni?

11 FRINGUELLO Credetelo, vedete Signora, perché è tutto poesia: insino le lenzuola dove dorme sono cariche d'essa, e di quella finissima.

12 POETA Eh? Egli è, Signora, secondo che sotto il capezzale tengo le mie poesie e nel dormire si spargono per lo letto.

13 FRINGUELLO Sì, sì, t'ho inteso, Tognolo.

14 FLAVIA Or la grazia che io bramo è questa: che venga Lelio a questi solazzi ancora.

II.3.1 colui [...] immortale»: Laurindo, sulla cui eterna fama di letterato Flavia insisterà di nuovo poco dopo. II.7.7: «Sia ben trovato colui c'ha trovato il modo di far morir la morte, col far eterni gli uomini cantando».

II.3.2 colei che nella fronte sembra Pallade, nel volto Venere e nel petto Diana: *Schiavetto* 76: «se ha la beltà nel volto, Diana nel petto, Minerva nella lingua, abbia la gentilezza nel cuore ancora». Cfr. FALAVOLTI *ivi* n. 1: «Diana nel petto perché la dea della caccia odiava gli uomini». FOLENA 1993: 182 registra l'esclamazione *Petto de diana!*.

II.3.6 sarà buono da far lisciva per lavarsi la testa: la lisciva è 'acqua bollente filtrata attraverso cenere di legno [...], usata come detergente' (*GDLI* IX 143). Era consuetudine profumare la lisciva facendovi bollire dentro foglie d'alloro e altre erbe aromatiche. Per il lauro degradato al rango di prodotto per barbieri cfr. *Bravure* (*Francesco Andreini ai lettori*) 8: «perché i lauri non nascono più ai poeti, ma solo alle gelatine, all'anguille arrosto, ed alle liscive dei barbieri».

II.3.8 desinar con me colà nel giardino di Lardello: la invita al banchetto organizzato nella *frascatella* dell'osteria di cui a I.3.14 («un desinare qui sotto a questa mia [di Lardello] frascatella»). **umoroso amoroso capriciuccio**: l'incontro con Candida al banchetto, incontro promesso da Lardello. *Umoroso* 'ricco di liquidi organici, di umori corporei (il capo, un organo)', ma anche 'che cambia repentinamente umore o disposizione d'animo' (*GDLI* XXI 532); e in relazione a *umore* come 'idea fissa' cfr. *GDLI* XXI 531[6] e ARETINO *Marescalco* 402: «ti caviamo gli umori del capo». A proposito di *capriciuccio* cfr. le osservazioni sull'uso comico degli alterati in Andreini di D'ONGHIA 2011: 4-5 (e i relativi rinvii).

II.3.11 insino: 'perfino'.

II.3.12 capezzale: 'lungo e stretto cuscino [...] si pone sotto il guanciale per tenerlo rialzato' (*GDLI* II 683).

II.3.13 Tognolo: non ho reperito ulteriori attestazioni di questo soprannome. Si può pensare a un soprannome parlante, con il valore di 'furbacchione', da accostare alla serie dei diminutivi di Antonio.

II.3.14 Lelio: l'uomo di cui Flavia è innamorata, come sappiamo dalla confessione fatta alla serva Masenetta (I.1).

15 POETA Che sì, che sì che io sarò Calcante uomo indovino celebrato da Omero! È forse di Lelio innamorata? Non si vergogni, no signora, l'ami pure poiché non solo ei merita d'esser amato, ma pare che tutti quelli che di questo nome di Lelio vanno adorni destino in tutti i cuori amore e sieno uomini di grandissima stima, come appunto si legge nelle Historie Romane di quel Lelio cavalier romano che di tanta eloquenza era che le comedie di Terentio per l'eleganzia e leggiadria del dire furono reputate sue.

16 FLAVIA È vero: io l'amo e m'è crudele.

17 POETA Non le sia greve la salmeria amorosa, ch'io le annunzio che, incoronata di sisimbro tra mille te[n]de fiammeggianti, moverà in breve il passo al tempio della dea de' connubi, della pronuba Giunone, dove, colà giunta, imeneo con dolce legaggio dovrà al suo Lelio annodarla.

18 MASENETTA Uh, lo volesse el ciel! Ohimei che aldo? E' bulego tuta!

19 FLAVIA Et io pur che ascolto, cara serva?

20 MASENETTA Credélo pur, colona, perché i poeti ha el diavolo adosso, vedé.

21 POETA Signora le do la fede – né fedifrago sarò – che quanto ho detto sarà. E ciò le giuro per le sue belle guance di rosa e di giglio composte.

II.3.15 Che sì, che sì: formula asseverativa (cfr. CALMO *Travaglia* 150). *Che sì che sì che* è impiegato per 'esprimere una congettura, una conclusione molto probabile (cfr. le locuz. *scomettiamo che, sta a vedere che*)' (*GDLI* III 30 s.v. *che*[4]). **tutti quelli che [...] furono reputate sue**: l'oratore Gaio Lelio detto *il Sapiente*, membro del Circolo degli Scipioni e amico di Scipione l'Africano, viene elogiato nelle *Historiae Romanae ad M. Vinicium libri duo* (I sec. d. C.) di Velleio Patercolo (cfr. I 17,3; II 9,1, dove è citato come grande oratore; II 127,1). Sulle «voci di una partecipazione attiva alla stesura delle commedie terenziane da parte di Scipione Emiliano e Gaio Lelio» cfr. BETTINI 2000: 307. Cfr. anche il *Prologo* di Fabbri alla *Turca* [5]: «Scipione e Lelio aiutarono Terenzio – così è fama – a compor le sue bellissime comedie».

II.3.17 salmeria: 'peso'. In senso concreto è il 'bagaglio di uno o più viaggiatori; carico trasportato per lo più da animali da soma o da carri' (*GDLI* XVII 418). **pronuba**: 'promotrice del matrimonio' (*GDLI* XIV 616 s.v. *prònubo*[2]). L'epiteto è attributo a Giunone in quanto protettrice delle nozze. **sisimbro**: variante registrata in *GDLI* s.v. *sisìmbrio* XIX 96 'Genere di piante Crucifere; la specie più nota è il *Sisymbrium officinale*, che cresce nei luoghi acquosi ed è mangiato in insalata'. Cfr. *Le nozze del Fausto da Longiano* 31: «questa erba [sisimbrio] nata negli orti è di gratissimo odore e usata dagli antichi nelle corone e il suo odore è confortativo. Percioché il capo è seggio della ragione e gli spiriti animali sono nel cervello, però si coronavano di sisimbrio le spose, che non vuol dir se non che la ragione sia sempre forte in sua magione, nell'attioni loro sieno da quelle disgiunte giamai»; *Lelio bandito* 96-97: «scendi pur, scendi Amore, e questa bella Fille, ed iste vago Corido [...] di ghirlanda di sisimbro o di sisimbrio (erba così cara a Ciprigna) incorona felici, ch'odie Lelio, non più milite di Marte ma ausiliario fatto d'Amore, ista g[h]irlanda expecta».

II.3.18 *Uh, lo volesse il cielo! Ohimè, che sento? Mi agito tutta!*
bulego: *bulegàr* 'muoversi agitatamente' (CORTELAZZO 2007: 325). Cfr. *Venetiana* 11: «La dona xè come 'l sparavier: co' la sente a scorlar i sonagi la bulega tuta» (D'ONGHIA 2011: 13 traduce 'ribolle').

II.3.20 *Dategli retta, mia cara, perché i poeti ne sanno una più del diavolo, vedete!*
i poeti ha el diavolo adosso: l'espressione vale 'prevedere con sagacità ed accortezza ogni stratagemma e invenzione' (BOERIO 1856: 237 s.v. *diavolo*). In italiano il Battaglia registra questo significato per la locuz. *avere il diavolo con sé, dalla sua* 'essere molto esperto, avveduto, sagace' (*GDLI* IV 337, da P. Fortini). Cfr. poco dopo a II.3.28 *saver dove el diavolo tien la coa.* Non pertinente, invece, il significato della locuz. italiana *avere il diavolo addosso* 'essere posseduto dal demonio, [...] sentirsi preso da grande smania, [...] sentirsi sostenuto da [...] vitalità non comuni' (*ibidem*).

22 FRINGUELLO Uh che erroracci! E siete poeta! Voi dite che ha le guance di giglio e di rosa: v'arricordo che, se le api vi sentono, che la poverina averà un gran fastidio a cacciarsele dal volto. Siete pur buono!

23 POETA O balordo, che parli tu d'api? Signora, questo sciocco, mentre vo pindareggiando, non conosce i colori poetici che col pennello della lingua pennelleggiando vo nella tela della poesia. Apparecchi pur il letto per amoroso steccato e colà Lelio e Flavia, amorosi guerrieri, sudino e sien le trombe di cotal certame i cari baci.

24 FLAVIA Vada felice, o caro consolatore di questo sconsolato mio cuore.

25 FRINGUELLO Addio Masenetta, mia vezzosa amanza.

26 MASENETTA Adio, adio, mio lascivo manzonazzo. Oh che gran furbeto è colù! Cara fia, mi l'è forza che 'l diga: e' ghe vogio tuto el mio ben.

27 FLAVIA Io t'ho compassione certissimo ma, cara Masenetta, tu sai che della tirannide di Lelio in casa abbiam discorso in lungo. Ora vanne e 'ntendi s'ella procede perché uniforme sia l'amor tra Candida e Lelio che, quando il cielo volesse che Candida non li rispondesse in amore, ti prometto che tutta la mia noia io vorrei convertire in gioia. Ma poiché ti dà l'animo d'intender questo da Lardello, per esser lui di te innamorato, ponti all'impresa, torna vittoriosa, levami da tante noie.

28 MASENETTA Intré pur e sté de bona vogia. Mi per consolarla prometerave da far pan de carbon e zorno con la luna, ma tal bota prometo massa. Lardello sa che mi no ghe vogio ben e no so mo' s'el me vorà ascoltar; ma perché nu altre done savemo dove el diavolo se nasconde la coa, l'inganerò del certo. [*Sopraggiunge Lardello*] Mo' velo qua afanà e tuto in fazende. Certo sarà per el bancheto.

II.3.22 voi dite [...] dal volto: come al solito il diverso livello culturale determina incomprensioni tra poeta e servo. Fringuello intende alla lettera le metafore e Laurindo lo redarguisce per la sua ignoranza (non conosce il latino, non conosce i codici della poesia). **v'arricordo che [...] che**: dal punto di vista sintattico osserviamo la ripresa del *che* dichiarativo (modulo sintattico di derivazione boccacciana); cfr. anche IV.7.1.

II.3.23 vo pindareggiando: cfr. *GDLI* XIII 490 s.v. *pindareggiare*: 'Imitare [...] lo stile, la tematica o la struttura metrica delle opere di Pindaro [...]; comporre odi pindariche' (att. a partire da Salvini); è una delle dichiarazioni di poetica che connotano lo stile di Laurindo e lo collocano in un preciso contesto letterario (cfr. la «canzonetta alla pindarica» di II.2.14.). **certame**: cfr. *certare* 'compiere l'atto sessuale; prop. 'combattere'' (*DLA* 99).

II.3.25 amanza: cfr. Crusca I e II: 'donna amata. Oggi questo nome d'amanza, per la donna amata, non si direbbe, che in burla: e anche le diciamo, la dama, la innamorata'.

II.3.26 *Addio, addio, mio lascivo manzonaccio. Oh che gran furbetto è lui! Cara figliola, bisogna che io lo dica: io gli voglio tutto il mio bene.*

manzonazzo: Masenetta gioca sulla somiglia di *amanza* e *manzonazzo* (*amanza* può diventare *la manza* per aferesi, come rileva *GDLI* I 373; cfr. anche il venez. *manza* 'manza' e 'amante', per cui CORTELAZZO 2007: 772). In *Schiavetto* 75 Succiola canta: «Sono i capegli della manza mia, / morbidi com'un lino scotolato». **l'è forza che**: per il costrutto cfr. I.1.2.

II.3.27 certissimo: avverbio. **noia**: 'dolore' (*GDLI* XI 502[7]). **ti dà l'animo**: 'ti senti capace' (*darsi animo* s.v. *animo*, *GDLI* I 486[5]). Apprendiamo che Lardello è innamorato di Masenetta (e che quindi Masenetta potrebbe ottenere informazioni su Candida, che vive presso l'osteria, sfruttando il suo ascendente sull'oste).

II.3.28 *Entrate pure e state volentieri. Io per consolarla prometterei di fare il pane dal carbone e il giorno con la luna, ma talvolta prometto troppo. Lardello sa che io non gli voglio bene e non so se mi vorrà ascoltare, ma, dato che*

Scena quarta.

LARDELLO, FACCHINO, MASENETTA, FRINGUELLO.

1 [LARDELLO] Innaffia pur tu e lascia spazzare a me. Oh, come questa scopa spazza bene! Così potess'ella spazzar dal mio cuore quella crudelaccia di Masenetta!

2 MASENETTA Che disé-u de Maseneta, polastro da meter a sguazzeto in Canal Orfano? E ti credi daspò de farme inamorar? El ghe vuol bone parole e carezze ale done e no sti musi storti!

3 LARDELLO Tu di' il vero. Perché, come la va a far visacci brutti? Tu farai spiritare!

4 MASENETTA O bon, salo dir megio? Nu altre done semo come i cani zentili: feghe carezze, i se volta con la panza in suso.

5 LARDELLO Io mi credeva che le donne fossero al contrario de' cani, poiché quelli fanno rumor per le ossa e queste per li nervi.

6 MASENETTA El ghe vorave ben un nervo, ma un nervo da aguzin da galia e ti nuo per nuo dal mezo in suso e gratarte la rogna.

---

noi donne sappiamo dove il diavolo nasconde la coda, lo ingannerò certamente. Ma eccolo qua affannato e affaccendato. Di certo sarà per il banchetto.

de bona vogia: 'volentieri' (FOLENA 1993: 657). Cfr. DELLA PORTA *Turca* 278 «Biancifior mia, stammi di buona voglia, che questa sera sarà la più contenta che fusse mai». **massa**: 'troppo' (CORTELAZZO 2007: 793). **tal bota**: *bota* 'volta' (CORTELAZZO 2007: 210). **far pan de carbon e zorno con la luna**: fare cose impossibili. **nu altre done savemo dove el diavolo se nasconde la coa**: *saver dove el diavolo tien la coa* 'essere scaltro' (CORTELAZZO 2007: 470). **tuto in fazende**: cfr. *Lelio bandito* 143: «tutti sono in facende per la cena»; e D'ONGHIA a proposito di ARETINO *Cortigiana 25* 232 «*arìa facenda*: 'avrei un bel daffare' (*GDLI* V 548[2])»

II.4.1 questa scopa: cfr. *Ordine delle robe*: «scopa per Lardello». **quella crudelaccia di Masenetta**: *Amor specchio* 60: «poveruccio, quanto mi dispiace che quella crudelaccia della mia padrona vi sprezzi». Dalla scena precedente sappiamo che Lardello è innamorato, non ricambiato, di Masenetta (II.3.27).

II.4.2 *Che cosa dite di Masenetta, pollastro da mettere in brodo nel Canal Orfano? E credi poi di farmi innamorare? Con le donne ci vogliono belle parole e carezze e non questi musi storti!*

polastro [...] Orfano: 'pollastro che si meriterebbe di annegare nel Canal Orfano'. *Sguazzeto* vale 'intingolo, manicaretto brodoso' (CORTELAZZO 2007: 1245); per l'omologo italiano cfr. *GDLI* VII 147 s.v. *guazzetto* 'sugo alquanto fluido e abbondante nel quale si fanno cuocere carne e pesce'. Anche in *Bravure* 293: «a Marte un corsaletto a guazetto»; *Sultana* 5: «bollito a guazzetto». Il Canal Orfano è un «canale della Laguna di Venezia» (CORTELAZZO 2007: 269), citato anche in CALMO *Lettere* II 138. Il canale era noto come teatro di una vittoria veneziana contro la flotta di Pipino, figlio di Carlo Magno, e come celebre luogo di annegamenti; cfr. MARCELLO *Vite de' prencipi di Vinegia* 7: «in quella battaglia fu fatta grandissima occisione di persone, che morirono parte per ferro e parte affogarono nell'acqua» e DOGLIONI *Historia venetiana* 28: «a tal disperatione fur ridotti, che (sperando salvarsi) tutti quasi si gettaron nell'acque, ma trovandovi il fango mole, e perciò profondandovi dentro, tutti carichi d'arme e lordi vi restarono, da' nimici morti, onde poi quel canale guadagnossi di là a dietro il nome di Canal Orfano, per il numero grande degli orfani rimasti allor privi delli loro padri, che da prima era Canal Arco nomato».

II.4.3 Perché [...] spiritare: il significato della battuta non è chiaro.

II.4.4 *O bene, sa dire meglio? Noi donne siamo come i cani gentili: fagli carezze, loro si girano a pancia in su.*

II.4.5 donne [...] fanno rumor [...] per li nervi: allusione al *nervo* 'pene' (*DLA* 349).

II.4.6 *Ci vorrebbe davvero un nervo, ma un nervo da aguzzino di galea e te completamente nudo dalla vita in su e prenderti a bastonate.*

El ghe [...] la rogna: caso di sintassi mista, con coordinazione di modo finito e non finito (cfr. BRAMBILLA AGENO 1964 e MARRA 2003) **nervo**: qui 'fune usata per impedire movimenti a carcerato o anche sferza, scudiscio per flagellare' (*GDLI* XI 378). Cfr. MUAZZO 733: «L'aguzzin de gallia per lo più el dopera el nervo de bo' con quei miseri condannai». **aguzin**: 'sorvegliante dei galeotti nelle galee' (CORTELAZZO 2007: 35). **galia**: la galea è una grande nave a vela latina, molto

7 LARDELLO Non vorrei già che tu fossi l'aguzino ve', perché tu saresti troppo crudelle, non ti contendando del mezo ignudo, tutto ignudo volendolo.

8 MASENETTA Ah, crudelazzo! Ste parole a mi che te vogio tanto ben? Ohimei che muoro! Tegneme zente! [*Finge di perdere i sensi*]

9 LARDELLO O poveraccio me! [*A un facchino*] Dammi quell'acqua. Ohimè, ch'ell'è svenuta! O come nel maggior amore finge d'odiar la donna! Costei mi amava, e così bene ha saputo celar l'amor suo ch'io credeva certo ch'ella bramasse di veder piutosto Rabuino che Lardello. Ma ecco ch'ella riviene: o me felice!

10 MASENETTA O cuor mio caro, in suma né la tosse né la rogna né amor se puol tegner coverti. Mi te vogio tuto el mio ben e te priego a darme anca ti tuto el too, caro Lardelleto.

11 FRINGUELLO [*A parte*] Ohimè, che vedo? O povero Fringuello tradito!

12 LARDELLO E perché, traditorella, hai tu finto sempre d'odiarmi?

13 MASENETTA L'è stà la zelosia, per vederte in casa quella bela fia.

14 LARDELLO Eh non bisogna già ch'io ci treschi veh, per due ragioni: una perché amo te sola, l'altra perché ell'ama il signor Lelio.

15 MASENETTA Ah, an? [*A parte*] El cornachion sì xé calào al campanil... [*A Lardello*] Ma besogna mo' veder s'ela xé reamà da sto zovenoto...

---

rapida, dalla consolidata tradizione letteraria (è, ad esempio, «più volte protagonista a testo di situazioni per mare» nel *Decameron*, come si legge nel commento cfr. p. 377 n. 10). Cfr. CALMO *Rime*, pesc. VI, v. 47: «armando fuste, galìe grosse, sutile». **nuo per nuo**: 'completamente nudo' (CORTELAZZO 2007: 899). Cfr. CALMO *Rime*, epit. XXXVI, v. 8: «fo amazzào, el gramo, a tomao nùo» 'fu ucciso, il gramo, col culo fuori' (trad. di BELLONI *ivi* alle pp. 166-167); *Sultana* 24: «Diana che giera nua per nua». **gratarte la rogna**: *gratar la rogna* 'bastonare' (CORTELAZZO 2007: 1125).

II.4.8 *Ah, crudelaccio! Queste parole a me che ti voglio tanto bene! Ohimè che muoio! Tenetemi, gente!*

mi che te vogio tanto ben: Masenetta mette in atto il suo piano: far credere a Lardello di essere innamorata di lui (I.3.28).

II.4.9 Dammi quell'acqua: l'*Ordine delle robe* prevede un «secchio con acqua per un facchino». **Rabuino**: Satana. Per *rabuini* 'diavoli', gergale, cfr. BRAMBILLA AGENO 2000: 522 e D'ONGHIA 2011: 7. Cfr. *Amor specchio* 110: «Che non sia Rabuino vigilante».

II.4.10 *O cuor mio caro, insomma né la tosse né la rogna né l'amore si possono tener nascosti. Io ti voglio tutto il mio bene e ti prego di darmi anche tu il tuo, caro Lardelletto.*

né la [...] coverti: BOERIO 1856: 32 registra il proverbio «né amor né tosse né panza né rogna no se pol sconder»; PESCETTI *Proverbi italiani* 13: «Amor e tosse e rogna celar non ti bisogna».

II.4.13 *È stata la gelosia, per il fatto di vedere in casa tua quella bella ragazza*.

bela fia: la bella Candida ('La Turca'), che vive in casa di Lardello. Masenetta introduce astutamente l'argomento per ottenere informazioni sulla ragazza. *Fia* vale 'ragazza, fanciulla' (CORTELAZZO 2007: 543).

II.4.14 treschi: *trescare* ha qui il valore di 'avere una relazione amorosa, per lo più segreta o illecita; amoreggiare clandestinamente' (*GDLI* XXI 317; ma si veda anche *DLA* 593). Apprendiamo qui che Candida ama Lelio. Era questa l'informazione che Masenetta doveva carpire da Lardello per conto della padrona Flavia.

II.4.15 *Ah sì? Il cornacchione è sceso al campanile... Ma bisogna vedere se è ricambiata da questo giovanotto...*

El cornachion sì xé calào al campanil: il cornacchione (Lardello) si è deciso a parlare, a darmi l'informazione che cercavo. Cfr. le espressioni registrate da BOERIO 1856 *far la cornacchia di campanile* 'lasciar dire uno quanto vuole e non gli rispondere, e rispondergli in una maniera che non sortisca il desiderio suo' (187 s.v. *confessar*) e *corbacchione da campanile* 'uomo che non si lascia aggirare' (774 s.v. *urci e burci*); *cornacchione di campanile* 'uomo cupo che malvolentieri si pone con altri' (come la cornacchia che se ne sta sul campanile) in CARRER - FEDERICI *Dizionario della lingua italiana* s.v. *campanile*; *cornacchia da campanile* 'persona avveduta, smaliziata, che non si lascia facilmente abbindolare' in *GDLI* II 599[2] s.v. *campanile*. L'immagine torna in *Campanaccia* 49: «cornachion che merita d'aver per campanil una forca».

16 LARDELLO Se l'ama, eh? La vuol per moglie.

17 MASENETTA Orsuso me son resolta, daspuò che no son pì zelosa, d'esser la toa. E sì vogio aidarte a far l'osteria e sì vorò che non femo pì betola, ma sì ben osteria da pasto, a chi va a chi vien e a chi ghe ne vuol; ma sora el tuto che ti meti su l'insegna dela posta, cioè el corneto.

18 LARDELLO Dammi la mano, io mi contento. E se non basta un corno, poniamcene duo, che al tempo d'oggi più corna che ha l'osteria più le faccende abbondano.

19 FRINGUELLO Non posso più star in briglia... Ah, rivale cornuto, to' questo!

20 LARDELLO Ah assassino! Un pugno da traditore?

21 MASENETTA Fermeve là! Ohimei che pugnazzi! Par che i sona tamburi. Destacheve, no fé, fermeve digo!

22 FRINGUELLO Furbacchiotto, l'è cosa da facchino il far alle pugna. Va' a piglia una spada.

23 LARDELLO Tu m'inviti al mio giuoco, ecco ch'io vo per la spada e ti voglio infilzar per di dietro come infilzo i pollastri.

24 FRINGUELLO Brutta lupa arrabbiata! Per tua colpa è questo. Ma lascia che, come avrò castigato Lardello, voglio poi a te far un arlasso memorabile ancora.

II.4.17 *Orsù mi sono decisa, dato che non sono più gelosa, a essere tua. Voglio aiutarti a sistemare l'osteria e vorrò che non gestiamo più una bettola, ma un'osteria da pasto, per chi va, per chi viene e per chi ne vuole. Ma soprattutto voglio che tu appenda l'insegna della posta, cioè il cornetto.*
betola 'bettola, osteria di basso livello' (CORTELAZZO 2007: 179)**. osteria da pasto**: *pasto* vale anche 'rapporto sessuale' (*DLA* 387). **l'insegna dela posta, cioè el corneto**: il corno postale è lo strumento a fiato utilizzato dai postiglioni; ma qui si allude anche, ovviamente, alle corna del tradito (cfr. battuta successiva, I.4.18). Cfr. *Sultana* 24: «là su quela porta [dell'osteria] un par de cornazzi de zervo invechiao tanto alti»; *Duo Leli* 112: «è un pezzo che aveva desiderio di pigliar un'ostessa bella per porre all'osteria l'insegna della posta, perché certamente quell'osterie che hanno il cornetto fanno benissimo». Si veda anche l'uso del toponimo Corneto (antico nome di Tarquinia) come patria dei cornuti in ARETINO *Cortigiana* 25 e i riferimenti riportati da D'ONGHIA *ivi* 198 n. 116; in questo caso *-eto* va accostato al suffisso collettivo di *noccioleto*, *faggeto*, e simili (e non al suffisso diminutivo *-etto*, che troviamo in *cornetto*).

II.4.19 star in briglia: 'trattenermi'. *GDLI* II 379 s.v. *briglia* registra le locuzioni *tenere in briglia*, *stare in briglia*: 'a freno'. Fringuello non ha capito che Masenetta sta fingendo e crede che davvero possa tradirlo con Lardello.

II.4.21 *Smettetela! Ohimè che pugnacci! Pare che suonino i tamburi. Separatevi, non lo fate, fermatevi, vi dico!* **Destacheve**: è il verbo *destacàr* 'staccare, distaccare' (CORTELAZZO 2007: 463).

II.4.22 l'è cosa da facchino: *facchino* è sinonimo di 'persona zotica, volgare' (*GDLI* V 552^{2}). Sulla proverbiale rozzezza del facchino cfr. ad es. GARZONI *Piazza universale*, *Discorso CXIV De' fachini*. Per un quadro generale sul personaggio si veda SCHIAVON 2012. **pugna**: le *pugna* è plurale ant. e lett. di *pugno* (*GDLI* XIV $910^{1,2}$). **Va' a piglia**: costrutto a doppio imperativo. Cfr. i rinvii riportati da D'ONGHIA in CALMO *Saltuzza* 180 n. 57.

II.4.23 vo per la spada: 'vado a prendere la spada'. Per *andare per* nel significato di 'andare a cercare' cfr. ARETINO D'ONGHIA *Cortigiana 25* 40: «adeso vado per il libro che insegna fare e cortigiani». **ti voglio infilzar**: minaccia topica nel repertorio ingiurioso della commedia: DELLA PORTA *Turca* 260 «LECCABONO: A me dispiacque che non mi trovai acqua calda apparecchiata per buttargliela in testa e pelarlo come un pollo. GAMBARO: Ed a me che non mi trovai uno spiedo in mano che ce l'aria ficcato dentro e fattocelo uscir per la bocca, infilzandolo come una porchetta». Incontriamo una simile minaccia nella *Turca* ad es. a II.6.10 (il Capitano a Lelio). **per di dietro**: 'dall'ano', come si infilzano gli uccelli messi a cuocere sullo spiedo.

II.4.24 Brutta lupa: *GDLI* IX s.v. *lupa* registra *lupaccia* 'metrice, donna malvagia' (anche in Aretino). **voglio [...] ancora**: 'ti sistemo io'. Fringuello minaccia Masenetta di vendicarsi del (presunto) tradimento. **arlasso**: parola veneziana, di cui si vedano i significati riportati da CORTELAZZO 2007: 91: 'atto scortese, maligno dispetto, danno, inganno [...], ramanzina'. Cfr. CALMO *Rime*, son. comm. II, v. 15: «se scovien tàxer ogni *arlasso* e ogni inganno fattoghe» (BELLONI *ivi* 220 traduce 'dispetto, villania' e censisce ulteriori attestazioni); *Lelio bandito* 69: «un arlasso, Signor, da quele bestie, da quele piegore di Farinei»; *Convitato* 588: «d'ogni arlasso, che si faccia lieve» (CARANDINI - MARITI *ivi* 711: «oltraggio, offesa»).

25 MASENETTA Aldi, no te partir, aldi, Franguelo! Tegnili vesini, tegnili! Coré, vardé, che i va a far costion. Ohimèi perché non songio un omo azzò che mi i podesse seguitar? Sia maledeto quando mai ho parlà con sto Lardelo. Ha bisognà simularlo e sì no me giera acorta che 'l mio ben, che 'l mio Frangueleto me vedeva e aldiva. Povereta mi, vogio andar in casa e per desperazion e per far una morte stentaiza me vogio dar tanto del piston in la panza che ghe vogio far un busazzo e tutto cazzarghelo dentro.

Scena quinta.

TRULLA, CAPITANO, LELIO.

1 [TRULLA] Per molto stropicciolare ch'io m'abbia fatto, signor padrone, non ho mai potuto levarvi questo fetor d'intorno a' panni.

2 CAPITANO Orsù non importa, ascolta. Alcide portava una pelle d'un leone su le spalle e, benché forse avvenisse che per l'estremo calore del sole e del sudore quella putir dovesse, non lo curava. Quind'io, perché sono un novello Alcide, non mi dispiace ma godo di questo fettore; sdegnano queste mie nari i zibetti e l'ambre e gli altri più apprezzati odori o dell'Arabbia o della Saba, poiché solo le consolano il puzzo de' cadaveri insepolti, come gli occhi miei avvezzi sono a rimirarne quando questa mano, armata di brando, sembra nelle battaglie falce al maggio in campo d'erba o bipenne all'autunno in folta selva.

II.4.25 *Ascolta, non andartene, ascolta, Fringuello! Tratteneteli, vicini, tratteneteli! Correte, fate attenzione che vanno a duellare! Ohimè perché non sono un uomo in modo che io stessa possa inseguirli? Sia maledetto il momento in cui ho parlato con questo Lardello. È stato necessario fingere e non mi ero accorta che il mio bene, il mio Fringuelletto, mi vedeva e sentiva. Povera me, voglio andare a casa e per disperazione e per fare una morte straziante mi voglio colpire tanto con il pistone nella pancia che ci voglio fare un buco e cacciarcelo tutto dentro.*
costion: 'contesa, lite' (CORTELAZZO 2007: 407). Cfr. RUZANTE *Moschetta* 190: «A' son tanto braoso, tanto anemoso ch'a' no me posso tegnire de no far costion». **stentaiza**: 'tormentosa e dolorosa' (con riferimento alla morte che Masenetta vuole infliggersi) (cfr. CORTELAZZO 2007: 1315 s.v. *stentaizzo* 'chi tira avanti a stento'). **me vogio [...] cazzarghelo dentro**: cfr. il proposito autolesionista (con doppio senso) di Masenetta in I.1.2 «che me sia cazzà una mela larga quatro dea fin ai fornimenti in la panza». **pistone**: utensile utilizzato per pestare nel mortaio, ma qui ovviamente organo sessuale maschile (*DLA* 417). DELLA PORTA *Astrologo* 345: «Vorrei esser quel piston che pista nel tuo mortaio».

II.5.1 stropicciolare: forma assente nel *GDLI*, che registra *stropiccio* e *stropicciare*. **fetor**: dell'odore del Capitano sappiamo già da I.6.6 «[Capitano] come l'odor del leone sgomenta ogn'altro animale così il mio feto settecento miglia in mare si sente e impaurisce ogni più intrepido corsare».

II.5.2 Alcide portava una pelle d'un leone su le spalle: Eracle, discendente di Alceo. «La prima impresa di Eracle fu l'uccisione di un feroce leone che imperversava sul monte Citerone; poi l'eroe lo scuoiò e ne indossò la pelle, che divenne il suo tipico attributo (secondo altri, la pelle di leone che rimase come caratteristica dell'abbigliamento di Eracle era invece quella della belva di Nemea)» (*Il mito* II 152). **i zibetti e l'ambre e gli altri più apprezzati odori o dell'Arabbia o della Saba**: su *zibetto* cfr. VESCOVO in CALMO *Travaglia* 252: «sostanza odorosa ricavata dalla ghiandola sudorale dell'animale omonimo» e FALAVOLTI 1982: 164 n. 16: «liquido usato in profumeria, che si ricava dalla borsa anale dell'omonimo animale, [...] simile al gatto e con occhi fosforescenti». La Saba o Sabea è una regione dell'Arabia sud-occidentale corrispondente all'attuale Yemen (MARZOLLA 1994: 689). La zona era famosa per la produzione di profumi (*GDLI* XVII 295 s.v. *sabèo*). Cfr. BANDELLO *Novelle*, pt. 2, nov. 46 (cito dal Battaglia): «I poveri che nostro signor Iddio non ponno d'incenso e di sabei odori onorare»; *Bravure* 362: «muschio, ambra, zibetto»; *Schiavetto* 164: «Io voglio donarvi una palla muschiata, composta di testicoli di Castore e impastata del sudore che si leva fra le gambe di que' gattoni che fanno il zibetto»; *Ismenia* 186: «Dammi tu i preciosi / e d'Arabia e di Saba almi licori». Per i riferimenti

TRULLA Oh che gran cose ascolto: dunque tutti i fettori li piacciono?

CAPITANO Sì, per certo.

TRULLA E le corregge?

CAPITANO Eh, eh, eh.

TRULLA Alla fe'. Se fiutaste di quelle che puzzano, non so come la passaste.

CAPITANO Cheto, cheto, che da questa parte vedo venire il signor Lelio, amico mio carissimo.

LELIO Certo sì, Lelio, che dir tu puoi che la terra non sostiene, il mar non circonda e 'l sole non mira amante più lieto di te. Ma ecco il signor Capitano Corazza. Signor Capitano? Trulla?

CAPITANO Signor Lelio, amico caro, sappia ch'egli è l'ottava maraviglia del mondo.

LELIO E come questo, signore?

CAPITANO Come questo? Perché Lelio è amico mio, e il più caro.

LELIO Ah, ah, ah, bisogna ch'io rida!

TRULLA Non ridete, signore, perché io sono la nona maraviglia del mondo.

LELIO E come?

TRULLA Perché son quello che gli porta la carta quando va a far le puzzolenti cose.

LELIO O questa sì ch'è più bella!

CAPITANO È semplice, il mio servo, e così l'ho detto per ischerzare alcuna fiata seco.

LELIO Fa' molto bene a star allegro ma, per vita sua, dicami: che vuol dire che va tanto solitario? Non è già conforme all'uso suo.

CAPITANO Lo dirò: io sono innamorato.

LELIO Innamorato? Signor Capitano, l'amore troppo disdice in un soldato. E che sia vero gli antichi soldati portavano nello scudo lo scarafaggio animale, che fra la sua spezie non ha la femina, per dinotare che tra i soldati femina alcuna non vi dee dimorare.

CAPITANO Non l'intende, e mi perdoni: Marte non è soldato? Che più? Non è il Dio delle battaglie? E pure giacque amante alla bella Venere in braccio.

---

mitologici frequenti nell'eloquio del capitano, cfr. le note a I.5, I.6.30. Il modello erculeo è un *leitmotiv* del Capitan Corazza.

II.5.7 Se fiutaste [...] passaste: per il periodo ipotetico con doppio congiuntivo, documentato in italiano antico, cfr. ROHLFS III, § 744. Un esempio analogo in ARETINO *Marescalco* 437: «Credete voi che, se questa non potesse avere le robbe di broccato come le reine, ch'ella volesse cedere a niuna ne le altre vanità?».

II.5.8 amico mio carissimo: il Capitano è ignaro del fatto che Lelio è un suo rivale in amore.

II.5.21 E che sia vero [...] dimorare: cfr. VALERIANO *Ieroglifici* 119: «nascendo lo scarafaggio in tal modo, che non è generato per beneficio di femina alcuna e solamente riceve la vita per la cura, fatica e diligenza del padre, e perciocché tra loro non è femina alcuna, di qui avviene che i sacerdoti egizziani, volendo significare il padre, fanno un'imagine d'un scarafaggio e quando vogliono esprimere e manifestare la virtù e l'officio del maschio non usano altro geroglifico che questo»; *Rosa* 50: «lo scarafaggio al solo odore delle rose muore; e però dipinto con le rose è simbolo della virtù snervata dalle delizie». Tasso in *Il Conte overo de l'Imprese* parla dello scarabeo posto sullo scudo dei soldati romani (BibIt).

II.5.22 Marte [...] in braccio: il Capitano allude di nuovo agli amori di Marte e Venere (cfr. I.5.24). Il dio della guerra è uno dei personaggi mitologici a cui più spesso si paragona.

23 LELIO Qui appunto io la voleva. Dicami un poco: un marito che sappia che la sua moglie sia etc. non diremo già che, s'ha il diadema d'Ateone nel seno, se lo voglia porre sul capo non è così?

24 CAPITANO Verissimo.

25 LELIO Or per qual cagion crede che Vulcano chiamasse tutti gli dei a far loro vedere che sua moglie era una concubina? Forse perché godesse d'esser un becco cornuto? Signor no. Ma perché reputava assai maggior vergogna quella di Marte per esser trovato (e esser Dio delle guerre) in braccio alla lasciva dea che la sua particolare d'esser tenuto scemicapro.

26 CAPITANO Et io, per diversarmi a fatto a fatto da tutti i soldati voglio amare; anzi, quanto dee l'amante esser taciturno tanto voglio esser loquace, onde s'intenda chi è la mia innamorata e tremi in passando per quella contrada dov'ella dimora. E perch'ella intenda chi è costei per la quale io sono un Egeo di pianto, un'Eolia di sospiri e un Mongibello di fiamme, sappia che questa è Candida.

27 LELIO Candida la Turca?

28 CAPITANO Di quella favello.

29 LELIO Non è maraviglia se così questa mane ell'è fetente (benché per creanza cosa alcuna io non abbia detto)! Poiché 'l cielo, presago ch'io la doveva ammazzare, incominciò a farli putrefar le membra e esser prima cadavero che morto.

30 CAPITANO Come? Quel che non può esser ucciso dall'arteglieria rinforzata né dalle saette osa Lelio dire di voler uccidere? Me ne rido, io.

31 TRULLA Signor padrone, canchero, credo certo che cominciate a morir dalle parti di dietro e morir da dovero, poiché io sento una puzza più dell'ordinario fetida.

II.5.23 un marito [...] sul capo: un marito che sappia che la moglie lo tradisce. Il «diadema d'Ateone» sono le corna (Atteone, trasformato da essere umano in cervo, è il cornuto per definizione). Per le corna tolte dal seno e messe in capo cfr. *Ingannati* 221: «VIRGINIO: S'io la truovo, la strascinarò a casa pe' capegli. CLEMENZIA: Farai pur come colui che si toglie le corna di seno e se le mette in capo».

II.5.25 Vulcano [...] becco cornuto: Vulcano, marito di Venere, la sorprende in adulterio con Marte (catturandola in una trappola costruita sul letto dove la dea era solita incontrare l'amante) e mostra agli altri dei il tradimento; cfr. OVIDIO *Met.*, IV, vv. 182-186: «Quando Venere e l'amante andarono insieme a letto, tutti e due rimasero presi in quella trappola meravigliosa e di nuova invenzione preparata dal marito, immobilizzati nel mezzo dell'amplesso. Il Dio di Lemno spalancò di colpo la porta d'avorio e fece entrare gli dèi. I due giacevano legati in posa vergognosa». Vulcano è *becco cornuto* anche in *Venetiana* 15: «beco cornuo de Vulcan». **scemicapro**: 'figura mitologica con tratti umani e caprini, abitatrice delle selve e protettrice dei campi e delle greggi e manifestazione della fecondità della natura (ed è identificato con il dio Pan e con i Satiri e i Fauni)' (*GDLI* XVIII 562 s.v. *semicapro*). Qui vale 'cornuto'. Cfr. *Lelio bandito* 52: «Io sarò Pane il cornuto».

II.5.26 diversarmi: 'distinguermi, esser diverso' (*GDLI* IV 859 s.v. *diversare*[2]). **Eolia**: l'isola Eolia, dimora di Eolo, re dei venti (forse Lipari o Stromboli). **Mongibello**: l'Etna (CORTELAZZO 2007: 845). Cfr. ARIOSTO *Orlando furioso*, I, 40, vv. 7-8 (BibIt): «Sospirando piangea, tal ch'un ruscello / parean le guancie, e 'l petto un Mongibello»; *Venetiana* 23: «che ha sta boca, che la sospira, anzi, che la manda fuora fiame de fuogo? Ho io forse de drento via un monte Etna o un Monzibelo?»; *Amor specchio* 93: «trarmi [...] da l'Eolia del petto i sospiri»; *Sultana* 145: «fammi un Etna d'inestinguibile incendio».

II.5.29 Non è meraviglia se: costrutto frequente per cui cfr. ad es. DELLA PORTA *Turca* 242: «Ma non è maraviglia, che sempre i cattivi servidori s'oppongono alli desideri de' padroni».

II.5.31 cominciate [...] fetida: il capitano si è abbandonato a qualche emissione intestinale. **da dovero**: 'davvero', forma toscana (in Berni, Aretino, Cellini, ecc.); cfr. D'ONGHIA in CALMO *Saltuzza* 43 n. 2.

32 CAPITANO È la collera che mi bolle nel corpo e per li forami del naso manda fuori questo fetore, questo puzzo avvelenato, atto ad ammazzar quanti serpenti ha la Libia. Ma le voci a voi, o Lelio, rivolgo. E che? Non si dice cosa alcuna? Forse nel mirar gli elsi della mia spada s'è fatto di sasso? Sappia che quest'elsa va di pari virtù con l'orribile testaccia di Medusa.

33 LELIO Non perché la vostra spada abbia tal virtù, io non ragiono; ma io taccio perché non soglio adoperare la lingua, quando con lingua di ferro posso terminar litigio bellico. E per venire a fatto d'armi e non d'iperboli, cacciate mano, poiché sol io pretendo d'esser amante di Candida.

34 CAPITANO Ecco l'armi, ecco gli strali di morte!

35 TRULLA Fuora, fuora, vicini! Fermatevi, Signor Lelio! Non fate, non fate! Fuora, fuora, fuora!

Scena sesta.

POETA, LELIO, CAPITANO, TRULLA.

1 [POETA] Fermatevi Signori! Olà, a cui dico? Fermatevi, non fate!

2 TRULLA Eh, fermatevi, Signori: Barbaccia lo commanda.

3 CAPITANO Traditore!

4 LELIO Tu ne menti. All'armi, all'armi!

5 POETA Fermatevi, fermatevi! Udite due parole sole, sole, sole. Sarete così discortesi? Ditemi, cari signori, incontanente, chi così incontinente fece e l'uno e l'altro che l'ira non potendo frenare gl'indusse a brandire il ferro. Articolate le voci che parteggiano, amico loro io sono. Quai chelidri, quali iacoli, quali pharee con velenoso dente vi morsero? Deh, rapelli ciascuno a sé la ragione e discacci l'ira. Dicansi le ragioni, che prometto loro ch'il nocente non farò innocente.

II.5.32 elsi: per il plurale maschile in *-i* cfr. le attestazioni raccolte in *GDLI* V 110 s.v. *élso*, forma disus. per il s.f. *elsa* (impiegato subito dopo, nella stessa battuta).

II.5.33 E per venire a fatto d'armi e non d'iperboli: viene esplicitata una caratteristica molto evidente dell'eloquio del Capitano: l'ampio ricorso a iperboli. **cacciate mano**: 'mettete mano alla spada'. *Cacciare la mano a una cosa* significa 'afferrarla' (*GDLI* II 481[10] s.v. *cacciare*). Cfr. le didascalie di *Sultana* 97: «Qui si caccia mano»; e 98: «Ha cacciato mano alla spada». CROCE 2017: 181: «Caccia mano a la spada huomo di vetro.».

II.5.35 Fermatevi [...] non fate!: quasi una traduzione dell'accorato appello di Masenetta (II.4.21): «Fermeve là! Ohimei che pugnazzi! Par che i sona tamburi. Destacheve, no fé, fermeve digo!».

II.6.2 Barbaccia: Laurindo, la cui barba viene più volte citata (già a I.2.5 «la barba tutta scarmigliata e irta»). *Barbaccia* vale 'barba incolta' (*GDLI* II 55). Riprendendo una tesi di VAZZOLER 1993, FIASCHINI 2009 osserva come la barba sia uno degli elementi su cui si costruisce l'identificazione di Laurindo con Chiabrera: «la barba, che Laurindo ostenta tanto da essere più volte chiamato «barbaccia» dal servo del Capitano ed è poi causa della sua vergogna quando gli viene tagliata dai turchi, era un tratto distintivo di Chiabrera, come dimostrano i ritratti del Leoni (*Gabriello Chiabrera. Iconografia e documenti*, Genova, Sagep Editrice, 1988, pp. 45-48)» (FIASCHINI 2009: 183 n. 133).

II.6.5 Articolate le voci che parteggiano: la frase (forse volutamente, per rendere la pomposità del Poeta) non è molto chiara. Possiamo forse intendere qui: 'spiegate le ragioni dell'una e dell'altra parte'. **Quai [...] morsero?**: i tre nomi di serpenti sono ripresi dal celebre luogo dantesco di *Inf.*, XXIV, vv. 85-87 (che a sua volta rielabora la descrizione del desero libico contenuta nella *Farsaglia* di Lucano): «Più non si vanti Libia con la sua rena; / ché se chelidri, iaculi, e faree / produce, e cencri con anfisibena». CHIAVACCI LEONARDI 717 n. 86-87: «i *chelidri* erano serpenti anfibi, gli *iaculi* si lanciavano dagli alberi sull'uomo, le *faree* [...] andavano diritte solcando il terreno con la coda». **nocente non farò**

6 CAPITANO Altro non dirò se non ch'io amo Candida e tutti quelli che rivali mi sono intendo di scorticare.

7 LELIO Io son tuo rivale, sparlatore!

8 CAPITANO Arma, arma, arma!

9 POETA E fermatevi! A me questo torto? Ripongasi l'armi in grazia mia e mi s'ascolti.

10 CAPITANO Io voglio l'armi in mano poiché, se non mi piacerà quello ch'ell'è per dire, io possa alora tirar una stoccata a Lelio, infilzarlo in capo alla spada, e così nell'aria giravoltarlo tanto che s'arrostisca all'occhio del sole.

11 LELIO Et io voglio ignudo pure questo ferro per ammazzarlo solo e poi dargli la libertà.

12 POETA [*A parte*] Vorrei che la mente fusse armata più di ragione che il cuore d'ira, la lingua d'ingiurie e la mano di ferro. Mi si conceda ch'all'ire loro m'opponga, al mio dire ciascuno si supponga e mi s'apponga, se male io dirò; anzi se non libro il tutto con giusta lance, lance mille mi passino il petto. Oh poveraccio me, se sapessero ch'anch'io per la stessa causa con Amor piatto, piatto ben con le pugna mi farebbero il volto. [*a Lelio e al Capitano*] Signori, da me parlando io l'ho trovata: è cosa che di sicuro acqueterà questa amorosa contenzione. Ma ditemi prima: fra alcuno d'essi è mutuo questo amore?

13 CAPITANO Io non lo so.

14 LELIO Né io.

15 POETA Sì, sì. Vi volete servir del detto di quel leggiadrissimo poeta: «Che chi non sa tacer non sa gioire». Così in amore va fatto e, certo, ciascuno ch'è amante in Arpocrate mutarsi dovrebbe. Orsù, basta, che degli occhi di Candida al fulgore la folgore ne nacque, ch'entrambi abbagliò d'amoroso barlume, e dal folgore il fulmine che vi saettò.

---

innocente: *nocente* vale 'colpevole' (Crusca I e II). Cfr. *Amor specchio* 73: «punisca il nocente e l'innocente mandi assoluto».

II.6.6 scorticare: un proposito già avanzato dal Capitano ai danni di Lardello, sul modello della terribile tortura inflitta da Apollo a Marsia (cfr. I.6.30 e la relativa nota).

II.6.7 sparlatore: ant. e lett. per 'calunnatiore' (*GDLI* XIX 715). *Sultana* 36: «Tu ne menti, disonesto sparlatore!».

II.6.10 Per la minaccia dell''infilzatura' cfr. II.4.23.

II.6.12 si supponga: 'si assoggetti, si sottometta' (XX 562[14]). **s'apponga**: 'si opponga' (Crusca I e II e *GDLI* I 579). Cfr. anche *apporre* 'accusare, imputare di qualcosa' (diversi esempi in ARETINO *Teatro comico* censiti da D'ONGHIA 774). **con giusta lance, lance mille**: immagine cara ad Andreini (cfr. i luoghi raccolti da D'ONGHIA 2011: 3). L'impiego di *lance* 'bilancia' (accostato al plurale di *lancia* 'arma') è di matrice petrarchesca; cfr. *RVF* 359, vv. 41-42: «et queste dolci tue fallaci ciance / librar con giusta lance». **per la stessa causa**: anche Laurindo è innamorato di Candida, ma Lelio e il Capitano non lo sanno. **con Amor piatto**: è il verbo *piatare*[2] (anche *piaitare*, *piattare*) 'Piatire; presentare un ricorso al giudice, instaurare una causa giudiziaria' (*GDLI* XIII 310).

II.6.15 detto di quel leggiadrissimo poeta: «Che chi non sa tacer non sa gioire»: il verso è presente (identico) nell'*Armidoro* di SORANZO (p. 402). Un proverbio simile è incluso da PESCETTI nei *Proverbi italiani* 236: «Chi non sa tacere non sa godere». Cfr. anche le *Rime* di ISABELLA ANDREINI, son. CXXXIX vv. 13-14 (p. 241): «Tacendo goda chi ben serve ed ama. / Che chi non sa tacer non sa gioire» e *Rosa* 50: «Chi non sa tacere non sa godere». **Arpocrate**: «Dio egiziano il cui nome significa "Horus il fanciullo": ed è infatti rappresentato come infante, in grembo alla madre Iside o stante, nudo, con la treccia tipica dei prìncipi sulla tempia e il dito in bocca»; questo gesto viene «inteso in epoca greco-romana come un invito al silenzio» e A. diviene perciò il dio egiziano del silenzio. (cito da Treccani, *Enciclopedia dell'arte antica* s.v. *Arpocrate*; cfr. anche FALAVOLTI 1982: 184 n. 2). Il dio è più volte citato nella letteratura cinque-

16 CAPITANO Non lodate, o poeta, tanto costei, che non cadeste nell'errore di divenir suo amante e accrescere il numero de' morti che debbono esser ammazzati da quest'arpe, già spada di Mercurio.

17 POETA Eh, signor Capitano, il tempo m'attempa in guisa tale che più ho nella mente la morte che l'amore. E s'io lodo Candida, questo fo solo per arrecar diletto a chi l'è amante e per non far torto al merito suo, perché diciamo noi altri ripieni di furor poetico: «Beltà che non si loda o non s'adopra / val come gemma che s'asconda o copra». Nel lodar costei vorrei esser canoro come l'uscignuolo sugli alberi agli arbori quando dolcemente si lagna. Or m'udite: io fo fare questa mane un desinare nel giardino di Lardello, uomo così piacevole e amato. A questa allegrezza molti e molte vi concorreranno e, in particolare, saravvi Candida, qual amo come figlia. Ambi invito a questa mensa sì lauta e sì giuliva; e a cui di questa amorosa coppia copia più farà e di sguardi e di parole quegli sia l'amato drudo, l'amato proce, il solo cuore, la sola anima sua. E a lui che rimarrà vittorioso in questa amor[o]sa lutta prometto «Ch'io tesserò al suo nome inni sonanti».

18 CAPITANO Quanto disse il signor Laurindo tanto confermo e giuro d'osservare, per lo mustacchio destro di Marte e per la mammella sinistra di Bellona. E ora il ferro ripongo, bench'egli per tutt'oggi averà un poco d'alterazione, poiché mai non uscì dal fodero senza far sangue.

19 LELIO E così giuro anch'io per gli strali d'amore e l'armi ripongo.

20 TRULLA O caro barbone, che siate benedetto: s'è pur fatta la pace.

21 POETA S'è fatta la pace e ora voglio che si dia principio agli spassi. O dalla casa!

Scena settima

---

seicentesca (come emerge dallo spoglio su BibIt), ad esempio da Guicciardini, Cartari, Marino. Cfr. in particolare *Bravure* 165: «poss'io diventare ancora un novello Arpocrate, Dio dell'istesso silenzio»; *Schiavetto* 91: «oh che ridicolose cose, atte a far ridere Eraclito e a far dire ad Arpocrate: «Furfantoni andate alla galea».

II.6.16 arpe, già spada di Mercurio: *arpe* è variante registrata in *GDLI* I 676 s.v. *arpa*[2]: 'arma antica, in uso soprattutto presso i popoli orientali, simile a una spada falcata, dalla cui lama sporgeva un uncino' (unica att. in Fazio a proposito di Perseo). Cfr. *Schiavetto* 92: «qual Durlindana d'Orlando, qual Arpe di Mercurio fu giamai di questa più degna?».

II.6.17 Beltà che [...] o copra: cfr. BEMBO *Rime* 664: «Beltà che non si loda o non s'adopra / val quanto gemma che s'asconda e copra».» **Candida, qual amo come figlia**: Candida è davvero la figlia del poeta, che però non ne è consapevole. Si preannuncia il reale rapporto tra i due personaggi. **un desinare**: il pranzo organizzato dal poeta all'osteria. **a cui**: 'a chi, a colui il quale'. **amorosa coppia**: il Capitano e Lelio, i due innamorati (si noti il bisticcio con *copia*). **drudo**: 'chi è fedele nell'amicizia, nell'amore; amico, amante' (*GDLI* IV 1011). *Bravure* 69: «Marte suo [di Venere] drudo». **proce**: *GDLI* registra *proco*, come singolare di *proci*, che vale 'chi corteggia una donna con l'intenzione di sposarla' (XIV 450). Cfr. CHICHIRICCÒ 2018: 120: «quasi guidato dalla sua aurea missione poetica, Laurindo deciderà di lasciare che il conflitto amoroso tra Lelio e il Capitano per Candida si trasformi in una gara amena per chi saprà scambiare con lei una maggior copia di sguardi e di parole». **Ch'io [...] sonanti**: endecasillabo.

II.6.18 giuro [...] per lo mustacchio destro di Marte e per la mammella sinistra di Bellona: *Sultana* 128: «Giuro per lo speron destro di Marte e per la tetta sinistra di Venere che me ne vendicherò». A Marte e Bellona faceva riferimento già Mehemet (cfr. I.4.4 e I.4.6).

II.6.20 caro barbone: Laurindo. Cfr. la nota a *Barbaccia* II.6.2.

FLAVIA, CANDIDA, POETA, LELIO, CAPITANO, TRULLA, MASENETTA, FRINGUELLO, SONATORI, CONTADINI *e* CONTADINE.

1 [FLAVIA] Chi è là?

2 POETA Dante. Ora batto di qua. O dalla casa!

3 CANDIDA Chi batte?

4 POETA Il Petrarca.

5 CAPITANO Buono, buono. O ecco la signora Flavia e Masenetta. Sotto, signor poeta.

6 POETA Bell'Aurora, che ridente
esci fuor del'Oriente,
c'inchiniamo,
t'adoriamo.
Qui tra noi, deh, ferma il piede,
che ciascuno il sol ti crede.

7 FLAVIA Sia ben trovato colui c'ha trovato il modo di far morir la morte, col far eterni gli uomini cantando.

8 MASENETTA Pazienza, signor poeta. Pota, che cosa è nasser quando la luna pissava! A mi mo' no se dise barzelete.

9 POETA Di grazia.
Ti saluto, o Masenetta,
cuoca eletta,
che 'l potacchio fai sì buono.
To', ti dono
un goatto grosso e grasso.
Tu lo cuoci e n'avrai spasso.

II.7.3 La prima battuta di Candida, personaggio di cui tutti hanno parlato finora ma non ancora comparso in scena.

II.7.6 Bell'Aurora [...] ti crede: come rileva FIASCHINI 2009: 179, il componimento, riferito a Flavia, combina quaternari e ottonari e trova «il suo corrispettivo basso» in *Ti saluto o Masenetta*, riferito alla serva (II.7.9).

II.7.7 In II.3.1 Flavia aveva accolto Laurindo con una formula simile: «Oh benvenuto sia colui che col valor della sua penna ha scritto ne' libri della fama: "Malgrado del tempo e della morte mi son fatto immortale"».

II.7.8 *Pazienza, signor poeta. Potta, che cos'è nascer quando la luna pisciava! A me non si raccontano storielle!* **nasser quando la luna pissava**: 'esser nati in circostanze sfortunate'. Non ho reperito ulteriori attestazioni per quest'espressione (né in veneziano né in italiano). Possiamo accostarla a RUZANTE *Moschetta* 99: «Puttana mo' del vivere, mo a' son pur desgratiò: a' crezo ch'a' foesse inzenderò quando Satanasso se pettenava la coa»; cfr. la nota di D'ONGHIA *ivi* 99-100 «'credo d'esser nato disgraziato' [...]. Nel folklore il diavolo si pettina (anche la coda) in occasione di fenomeni metereologici straordinari o di eventi negativi». Su *"Piove e fa sole"* BECCARIA 1995: 135-149. **barzelete**: 'barzellette, storielle divertenti' (FOLENA 1993).

II.7.9 potacchio: è una delle varianti registrate in *GDLI* XIII 1094 s.v. *potaggio* 'piatto di carne o di pesce cucinati in umido'. Cfr. inoltre *DLA* s.v. *zuppa* 632: 'Rapporto sessuale (in quanto placa la *fame* d'amore e con allusione all'emissione dello sperma e dei liquidi vaginali)' (cfr. il capitolo *In lode della zuppa* di Anton Francesco Grazzini). *Potacchio* è in Andreini *Olivastro* 133: «Spume in potacchio». **goatto**: 'ittiol. region. ghiozzo' (*GDLI* VI 944, unica att. in Panzini). Voce veneta, deriv. da *go* (CALMO). Cfr. le voci *go* 'sobio (pesce di mare e di laguna)' e *goata* 'femmina del cobio' in CALMO *Rime* 233. Al significato letterale si sovrappone qui il probabile valore fallico.

10 LELIO Eh, eh, eh, affé, che te l'ha data.

11 MASENETTA Cape! Basta dir, poeta. Me l'ha-lo mo' petà? Oh, ve rengrazio.

12 CAPITANO Signora Flavia, le fo riverenza senza pregiudizio di Venere.

13 LELIO Et così fo anch'io senza tanti ritornelli. O ecco Candida!

14 CANDIDA A così bella schiera d'allegre genti arrida il Cielo e sovra le piova ricco nembo de' suoi favori!

15 POETA Sia la benvenuta colei che non solo è degna di laureola, ma di ghirlanda di stelle. Ohimè son cent'anni ch'io ho mandato Fringuello per certi affari e mai non viene...

16 FRINGUELLO Son qui, son qui, signor poeta, e ho meco questi sonatori e queste belle contadinottole e contadinottoli.

17 POETA E che vogliono dir quest'armi? Questo zacco così ruggine sopra i panni, questa rotella e questa segreta in capo delle tue, eh?

18 FRINGUELLO Sono in collera con un che dice che non sapete far versi dattili e spondei. E io a que' dattili gli ho dato una sassata e a que' spondei gli ho sputato in un occhio e ora voglio armeggiare, battagliare e stoccheggiare seco.

19 CAPITANO Eh, eh, eh. O che ridicoloso umore!

20 POETA Lasciali pur dire: parlano per invidia questa canaglia. Ma diciam come disse l'immortal Sannazaro: «L'invidia, figliol mio, se stessa macera / e si dilegua come agnel per fascino, / ché non le giova ombra di pino o d'acera». Ma vogliam noi, per farsi venire appetito, poiché i sonatori qui si trovano, ballar un poco? Faccianlo, che servirà per porsi, se non altro, con allegrezza a tavola.

II.7.10 te l'ha data: 'ti ha sistemato proprio per bene'.

II.7.11 *Capperi! Basta parlare, poeta. Mi ha sistemata? Oh, vi ringrazio.*

Cape: 'capperi' (CORTELAZZO 2007: 285), esclamazione utilizzata per esprimere ammirazione ed approvazione (BOERIO 1856: 32-133). **Me [...] petà**: Masenetta riformula, in modo meno raffinato, il concetto espresso dalla battuta precedente: *petàr* vale letteralmente 'attaccare' (CORTELAZZO 2007: 992). Cfr. BOERIO 1856: 497: «no me l'ho lassada petàr», ovvero «Egli non me l'ha affibbiata».

II.7.12 pregiudizio: 'oltraggio', 'limitazione del pregio' (*GDLI* XIV 131).

II.7.16 ho meco [...] contadinottoli: il diminutivo *contadinottolo* non è attestato né in *GDLI* III 627 (s.v. *contadino*, che registra *contadinello*, *contadinetto* e *contadinotto*) né in BibIt; per l'uso dei diminutivi cfr. *Introduzione* § 7. L'*Ordine delle robe* richiede «sei contadine alla genovese vestite» e «sei contadini».

II.7.17 zacco: *giacco*, in fonetica settentrionale. Si tratta di una 'maglia d'acciaio che protegge il busto e le braccia' (MAROTTI-ROMEI 1991: 760). Cfr. anche BOERIO 1856: 804 s.v. *zaco* '*giaco*, arme da dosso fatta di maglie di ferro concatenate insieme'. **ruggine**: come agg. 'arrugginito' «è di area veneziana» (ad es. in Sanudo) (*GDLI* XVII 220). **rotella**: 'arme da difesa di forma rotonda, che tiene al braccio manco in vece di scudo' (Crusca I). Cfr. CROCE 2017: 181: «Egli è costui che con spada e rotella / fa qui il gradasso meco». **segreta**: 'una certa cuffia d'acciaio' (Crusca I); 'nell'armatura antica, calotta, in un primo tempo di pelle o di tela, poi di maglia d'acciaio, che si portava sotto l'elmo per proteggere il capo' (*GDLI* XVIII 494[2]). L'*Ordine delle robe* indica «Spada, rotella, giacco e celata per Fringuello».

II.7.20 parlano [...] questa canaglia: concordanza a senso. **Ma diciam [...] o d'acera»**: fedele citazione dall'*Egloga* VI in SANNAZARO *Arcadia*, vv. 13-15: «L'invidia, figliuol mio, se stessa macera / e si dilegua come agnel per fascino, / ché non gli giova ombra di pino o d'acera» (si veda la nota del curatore VECCE *ivi* 145 n. 14: «si consuma come agnello malato, per malocchio (lat. *fascinus*)»). **farsi venire**: si noti la forma settentrionaleggiante con *si* in luogo di *ci* (*farsi* 'farci').

21 CAPITANO Sì, di grazia, il Signor Poeta dice bene.

22 FLAVIA Faccia il Signor poeta ciò che vuole.

23 CANDIDA Pur io n'averò gusto.

24 MASENETTA Sì sì, colone, el sarà un sborarse un giozeto. E' vago per cose da sentar. O che alegrezza! [*Se ne va*]

25 CAPITANO Trulla, va' in casa per tamburi, corsaletti e murioni da sedervi sopra.

26 TRULLA Io vo, Signore. [*Se ne va*]

27 FRINGUELLO Che diavolo murioni? Bisognerà aver le chiappe di Fabriano di maglia fina, se vi si dovrà seder sopra.

28 POETA Fringuello, va' su pur frezzoloso a tor cose da sedere.

29 FRINGUELLO Venite meco sessanta di voi e pigliate delle accette che voglio tagliar tutti gli allori di Parnaso accioché sovra fastelli d'alloro si possa sedere e le natiche inghirlandare. [*Se ne va*]

[*I tre servi ritornano*]

30 MASENETTA Vedé qua da sentar. Songio mo' stà presta?

31 FRINGUELLO Ecco qua scanni e seggiole sine numero.

32 TRULLA Eccomi qua carico d'armi e di tamburi.

33 CAPITANO Torna in casa, furfante, ch'io burlava, e porta scanni e panche.

34 TRULLA O poveraccio me! Valla a intendi tu. Io parto e porto.

35 POETA Orsù a cerchio di luna pongansi e scanni e panche e seggiole.

II.7.24 *Sì sì, care, sarà l'occasione per svagarsi un pochetto. Io vado a prendere qualcosa per sedersi. Oh che allegria!*

colone: cfr. I.1. **sborarse**: vale 'sfogarsi, sollevarsi, ricrearsi' (cfr. D'ONGHIA in RUZANTE *Moschetta* 141 e la locuzione *sborar la fantasia* 'sfogare la fantasia' rilevata da VESCOVO in CALMO *Rodiana* 254). **vago per**: cfr. la nota a *vo per la spada* (II.4.23).

II.7.25 corsaletti: *corsaletto* 'corazza che protegge il torace' (*GDLI* III 847); Crusca I rimanda a *usbergo* 'armadura del busto'. **murioni**: *murione* è variante antica di *morione*[1] 'elmo leggero [...] usato principalmente dagli archibugeri nei sec. XVI e XVII' (*GDLI* X 907). Cfr. *Amor specchio* 110: «diavolo, che per murione ha due cornacce».

II.7.27 chiappe di Fabriano: le natiche. Cfr. *Deonomasticon Italicum* II 2 s.v. *Fabriàno*: 'tenaglie a mastello, molle da fuoco; (meton.) deretano, sedere'. Cfr. CROCE *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, *Insolenza d'un parasito* (BibIt): «Per che causa il staffile del Re fa venire nere a te le chiappe di Fabriano?»; *Sultana* 67: «me lo cavi dalle chiappe di Fabriano».

II.7.28 frezzoloso: 'variante dial. e ant. di frettoloso' (*GDLI* VI 359, primo esempio in Bembo); cfr. *frezza* in CORTELAZZO 2007: 586 e la nota a *frezarse* in D'ONGHIA 2010: 237. Anche in *Convitato* 600: «sì ben frezzoloso». **tor**: 'togliere', nell'accezione di 'prendere' (*GDLI* XX 1107[53] s.v. *tògliere* e *GDLI* XXI 45 s.v. *tòre*; cfr. anche il veneziano *tòr* 'prendere' in CORTELAZZO 2007: 1399).

II.7.29 di Parnaso: Fringuello identifica più volte la casa del poeta con il Parnaso. **fastelli d'alloro**: il *fastello* è 'gruppo di cose di forma allungata [...] disposte secondo la lunghezza e strette con un laccio (e si tratta per lo più di prodotti vegetali [...])' (*GDLI* V 704). Cfr. *Amor specchio* 144 (nell'*Ordine per recitar*): «Duo fastelli d'erba».

II.7.30 *Ecco qua le sedie. Sono stata veloce?*

II.7.30-31 Masenetta e Fringuello rientrano in scena con «sedie, scanni e panche assai» (cfr. *Ordine delle robe*). **sine numero**: per l'uso del latino da parte di Fringuello cfr. II.1.31, II.2.10.

II.7.34 Valla a intendi: costrutto con doppio imperativo (cfr. II.4.22). **a cerchio di luna**: non ho reperito ulteriori attestazioni per questa espressione, ma una successiva battuta del poeta (II.7.50: «O che bel cerchio!») induce a pensare che le sedie vengano disposte in cerchio.

36 FRINGUELLO Lasciate la cura a me, che son quello che in Parnaso dà da sedere a quelle pisciotte delle Muse.

37 POETA Signora Flavia, in grazia qui s'accommodi.

38 FLAVIA A chi molto merita subito s'ubidisca. Eccomi posta a sedere.

39 POETA Buono. Signora Candida, qui pur Vostra Signoria mi dia la mano. O che cara manina! Senza gelosia, signori rivali.

40 CAPITANO Eh, a lei non diciam cosa alcuna.

41 POETA [*A parte*] O se sapesse questa carne da lupi non direbbe così. Masenetta siedi pur qui ancor tu.

42 MASENETTA Uh, uh, a mi tanto favor? Con licentia, signora padrona, e vu, signora Candida, più candida che i cai da latte.

43 POETA O con che grazia fa inchino e con che leggiadria rimena le labbra! Signor Capitano, signor Lelio, s'accommodino qui anch'essi.

44 CAPITANO Eccomi per ubidirla. Ma questo poco scanno non è degno mio solio: bisognerebbe ch'io sedessi sovra una punta delle piramidi d'Egitto.

45 POETA Eh, eh, eh, il signor capitano è così scherzevole. O ecco Trulla carico di scanni. Da' qui, da' qui.

46 FRINGUELLO Lasciate fare a me, Signor padrone.

47 TRULLA Ohimè sono tutto sudato!

48 POETA Signore villane qua tutte in fila. O così! Qui pur voi, serenissimi signori ragani. O buono! Sonatori qui anche voi, seguitate l'ordine. Trulla qui pur tu.

II.7.36 in Parnaso: cfr. II.7.29. **pisciotte**: *pisciotta* 'ragazzina, mocciosa [..] ha una connotazione spreg. o scherz.'; da *pisciare* (*GDLI* XIII 564). Cfr. la *deminutio* del Parnaso in ARETINO *Cortigiana 25*, *Prologo*, dove le Muse sono definite ironicamente «donne da bene», disponibili a numerosi rapporti sessuali: «cominciandosi a sapere che suso quel monte, a peticione d'un solo [Apollo], stavono nove così belle donne, ce furon molti che per industria saliron in cima al monte [...]; e come le buone Muse videro di potere scemare la fatica a Apollo, si domesticorono sì con coloro che erono con tanto ingegno saliti a l'indiavolato monte, che posseno le invisibile corna a quella gintil creatura de Apollo» (cit. a p. 19 e 21).

II.7.39 cara manina: Lardello aveva promesso a Laurindo che il pranzo sarebbe stata l'occasione di «toccare quella [Candida] manuccia di butiro, e più candida d'una candida giuncata» (I.3.14). **Senza gelosia**: Laurindo ha tenuto nascosto il suo amore per Candida ed è al di sopra di ogni sospetto.

II.7.41 carne da lupi: cfr. *Lelio bandito* 74: «Pedante, io t'ho per pauroso, però sempre vuoi stare alle spalle di questo paggiotto; non t'assicurar tanto ve', perché tu se' carne da lupi e questo luogo n'è pieno».

II.7.42 *Uh, uh a me tanta cortesia? Con permesso, signora padrona, e voi, signora Candida, più candida della panna.*

Candida [...] candida: il consueto gioco di parole sul nome proprio di Candida e l'aggettivo indicante la sua purezza. Cfr. I.5.9. **cai da latte**: FOLENA 1993: 88 registra *caidalatte* 's.m. comp. fior di latte, panna'. Cfr. anche MUAZZO 180 s.v. *cai da latte*. La scelta del termine risponde alla consueta ricerca di artificiosi giochi fonici: le sillabe *cai da* richiamano *Candida / candida.*

II.7.45 scherzevole: registrato dalla terza Crusca ('burlevole') con un esempio in Firenzuola. Cfr. la prefazione *A' benigni lettori* di *Lelio bandito*: «fatti scherzevoli e amorosi» (a proposito delle vicende rappresentate in *Schiavetto*).

II.7.48 Signore villane: le sei contadine presenti in scena. **signori ragani**: i contadini. Cfr. i «mali vilani ragani» di RUZANTE *Parlamento* (in *Teatro* 521) e la relativa nota (n. 24) di ZORZI 1366: «*ragani* 'rospi' o 'ranocchi' (REW 7019, DEI 3190 *ràcano* e 3197 *ràgano*). Il Garzoni, nella *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, così conclude il

49 TRULLA Eccomi Signore.

50 POETA O che bel cerchio, o che allegra brigatella!

51 FRINGUELLO A me voi non dite cosa alcuna, perché sapete che la licenza poetica comporta ch'io pigli da sedere dove ne trovo.

52 POETA Bene, bene, ma Lardello dov'è?

Scena ott[a]va.

LARDELLO *e tutti quelli della scena settima.*

1 [LARDELLO] Eh, son ben qui io: caccia mano.

2 FRINGUELLO Appunto io t'aspettava: mena le mani.

3 CAPITANO Ferma là, che insolenza!

4 POETA Che insolenze ardimentose! Avanti li padroni e su le feste questo?

5 FRINGUELLO Siamo rivali in amore.

6 POETA Furfanti, andate ne' lupanari a trarvi la lussuria: che vituperevoli costumi! Che bestiaggine è stata questa? E qual è la vostra Marfisa, o signori palatini selvatichi?

7 MASENETTA Sto viseto del color del zechin falso i fa sospirar tanto che i amorba l'agiere. No vedé-u sto caligo? El xé tuto umor dei so sospiri fetidi.

---

capitolo «De gli agricoli, o contadini, o villani» (discorso LVI [...]): «Per questo il villano è battezzato con tanti nomi, di rustico, di tangaro, di serpente, di madarazzo, d'irrationale, di ragano, di villan scorticato, e di villan cucchino, che più dispiace a loro ch'ogni altro vocabolo»».

II.8 La scena accoglie il più ampio momento musicale (e coreutico) della commedia, il ballo del Piantone, che coinvolge a turno tutti i personaggi presenti nel giardino dell'osteria di Lardello: «in un frenetico giro di danze, confidenze e dichiarazioni, verranno svelati, a suon di musica e liriche pindariche, i veri sentimenti amorosi in campo, sottraendoli alle numerose ambiguità che si erano create tra amanti e pretendenti» (FIASCHINI 2009: 84). Si avvia qui «un graduale percorso di allargamento e complicazione funzionale delle parti musicali, via via sempre meno circoscritte; percorso che trasformerà le ultime opere del drammaturgo in veri e propri contenitori spettacolari vicinissimi al melodramma barocco» (CHICHIRICCÒ 2018: 120-121).

II.8.1 Caccia mano: (sott. all'arma) 'sfodera la spada'; cfr. la nota II.5.33.

II.8.2 io t'aspettava: alla fine di II.4 Lardello era andato a prendere la spada per duellare con Fringuello, rivale nell'amore per Masenetta. Lardello, assente in II.7, rientra in scena armato: l'*Ordine delle robe* indica infatti «spada, rotella, celata, giacco per Lardello».

II.8.4 avanti li padroni: 'davanti ai padroni' (*avanti* 'dinnanzi', *GDLI* I 865). **su le feste**: 'durante i festeggiamenti'. La preposizione *su* viene utilizzata di frequente da Andreini per «indicare il trattenersi in un'occupazione, in un'attività, nei piaceri, nelle feste, ecc.»; cfr. *GDLI* XX 438 s.v. *su*, con esempi a partire da SANUDO («stanno su gli piaceri»). Cfr. III.7.7: «Eh, eh, sempre sugli scherzi»

II.8.6 Marfisa: donna guerriera, personaggio dei poemi di Boiardo e di Ariosto; è sinonimo di donna combattiva (FALAVOLTI 1982: 95 n. 1). Anche in *Schiavetto* 95: «chi è questa giovinaccia, anzi questa Marfisa bizarra?». Cfr anche la nota 21 di D'ONGHIA *Cortigiana 25* 221 (a proposito di Marfisaccia 'donna orribile'), con i relativi rinvii sull'uso comico dell'onomastica cavalleresca.

II.8.7 *Questo visetto del colore dello zecchino falso li fa sospirare tanto che ammorbano l'aria. Non vedete questa nebbia? È tutto vapore dei loro sospiri fetidi.*

color del zechin falso: forse un colore chiaro. Non sono per ora stati trovati riscontri precisi per questo riferimento, ma possiamo ipotizzare che lo zecchino falso fosse più chiaro dello zecchino autentico, associato in diverse espressioni proverbiali a un colore dorato molto vivace: cfr. *GDLI* XXI 1064 (con rinvio a *Proverbi toscani* 336: «Giallo come l'oro di zecchino») e MUAZZO 1124 s.v. *zallo*: «L'è zallo come l'oro de zecchin sto color de sto abito». **caligo**: la nebbia che

8 POETA Ciascuno m'ascolti. Chi sarà ricevuto più per gaio e agile nel ballo da Masenetta, dov'ella vibrerà più gli sguardi, quello sarà il vago e l'altro dovrà cedere. Vi piace?

9 FRINGUELLO Signor padrone, io mi contento.

10 LARDELLO Et io pure.

11 POETA Date qua l'armi.

12 LARDELLO Pigliate, Signor Bargello.

13 POETA E pur su le tue. Che sì, se t'ho spadato, ch'ora della spada ti do sul capo!

14 FRINGUELLO Po' non si può mai con voi burlare. Son pur (come voi dite) il vostro mimo e 'l vostro pantomimo.

15 POETA Abbracciatevi e rabbracciatevi con animo fratellevole. Orsù ogn'uomo al suo luogo presto, presto, presto.

16 CAPITANO Eccomi al mio luogo, benché 'l mio vero trono sia il quinto cielo.

17 LELIO Eccomi al mio, benché il terzo cielo più mi si convenga, come stanza degli amanti.

18 POETA Citaredi terreni, non dirò che ad una bella stampita overo ad una ridda diate principio, ma ad uno allegro e spiritoso suono. E questo sia il ballo del Piantone, ch'io prometto poscia d'inghirlandar queste vostre musiche viuole di viole odorifere. Ma prima, per mostrar che questa danza è fatta come cosa degna, odasi questo spiritello poetico in mostrando che 'l tutto danza.

---

continua ad avvolgere l'isola, citata più volte nei primi due atti. Il termine designa in particolare la 'nebbia, anche accompagnata a fumo' (CORTELAZZO 2007: 258), 'nebbia umida' (BELLONI in CALMO *Rime* p. 225). Cfr. CALMO *Travaglia* 56: «l'àiere cognoscerme senza umor, pien de fumo e caligo». **umor**: 'fluido del corpo' (CORTELAZZO 2007: 1438; vd. anche *TLIO* s.v. umore). **sospiri fetidi**: *Lelio bandito* 71: «Signor Pedante, pota mo' vu' sospirè pur tanto, e sanè co' i amorba vostri sospiri».

II.8.8. Chi sarà [...] dovrà cedere: *vago* 'persona amata [...], amante corrisposto' (*GDLI* XXI 626[16]). Per risolvere la contesa amorosa tra Fringuello e Lardello, Laurindo propone una sfida parallela a quella già proposta a Lelio e al Capitano. Cfr. II.6.17: «e a cui di questa amorosa coppia copia più farà e di sguardi e di parole quegli sia l'amato drudo, l'amato proce, il solo cuore, la sola anima sua». Il poeta si pone di nuovo come mediatore tra rivali in amore e trasforma il conflitto armato in una «giocosa tenzone» (CHICHIRICCÒ 2018: 120).

II.8.12 bargello: il capo degli sbirri (cfr. Crusca I e II: 'Capitan de' birri'), presente in diverse *pièce* anche come personaggio: cfr. ad es. l'elenco dei personaggi di *Lelio bandito* («Bargello e sbirri del paese»).

II.8.13 spadato: 'armato di spada' (cfr. *spadato*[2] 'armato di spadone a due mani', *GDLI* XIX 669).

II.8.15 fratellevole: 'che è mosso [...] a un cordiale sentimento di affetto' (*GDLI* VI 310).

II.8.16 quinto cielo: quello di Marte. Cfr. I.5 per lo scambio tra Capitano e Trulla sui cieli.

II.8.17 il terzo cielo più mi si convenga: quello di Venere. Lelio nella tradizione comica è l'innamorato per eccellenza.

II.8.18 Citaredi: I.2.23 «[POETA] Citaredo Trace». **stampita**: 'composizione musicale strofica, di origine trobadorico-provenzale, fortemente ritmata e accompagnata talvolta da un testo [...] In senso generico: canzone di andamento leggero [da Boccaccio]' (*GDLI* XX 66); 'sonata canto' (Crusca I). **ridda**: 'ballo di molte persone fatto in giro, e accompagnato dal canto, quasi detto da RIEDERE, ritornandosi in girando nello stesso luogo' (Crusca I). **ballo del Piantone**: 'balletto cinquecentesco allegorico dell'abbandono o della separazione fra due innamorati (*GDLI* XIII 304[5]). Si tratta di un ballo "a staffetta", eseguito a coppie con cambio di partner, una tipologia di danza tipica delle feste perché permetteva a tutti di ballare a turno (LOMBARDI 2000: 77-79). Il piantone è letteralmente il 'pollone che si stacca dal ceppo di una pianta per collocarlo in vivaio o per metterlo a dimora' (ma anche in senso fig. 'l'attesa vana di una persona, l'esser lasciato solo o abbandonato' (*GDLI* XIII 304). Il lessico di questa sequenza trova precisi riscontri nella dinamica del ballo del Piantone descritta dalla trattatistisca sulla danza di Cinque-Seicento: l'invito, la riverenza, il prendersi per mano, il passeggio, il congedo dal partner, sono tutti passaggi previsti dalla manualistica coreutica per il Piantone. Cfr. ad es. le prescrizioni di CAROSO *Ballarino* 181v-182r: «L'uomo principiarà a questo ballo con il fare la riverenza grave, portando la cappa e cavandosi la berretta [...], poi riponendosela in testa farà due passi gravi e un seguito ordinario, principiando

19 FLAVIA O sì, di grazia. Mi piace pur tanto la poesia.

20 CANDIDA A me pure.

21 MASENETTA Mi po, an? Vago in ponta de piè co' va le granceuole per aldirla.

22 POETA Or mi s'ascolti.

Ala cetra de' venti
danzan ne' prati i fiori,
danza la messe bionda
e nela folta selva ancor la fronda.
Ne l'acque trasparenti
s'il pesce guizzar vedi,
dirà che danza, s'a lui ciò tu chiedi.
Quel saltellar fra i rami
d'augelleti confuso
altro non è che un uso
di danza sol fra gli augelletti intesa.
Danza la greggia intesa
di roze canne al suono
e le stelle ch'a noi sembran tremanti
stelle sono danzanti;
dunque il tutto si lasci in abbandono
e danzi ogn'uom con amoroso zelo
ch'è mastro danzator, il mondo e 'l cielo.

23 CAPITANO O che bella composizione!

---

con il sinistro. E i medesimi farà principiando col destro. Così facendosi seguirà insino che giunga al luogo dove si trovarà la dama che vorrà pigliare, alla quale giunto che sia, invitandola, le farà la riverenza grave. E baciandosi l'uno e l'altro le mani faranno al tempo del suono la riverenza, poi insieme passeggiando faranno quattro seguiti ordinari, all'ultimo de' quali l'uomo fermandosi guidarà la dama a modo di mezaluna e la posarà all'incontro, dove insieme faranno a tempo del suono la riverenza, principiando ogni cosa col piè sinistro. Poi faranno similmente insieme quattro seguiti ordinari, due fiancheggiati indietro et due volti alla sinistra e all'incontro faranno due trabuchetti gravi e la riverenza, al fine della quale l'uomo andrà al suo luogo a sedere, restando la dama a ballare. La dama, fatta che arà la riverenza all'uomo col quale averà ballato, passeggiando come fece l'uomo, terrà il medesimo ordine ch'esso tenne, e facendoli due passi gravi e il seguito ordinario si accosterà all'uomo che vorrà pigliare, ove insieme faranno la riverenza e tutte l'altre attioni che si sono dette di sopra, al fine delle quali, lasciandosi, la dama andarà a sedere e l'uomo seguendo a passeggiare o far altre mutanze di gagliarda andarà a torre un'altra dama e seguiranno a far il medesimo sino che più le piacerà». **musiche viuole di viole odorifere**: gioco sull'ambiguità semantica, evidenziato dalla disposizione chiastica agg.-sost.-sost.-agg. Per Crusca I e II *viuola* o *vivuola* è sia lo strumento musicale sia il fiore, *viola* solo il fiore. Per *musico* come sinonimo di *musicale* vd. Crusca I-II (es. *strumenti musichi*).

II.8.21 *Io poi, eh? Cammino in punta di piedi come i granchi per ascoltarla.*
grancevole: 'specie di granchio marino' (CORTELAZZO 2007: 617). Masenetta si muove come l'animale di cui porta il nome: la *maseneta* in veneziano è la femmina del granchio. Cfr. CALMO *Rime*, son. comm. I, v. 6 «se iudica che le maxenete sia de quei ragassi»; ID. *Travaglia* 254: «Al sangue delle masanete»; ID. *Rime pesc.* I 10: «ne co' la moleca e la grançeola» (e BELLONI 114 annota *granseola* «*cancer maia*»).

II.8.22 Ala cetra [...] e 'l cielo: alternanza di settenari e endecasillabi, con schema abcCadD effGghIiHLL. Il madrigale «ritrae l'intera natura intenta alla danza, immagine ricorrente nella pastorale ferrarese e nelle sue filiazioni». Cfr. CHICHIRICCÒ 2018: 121, con rinvio a ONGARO *Alceo*, I, 1, vv. 109-161.

24 LELIO Sì per certo.

25 CANDIDA Bellissima invero.

26 FRINGUELLO Farebbe venir voglia di ballare ad un che avesse il culo in un catino di legno.

27 POETA Or alla danza io voglio dar principio, invitando la mia danzatrice con un ternario di colui che, lodato da cigno felice, vien detto «Marin mar grande ed Ocean profondo». O, come l'altro scherzando disse, «Maron il mondo e non Marin l'appelli».

28 LELIO Deh, di grazia, attendasi con che vago artificio dirà il nome di colei che brama in ballo. Or silenzio.

29 POETA Alla danza adunque invito colei della quale «Non tocca erba il bel piè che non s'infiori, / fior la Candida man che non s'infoglie, / foglia l'aurato crin che non s'indori».

30 FLAVIA O bene, bene. Tocca a voi, signora Candida.

31 CAPITANO Insomma il poeta ha 'l diavolo di dietro.

32 POETA Son tutto poesia e ora in questo scuotermi la potresti all'odor sentire. [*Danza con Candida*]

33 CANDIDA Posso ben dir ora ch'io ballo col Petrarca.

34 POETA Signora, per lei si fanno questi solazzi e le so dire che sopra le sue bellezze ho fatto, nello stilo pindarico, novemila novecento novantanove canzonette.

35 CANDIDA Le ne rendo grazie.

36 POETA Io ho de' rivali: però lascio questa mano di neve da cui ne trassi il fuoco per lo quale tutto avvampo d'amoroso ardore, e comincio a ballare alla disperata.

37 LELIO O che belle capriole! Siete ben gagiardo.

II.8.27 alla danza voglio dar principio: Laurindo, organizzatore della festa, apre il giro di danze. **colui [...] l'appelli»**: come rileva FIASCHINI 2009: 179, Andreini introduce Marino «citando due versi di componimenti in sua lode presenti» nella *Parte Prima* delle *Rime* del 1602 (Venezia, Ciotti), poi confluiti nella *Lira*: «MARINO, anzi gran mare, anzi infinito / Pelago et Ocean» è l'*incipit* di un sonetto di Gabriele Zinano, appartenente alla sezione *Proposte et Risposte* (cito da *Lira* I 266); «MARONE il mondo, e non MARIN l'appelli» è invece il v. 7 di *Da le ceneri illustri* di Arrigo Falconio, componimento di apertura di *Rime I* (*Lira* I 15). Da quest'ultimo testo è tratto anche il sintagma *cigno felice*; cfr. vv. 3-4: «Quasi nova Fenice, / Questo nacque fra noi Cigno felice».

II.8.29 Laurindo invita Candida alla danza citando fedelmente una delle *Rime boscherecce* di Marino, il sonetto con *incipit Su la sponda del Tebro umida erbosa*, vv.12-14: «Non tocca erba il bel piè, che non s'infiori / Fior la candida man, che non s'infoglie, / Foglia l'aurato crin, che non s'indori» (*Lira* I 92). **Candida man**: è il motivo petrarchista della bianca mano.

II.8.31 ha 'l diavolo di dietro: *GDLI* IV 337[23] non riporta quest'espressione, ma registra la locuz. *avere il diavolo addosso* 'sentirsi preso da grande smania, [...] sentirsi sostenuto da [...] vitalità non comuni; essere agile, vivace, scattante' (ma anche *avere il diavolo con sé, dalla sua* 'essere molto esperto, avveduto, sagace', *ibidem*).

II.8.32 la potresti all'odor sentire: si allude nuovamente alle flatulenze.

II.8.34 nello stile pindarico: cfr. II.2.14, II.3.23. **novemila [...] canzonette**: il poeta vanta più volte la sua straordinaria produttività nella scrittura; già a II.3.10 a Flavia: «Vuole forse che, poetando sovra l'indicibile merito suo, io componga diece poemi, onde al tempo d'oggi hanno fatica i poeti famosi a comporne mez'uno in diece anni?».

II.8.36 alla disperata: 'disperatamente, senza modo, senza termine' (Crusca I e II). Cfr. *Bravure* 222: «combattere alla disperata»

II.8.37 gagiardo: forma settentrionale per *gagliardo*. La scelta dell'aggettivo non è casuale, dato che la Gagliarda è una danza popolare molto movimentata (*GDLI* VI 527), spesso eseguita insieme al Piantone. In questo caso Laurindo, dopo aver concluso il *passeggio* insieme a Candida, compie una mutanza (ovvero un'esibizione individuale del danzatore)

38 POETA Queste sono di quelle che Apollo faceva quando amava la bella Dafne. Non posso più, Signora. L'impianto. Ohimè son tutto molle...

39 CANDIDA Signor Lelio, l'invito. [*Si separa da Laurindo e danza con Lelio*]

40 LELIO A me questo favore? Certo mi credeva che toccasse a chi ha la sua stanza nel quinto cielo, albergo d'armigeri e di strepitosi. Ma con licenza, Signor Capitano.

41 CAPITANO Eh, inamoratuccio profumato! Ballate, ballate, poiché, quando si tratta meco, si va con le sue graduazioni, ond'ha che prima dee ballare il terzo cielo, stanza d'amanti, e poi il quinto, albergo d'armigeri.

42 LELIO Signora Candida, per lei ho avuto a far quistione col Capitan Corazza e questo perché professa alla scoperta d'esser amante suo.

43 CANDIDA Lelio mio, voi solo siete il mio cuore e, quando sarà il tempo, darò quella risposta a questo parabolano che si conviene; e con questo mi licenzio.

44 LELIO Signora Flavia, le fo riverente invito. [*Si separa da Candida e danza con Flavia*]

45 FLAVIA È possibile?

46 MASENETTA Eh, el non è pì tanto duro, el xé deventà bazoto! In suma nu altre done con le cose dure avemo gran potenza...

47 FLAVIA Ah Lelio, e sarà vero che voi non amerete Flavia tanto in amor fedele? Che spesse volte la fedeltà sta in forse a cui più si convenga il nome della fede: o alla fede stessa overo a Flavia tanto fedele? Che rispondete, crudele? Ho pur ora questa cara mano prigioniera della mia mano. Pur la stringo, o così la potess'io baciare!

---

di gagliarda. Le **capriole** sono «difficili salti eseguiti muovendo velocemente le gambe» (LOMBARDI 2000: 78), ed erano «alcuni dei salti previsti nelle mutanze della Gagliarda» (*ibidem*).

II.8.38 L'impianto: *impiantare* vale 'abbandonare, lasciare' (*GDLI* VII 466). Cfr. FERRONE 1985/1986 II 83 n. 37 (a proposito di *Due comedie*) «*l'impiantai*: la piantai in asso». **molle**: **'**sudato'; cfr. FALAVOLTI 1982: 138 n. 11: «*molle*: uso vernacolare fiorentino per significare mézzo di sudore». Anche in *Schiavetto* 138: «i' voglio ire a rasciugarmi ché sono più molle che s'avessi fatto diesce miggia».

II.8.40 il terzo cielo [...] e poi il quinto: il cielo di Venere e quello di Marte. **albergo**: 'dimora' *GDLI* I 288. **armigeri**: 'guerrieri, uomini d'arme' (*GDLI* I 670 s.v. *armìgero*[2]). **strepitosi**: *strepitoso* «'rumoroso' (cfr. il suono del corno paragonato a «strepitoso tuono» in Ger. lib., VII, 57)» ricorre in Andreini (MUNARI 2018 nota a 671).

II.8.42 alla scoperta: 'palesemente [...]. Senza riparo, o coprimento' (Crusca I e II).

II.8.43 parabolano: 'ciarlone, chiacchierone' (Crusca I e II).

II.8.46 *Eh, lui non è più tanto duro, è diventato bazzotto! Insomma noi donne sulle cose dure abbiamo un gran potere...*

bazoto: 'fra duro e tenero' (BOERIO 1856: 72, FOLENA 1993: 57). Masenetta fa notare alla padrona che Lelio, invitando Flavia a danzare, mostra di aver smorzato l'atteggiamento duro mostrato in I.1. Ma la scelta dell'aggettivo *bazoto* genera un'evidente ambiguità sessuale': cfr. infatti *DLA* 42 s.v. *barzo* 'organo sessuale maschile in condizione di parziale erezione; [...] forma dissimilata dell'ital. ant. *bazzo, bazzotto* a sua volta dal lat. *badĭus* 'di colore tra il rosso e il bruno', quindi 'intermedio, incerto [...]'. **nu altre [...] gran potenza**: «con riferimento alla topica e irresistibile potenza infusa da Amore» (D'ONGHIA 101 n. 2 a proposito di RUZANTE *Moschetta* 100: «Poh, oh, mo le ha pur la gran potientia ste femene, che le tira gi uomeni don' le vuò elle al so' despetto»). Ma Masenetta allude anche maliziosamente alla capacità femminile di provocare l'orgasmo maschile.

48 LELIO Signora, dice il nostro Signor Poeta, «Ch'un solo core non si dona a molti». Ma perché bisogna ch'io ceda ad altri che ballar vogliono, le fo riverenza.

49 FLAVIA Sì, sì, lasciatemi pure. Ah, crudele! A lei, Signor Capitano. [*Lasciata da Lelio, danza con il Capitano*]

50 CAPITANO A me? Olà, Giunone, fa' che strepitino i tuoni, poiché quello è 'l suono al quale s'allegra e balla il Capitan Corazza.

51 FRINGUELLO Saltate piano, Signor Capitano, che non isbudelliate la terra.

52 POETA O quest'è ben tutto il modo del passeggio di Marte quando, innamorato di Venere, le passeggiava davanti.

53 CAPITANO Sì, sì, Marte! Ridi pure, ch'anch'io di te pur risi una volta.

54 FRINGUELLO E che domine è venuto a far qui Marte? Che sì che la festa va sossopra!

55 FLAVIA Signor Capitano, li fo riverenza.

56 CAPITANO Le ne rendo grazie. A lei, signora Candida. [*Congedata Flavia, danza con Candida*]

57 CANDIDA Io vengo, Signore.

58 CAPITANO Con licenza, Signor Lelio.

59 LELIO E ballate, se volete.

60 POETA Ballate, ballate. Oh, costui non sa quello che vaglia un poeta amante incognito!

61 CAPITANO Signora, io voglio ammazzar Lelio.

62 CANDIDA Ohimè, e perché questo?

63 CAPITANO Perch'è di lei amante e io intendo d'esser solo l'amante suo.

64 CANDIDA Mio Signore, non voglio né l'uno né l'altro, poiché intendo di seguitar Diana.

65 CAPITANO Quella cornutaccia? Son suo.

66 FRINGUELLO Oh? Avete ballato così presto?

67 LARDELLO Eh, debbe aver i calli sotto i piedi.

68 CAPITANO Ho il canchero che vi mangi! State cheti, servitoracci, né trescate con un istrice bavoso.

69 CANDIDA Fringuello, a te tristarelletto. [*Danza con Fringuello*]

II.8.48 Ch'un solo core non si dona a molti: evidentemente un verso di Laurindo. Cfr. I.1.16 per la posizione di Lelio sull'indivisibilità dell'amore.

II.8.50 i tuoni: cfr. I.6.2.

II.8.54 che domine: 'che caspita, che diamine'. Cfr. I.2.4. **Che sì che**: cfr. II.3.15.

II.8.64-65 Diana [...] cornutaccia: con riferimento alle "corna" della luna (ovvero alle estremità della luna crescente o calante, *GDLI* III 790[11]), di cui Diana è la dea.

II.8.68 Ho il canchero che vi mangi: 'ho il cancro che possa divorarvi'. Imprecazione molto diffusa in testi toscani e dialettali. Cfr. ad es. ARETINO *Marescalco* 437: «Femine del diavolo, che il cancaro le mangia!», *Cortigiana 34* 544: «Chi voleva ch'io percotessi la porta, chi che io spegnessi la lampada, e chi il canchero che li mangi». **istrice**: *Lelio bandito* 80: «non m'era io posta (come dir si suole) la serpe nel seno o l'istrice nella tana?». **bavoso**: 'infuriato' (con il quale è meglio non scherzare).

II.8.69 tristarelletto: cfr. la nota II.3.8 a proposito di *capriciuccio.*

70 FRINGUELLO A me? Mo' dirò ben col Poeta: «La mia fortuna or che mi può far meglio». Con licenza, Signor Capitano, della corazzaria vostra.

71 CAPITANO Non ti domesticare, perché meco scherzando tu scherzi con la morte affamata e indiavolata.

72 FRINGUELLO O che manina morbida. O guardate un poco queste partite, questi fioretti, questo pirlotto, questa capriola, quest'altra, quest'altra.

73 POETA O buono, o buono.

74 FRINGUELLO M'impiantate, eh? Pacienza. Madonna Masenetta, *venio ad vos tanquam asinus ad giumentam*.

75 MASENETTA E' vegno, cavalazzo da burchio, e voio ben adesso scorlar i pulesi.

76 FRINGUELLO Con licenza, M. Lardello, e senza gelosia. [*Danza con Masenetta*]

77 LARDELLO L'anticuore che ti venga! Balla, che quest'altro ballo sarà poi mio e tu starai a vedere.

78 MASENETTA O caro Franguelineto, mi ho simulà [con] Lardelo, ve', e tuto per cason dela mia patrona. E se no l'è cusì, che me possa averzer pì de quel che son.

79 FRINGUELLO Basta, basta. Se sarà così, tu sarai il mio bene.

II.8.70 La mia fortuna or che mi può far meglio: cfr. *RVF* 266, vv. 1-4: «Signor mio caro, ogni pensier mi tira / devoto a veder voi, cui sempre veggio: / la mia fortuna (or che mi pò far peggio?) / mi tene a freno, et mi travolve et gira». **corazzaria vostra**: espressione scherzosa per 'signoria vostra' (*corazzaria* è un astratto da Corazza, nome del "corazzato" Capitano, modellato su *signoria*, da *signore*).

II.8.71 Non ti domesticare: *domesticarsi* 'entrare in confidenza, in dimestichezza con qualcuno', 'farsi ardito, disinvolto' (*GDLI* IV 929).

II.8.72 partite: 'tempi, riprese di una danza' (in Chiabrera, Marino, Galileo; *GDLI* XII 693 s.v. *partita*[1]). **fioretti**: 'passi di danza' (*GDLI* VI 14 *fiorétto*[1] con una sola att. in DANIELLO BARTOLI *Opere morali* XXVIII: «mescolare gli assalti con le capriole e i fioretti con le passate». **pirlotto**: 'region. Ant. Piroetta' (*GDLI* XIII). Primo es. in Caroso. Da *pirlare* 'ruotare', voce settentrionale (cfr. *pirlo* 'trottola'). *Bravure* 74: «fare una capriola spaccata un pirlotto e il salto del fiocco».

II.8.74 *venio ad vos tanquam asinus ad giumentam*: l'asino «è spesso associato alla lussuria tanto nelle opere letterarie quanto nelle tradizioni iconografiche [...], e nel mondo latino era ritenuto sacro a Priapo» (*DLA* 26); vale anche 'organo sessuale maschile' (*ibidem*). La giumenta indica una 'donna di facili costumi, prostituta; la metafora è da connettersi a quelle relative all'equitazione per indicare il rapporto sessuale e a cavalcature per indicare l'organo femminile' (*DLA* 235).

II.8.75 *Io vengo, cavallaccio robusto, e adesso voglio scrollare le pulci per bene.*
cavalazzo da burchio: cavallo solido e forte, con riferimento al cavallo che rimorchiava il burchio dalla riva del corso d'acqua. Cfr. *burchio* 'grossa barca da carico' (CORTELAZZO 2007: 239, e si vd. anche FOLENA 1993: 83). *Cavallo* è anche 'organo sessuale maschile' *DLA* 95). **scorlar i pulesi**: *scuotere le pulci* 'avere un rapporto carnale (o apprestarvisi)' (*GDLI* XIV 914 s.v. *pulce*; cfr. anche *DLA* 518 s.v *scuòtere*, che registra *scuotere le pulci dal pelliccione a una donna* 'possederla sessualmente').

II.8.77 L'anticuore che ti venga!: su *anticuore* cfr. *GDLI* I 520: 'specie di tumore [...] che può svilupparsi sul petto dei quadrupedi domestici, in prossimità del cuore' e *TLIO*: 'forma infiammatoria delle borse sierose presternali del cavallo'. Il termine è coerente con la caratterizzazione ironica di Fringuello come equino. L'esclamazione è costruita sul tipo comunissimo *che (ti) venga il canchero* (cfr. ad es. I.2.4: «Che venga il canchero a Titone»).

II.8.78 *O caro Franguellinetto, io ho finto con Lardello, e tutto a causa della mia padrona. E se non è così, che io possa andare in pezzi più di quel che sono.*
simulà [con] Lardelo: non ho reperito per il momento ulteriori attestazioni di questo transitivo di *simulare* con complemento oggetto animato. Si è scelto tuttavia di non integrare con [con] («simulà [con] Lardelo»), perché un costrutto simile è anche altrove: «Ha bisognà simularlo» (II.4.25). **averzer**: letteralmente 'aprire'; qui 'andare in pezzi' (ma l'immagine dell'"apertura", associata a Masenetta, assume anche una connotazione sessuale).

80 MASENETTA Sì? O caro el mio Franguelo. Tiò de nascondòn, questi xé do para de manegheti e do colarini.

81 FRINGUELLO To' ancor tu. Quest'è un salame mantovano ch'io portava a donare ad un mio amico: nascondilo sotto.

82 MASENETTA Da' zà, che ghe ho ben la comoditàe de sconderlo se 'l fosse anca do bote tanto.

83 FRINGUELLO Orsù, ora che l'hai sotto il grembiale, ti lascio.

84 POETA O come Masenetta si dimena, pare una custretta!

85 MASENETTA A vu messier Tru... Tru... Trulla! [*Danza con Trulla*]

86 TRULLA A me? Pare che tu chiami un asino o una pecora! Sto per venire, pur anch'io voglio sgambettare un poco.

87 MASENETTA O caro messier Trula, no andé in barca. Un puoco d'umanitàe, no tanta crudeltàe! Moia, moia, moia! Orsù ve lago.

88 TRULLA Va' in buon'ora. Voglio tor su questa bella contadinotta anch'io. Cancheraccio, so che questa sarà una valente ballarina. A voi Madonna! Oh, non dite nulla? Né per fischiare mi guarda? Orsù Madonna son vostro, io vi lascio in ballo.

89 LARDELLO Eh, corpo del mondo, la farò ben io movere! Sonate una corrente! Oh, tiemmi un poco dietro!

90 POETA Ah, ah! Oh vedi ch'ella corre?

II.8.80 *Sì? O caro il mio Franguello. Prendi di nascosto: questi sono due paia di manichetti e due collarini*.
do para [...] colarini: il *manegheto* è il 'polsino increspato della camicia' (CORTELAZZO 2007: 767, diminutivo di *manega* per cui CORTELAZZO 2007: 766); cfr. inoltre *colarin* 'colletto' in FOLENA 1993: 128. Cfr. *Ordine delle robe*: «Duoi para di manichetti e duo collari per Masenetta. Un salame lungo e grosso per Fringuello. Trombe, tamburi e schioppi». Come dono galante anche in un *Capitolo in lingua veneziana* di GOLDONI: «Chi ghe manda le torte e i buzzolai, / chi chioccolata e vini forestieri, / scattole e manegheti recamai» (cito FOLENA 1993: 339).

II.8.81 salame mantovano: per questa qualità di salame cfr. la voce *salame mantovano all'aglio* in *Deonomasticon Italicum* III 119 s.v. *Màntova.* Cfr. inoltre *Mantova 1430. Pareri a Gian Francesco Gonzaga per il governo* (GRIGNANI 1990: 211): «carna sallata [...] salame» ('carne insaccata e salata o salume') e «salumen» in FOLENGO *Baldus* XXIII, 365. Per l'ovvio doppio senso cfr. *DLA* 496 (con attestazioni a partire da Belli).

II.8.82 *Da' qua, che avrei agio nel nasconderlo se anche fosse due volte tanto.*

II.8.84 custretta: *costretto* nel senso di 'tormentato, tenuto stretto' (*GDLI* III 906-907).

II.8.85 *A voi, messer Tru...Tru...Trulla!*
Tru... Tru... Trulla: *tru tru tru* è un richiamo utilizzato per «incitare cavalli, asini e simili animali, equivalente al *Giò* toscano» (MUNARI 2018: 317). Anche in *Lelio bandito* 26: «Tru, tru, tru, va' là dico, o che asino più d'un mulo ostinato; tru tru, cammina, cammina»; e in *Ismenia* 187: «Mie scular è d'vintà st' bel castron, / ch'ha squas inzegn uman, s' un 'i c'manda; / a dir «trù, trù», lu vien da mi currand, / e, s'a' 'i mostr al baston, al va fuzand».

II.8.87 *O caro messer Trulla, non arrabbiatevi! Un po' di umanità, non tanta crudeltà! Caspita! Orsù vi lascio!*
no andé in barca: *andar in barca* 'arrabbiarsi' cfr. *Due comedie* 46: «i' se dise vilania, e sì i' non va miga in barca» (altre occorrenze andreiniane sono raccolte da D'ONGHIA 2011: bis 204, s.v. *barca*). **moia, moia**: 'smettila' FERRONE 1985/1986 II 46 n. 25. Cfr. anche BARICCI in CROCE 2017: 27 su *moia* «interiezione equivalente a 'caspita' (Cortelazzo 836), probabilmente da un MOLLIA allusivo all'organo sessuale femminile (per la proposta etimologica cfr. Lazzerini 1991: 465-466 e D'ONGHIA 2006: 70-71)».

II.8.89 corpo del mondo: cfr. D'ONGHIA in *Cortigiana 34* 665 n. 41: «esclamazione blandamente blasfema, dato l'impiego di *mondo* al posto di qualche *nomen sacrum*». **corrente**: 'antica danza affine al saltarello e alla gagliarda, originaria della Francia (secolo XVI) da cui si diffuse in Italia, quindi anche in Germania (per diventare, nel secolo XVII, uno dei movimenti della *suite*)' (*GDLI* III 819 s.v. *corrente*[5]).

91 LARDELLO Vien pur via, sorella, galoppa pure.

92 CAPITANO Ma che rumor è questo di voci, di trombe e di schioppi? Chi dice «Ammazza, ammazza»?

Scena nona

ISOLANO *e tutti quelli della scena ottava.*

1 [ISOLANO] Feste, eh? Danze, eh? Ohimè siamo morti!

2 CAPITANO Che cosa è questo?

3 ISOLANO La nostra ruina è stata cagionata da questa caligine così oscura.

4 LELIO Turchi forse?

5 ISOLANO Turchi, e 'n tanta copia che tutti siamo preda del loro barbaro furore.

6 FRINGUELLO Del barbaro furore? Salva, salva!

7 POETA Rumores fuge. Addio Candida.

8 CANDIDA O misere noi, salvianci!

9 LELIO Non tema, Candida, che ben forze bastanti avremo per discacciar il sagittario nemico.

10 FLAVIA Salvianci pure. Ohimè, par ch'io 'l vegga!

11 ISOLANO Sentite di nuovo il rumor di Marte e di morte.

12 CAPITANO All'armi, all'armi, all'armi!

13 TRULLA Sotto il letto, sotto il letto, sotto il letto!

FINE DELL'ATTO SECONDO.

II.8.92 schioppi: 'fucili'. Cfr. *Schiavetto* 213: «Schioppi a ruota per gli sbirri».

II.9 L'ultima scena del secondo atto vede la brusca intrusione della componente guerresca della commedia in quella amorosa, «con l'irruzione durante il ballo tra i contendenti amorosi di un messaggero «Isolano» che annuncia l'arrivo dei turchi e la rovina della città», favorita dalla nebbia che ha permesso ai nemici di penetrare. «La pace della città si infrange così davanti al pericolo, ora reale, dell'invasione» (CHICHIRICCÒ 2018: 123-124).

II.9.6 Salva, salva!: formula ricorrente nelle situazioni di pericolo. Cfr. ad es. *Rosa* 45: «Dor: Ferma traditore! Cav: Salva, salva, salva! Dor: Tu se' morto, tu se' morto! Cav: Salva, salva!». Da una didascalia di *Duo Leli* 97 ricaviamo informazioni sul movimento che doveva accompagnare questo tipo di battute: «Qui correranno li duo dentro e fuori del palco, e gli altri che saranno in scena correranno in qua e in là spaventati». Nella scena si osserva il topico fuggi fuggi generale alla scoperta della presenza dei turchi. Simile ad esempio la reazione dei personaggi in DELLA PORTA *Turca* 279 «FORCA Turchi, turchi, turchi! BIANCIFIORE Ecco i turchi, ohimè! [...] GEROFILO Figlia, salvati come puoi!».

II.9.7 Rumores fuge: citazione di Catone il censore, presente anche in BELO *Pedante* 76: «PRUDENZIO Fateve in qua, come dice el barbato Catone: «Rumores fuge»». Cfr. DAVICO BONINO *ivi* 76 n. 27-28: «evita i rumori. Ma il testo esatto suona «Rumores cave» (*Disticha Catonis* I 12)». Anche in *Lelio bandito* 63: «Rumores fuge. Arrivederci».

II.9.9 sagittario: 'arciere' (Crusca I e II).

ATTO TERZO.

Scena prima.

CAPITANO, ISOLANO, COMPAGNI, TRULLA, LARDELLO.

1 [CAPITANO] Isolani, quella mano che già, stringendo noderoso bastone, parve nata a schierar la greggia, ora, armata di ferro, mostri d'esser formata per castigare l'inimico Trace! E che? Forse credevano questi barbari così poco fosse il valor di quest'isola come già fu alora che, quindici anni sono, tutta in fiamma la conversero? Ah, che non era alora il Capitan Corazza coraggiosissimo in queste parti, qui non ruggiva ancora il guerriero leone, qui non si trovava colui ch'ebbe per fasce gli squarci delle bandiere da guerra, per cuna un corsaletto, per guanciale un murione e per latte sangue e veleno mescolato insieme, e colui che giamai la mammella succhiar non volle, se non al suono delle trombe e dei tamburi!

2 ISOLANO Certo che il valor di così forte Capitano giova molto. E che sia il vero, tosto all'apparir suo tale bisbiglio si pose fra la nemica turba che parte rimase dal ferro suo ferita e parte, impennandosi l'ali a' piedi, si portò a volo a' suoi legni; e colà giunta, sarpando l'ancore e dando i remi all'acque agile e volante, fuggì dall'isola come fuggir suole timida colomba da superbo uccello armato di rostro e d'artiglio rapace.

3 CAPITANO Se la cerva di Cesare, portando al collo quell'aureo monile dov'era scritto «Non mi toccar, ch'io son di Cesare», sicura andava per le foreste, così vada parimente felice quest'isola e sicura dalle barbare insidie, poscia ch'ella porta nella fronte scritto «Fugga il Trace, che qui risiede il Capitan Corazza, fulmine della guerra, terrore della morte e fratello maggiore del gran Diavolo dell'inferno». Onde avviene che indiavolato, insatanassato, quando gira gli occhi move nell'aria i folgori, con le strida i tuoni e i fulmini, quando questo brando o ruota o vibra.

III.1.1 noderoso bastone: 'pieno di nodi, cioè nocchi' (Crusca I e II); il sintagma è boccaccesco (nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, cfr. BibIt). **mano [...] armata di ferro**: in scena ci sono «Spade, rotelle, murioni per armar molti pastori» (cfr. *Ordine delle robe*). **l'inimico Trace:** qui, come poco dopo (III.1.3), i Turchi vengono chiamati Traci «perché dal 1453 avevano occupato la città di Costantinopoli, la quale sorge appunto nella regione che anticamente fu detta Tracia» (cfr. CARETTI 1993: 14 a proposito della *Gerusalemme liberata*). **quindici anni sono**: per il precedente attacco dei turchi sull'isola, cfr. il racconto di Occhialì di I.4.3. **corsaletto [...] murione**: 'corazza' e 'elmo'; cfr. la nota a II.7.25.

III.1.2 sarpando l'ancore: cfr. la locuz. *salpare l'ancora* 'partire' in *GDLI* I 447[2].

III.1.3 Se la cerva [...] per le foreste: cfr. PETRARCA *RVF* 190 (il sonetto *Una candida cerva sopra l'erba*), vv. 9-11: «"Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno / scritto avea di diamanti et di topazi –: / libera farmi al mio Cesare parve"». Il motto scritto sul collare della cerva nella battuta del capitano riflette una versione attestata nei commentatori del Petrarca a partire dal Quattrocento: «Noli me tangere, Caesaris sum»; secondo CARRAI 1985: 248, tale versione nasce nell'esegesi petrarchesca da una traduzione latina dei «versi del sonetto mediante il ricorso a brani evangelici notissimi»: «Dicit ei Iesus: 'noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrum meum'» (*Gv.* XX 17) e «Et ait illis Iesus: 'cuius est imago haec et superscriptio? Dicunt ei: 'Caesaris'. Tunc ait illis: 'reddite ergo quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo'» (*Mt.* XXII 20-21). Cfr. anche il commento a *RVF* 190 di BETTARINI 2005: 877-878 n. 9 e 878-879 n. 11. **Capitan Corazza [...] gran Diavolo dell'inferno**: cfr. *Bravure* 14: «io sono il Capitano Spavento da Valle Inferna, sopranominato il Diabolico [...], figlio del Terremoto e della Saetta, parente della Morte, ed amico strettissimo del gran Diavolo dell'Inferno». Per *Gran Diavolo* 'Satana' cfr. I.2.16 e la relativa nota. **indiavolato, insatanassato**: *insatanassarsi*

4 ISOLANO Quest'è purtroppo noto. E sì come nel cielo, mentre si vede la cometa, tutto il mondo teme di ruina, così, mentre il capitano si vede in queste parti, ogni nemico paventa di morte. Pur chi ne farà sicuri che questa fuga del turco non sia stata fatta ad arte? Noi non siamo sicuri che lontani sieno da questo luogo, poiché le torri non lo ponno discoprire, per lo tempo così oscuro.

5 CAPITANO Tu di' bene, e si vede che tanto puoi giovar col consiglio quanto con la mano. Pertanto, impongo a ciascuno che tien capanna per questi monti che sia tenuto a far un gran fuoco davanti la sua porta, e quelli che non l'hanno facciano pur de' fuochi dalle parti di que' monti che sono pericolosi passi da condurre l'inimico in queste passi. Così, malgrado dell'oscuro tempo e mercé dell'accese fiamme, aprirassi nelle tenebre orridissime un risplendente giorno.

6 ISOLANO Quest'è maturo consiglio: pertanto noi all'alpestri cime di questi monti portiamci a volo.

7 CAPITANO Andate e siate tanto coraggiosi quanto vigilanti. Così ti fosse conceduto, o Capitano, di vincer la tua bella nemica, la tua novella Talestre, fatto novello Alessandro Magno, come atto se' a vincere e disettare la setta nemica degl'inimici. Misero, egli è pur vero che colui c'ha vinto le schiere d'uomini armati or da una donna imbelle e disarmata è superato e vinto! Trionfa pure, o bella Iole di questo nuovo Alcide, che ben in breve nella pira del suo grande ardore rimarrà estinto; e se non credi alla fiamma del cuore, mira la cenere del volto e alor dirai che per tua colpa incenerito già tutto i' sono. Ma che? Col mio solo querelare porgerò rimedio a' miei mali? No no, ma quello che con l'amore non si può ottenere ottengasi con l'inganno. Imita Giove, Plutone, Nettuno ed altri numi sovrani, quali, sapendo (come dir si suole) ch'amor rapito è più gradito, vollero perciò e Leda e Proserpina e Dori e ingannare e rapire. Non ti se' forse accorto,

---

è attestato per la prima volta in Andreini stando al *GDLI* VIII 85 (con ess. da Andreini, Baruffaldi, Faldella); per l'ampio uso dei prefissati in *in-* nella scrittura comica di Andreini cfr. D'ONGHIA 2011: 5.

III.1.4 nel cielo, mentre si vede la cometa, tutto il mondo teme di ruina: come rileva *GDLI* III 351, si riteneva che l'apparizione della cometa annunciasse eventi importanti o luttuosi. Cfr. SANNAZARO *Arcadia* 158 (prosa VII [9]): «sotto infelice prodigio di comete, di terremoto, di pestilenzia, di sanguinose battaglie nato». **Pur chi [...] così oscuro**: l'isolano teme che la fuga di una parte dell'armata turca sia una strategia: è possibile che i corsari siano in realtà rimasti nei dintorni dell'isola, approfittando della più volte citata nebbia («lo tempo così oscuro») che avvolge Tabarca e impedisce di vedere dalle torri di guardia l'area circostante.

III.1.5 tanto [...] mano: la dittologia *consiglio-mano*, dal punto di vista concettuale, è affine a TASSO *Gerusalemme liberata* I, 1, v. 3 (BibIt): «Molto egli oprò co 'l senno e con la mano». **passi [...] passi**: duplice valore del termine *passo*, che è utilizzato prima con il valore di 'luogo per cui si può transitare [...]; accesso' (in partic. 'sella di una zona montuosa [...]; valico che mette in comunicazione due vallate'), poi nell'accezione di 'posizione strategica', 'strada di comunicazione' (*GDLI* XII 781[6,11] s.v. *passo*[2]). **queste passi**: il Battaglia registra il plur. ant. femminile *le passi* ad es. in PONTANO (*GDLI* XII 780[6]): «li inimici... cercano impedire e fortificare le passi per obstare et impacciare lo passare nostro» (dove *passo* vale 'posizione di notevole importanza strategica in quanto controlla o domina una via di comunicazione e può servire a tenerla libera oppure a impedire l'avanzata dei nemici'). Va precisato, però, che la lezione corretta potrebbe anche essere quella della *princeps*, che legge «queste parti»: la lezione dell'edizione del 1620, che si è scelto di conservare, potrebbe dipendere da una correzione imperfetta (potrebbe essere stato sostituito il sostantivo ma non il dimostrativo femminile plurale). **tenebre orridissime un risplendente giorno**: chiasmo.

III.1.6 maturo: 'ponderato, saggio' (*GDLI* IX 970[10,11]).

o male accorto, mentr'ella ballava, che per Lelio si strugge come strugger si vede poca neve per sole? Ma dove poco vale l'amore vaglia molto l'inganno.

8 TRULLA E che volete far, caro Signore? Ditelo al vostro Trullettino che vi vuol tanto benino benino.

9 CAPITANO Voglio, con una bella occasione che la scapigliata dea mi porge, vincer l'inimica mia.

10 TRULLA O caro padrone, e chi è cotesta scapigliata che dite? Forse una di quelle stregacce che mangiano i bambolini? O di quelle vecchiacce che ballano sotto la noce di Benevento? Uh, come le vorrei veder tutte brucciate!

11 CAPITANO Che parli tu di streghe? Questa è una dea, una vaga donzella, detta Fortuna; ma aspetta, che meglio te lo farò intendere. Hai tu veduta quella figura ch'io posi l'altro giorno nella mia

---

III.1.7 La battuta spicca per la concentrazione di ripetizioni e giochi retorici (cfr. *Introduzione* § 7). **vincer [...] Alessandro Magno**: Talestre, regina delle Amazzoni e amante di Alessandro Magno. Cfr. GARZONI *Piazza* 547: «Il regno delle Amazone era vicino all'Ircania, però, soggiogata essa da Alessandro, Talestre, regina di quelle, lo venne ivi a visitare per farsi ingravidar da lui». **disettare la setta**: 'distruggere la setta'. *GDLI* IV 660 registra solo *Disétto*, 'part. pass. Ant. Distrutto, demolito, abbattuto' ('Voce dotta, lat. *disiectus*, part. pass, di *disicère* 'gettare giù', 'abbattere, distruggere'), con una sola att. in Francesco di Vannozzo. La *setta* è qui la fazione nemica, con particolare riferimento all'appartenenza religiosa, dato che i nemici sono musulmani: cfr. la definizione del *GDLI* XVIII 810 'insieme dei seguaci di una religione (ed è prevalentemente usato con riferimento alle religioni non cristiane)'. **o bella Iole [...] estinto**: nel racconto mitico l'amore di Ercole (definito «Alcide» perché nipote di Alceo) per la giovane Iole suscita la gelosia della moglie Deianira, la quale provoca involontariamente la morte dell'eroe. Deianira dona, infatti, a Ercole una veste impregnata del sangue del centauro Nesso, credendolo un filtro d'amore; il sangue, in realtà velenoso, lacera le carni di Ercole, provocandogli atroci tormenti, e l'eroe decide di darsi la morte bruciando vivo su una pira funeraria. **i'**: la forma proclitica del pronome soggetto di prima persona singolare *i* 'io' è toscana (cfr. ROHLFS II, § 444 con esempi in toscano antico e in particolare in vernacolo fiorentino). **Imita Giove [...] rapire**: «Giove sotto forma di cigno si rifugiò nelle braccia di Leda che si bagnava nell'Eurota [...]. Proserpina [...], mentre raccoglieva fiori [...], fu rapita da Plutone, dio dell'inferno. Teti, ninfa marina figlia di Nereo e Dori, fu contesa da Giove e Nettuno e da quest'ultimo ottenuta» (FALAVOLTI 1982: 79 n. 2). Cfr. *Schiavetto* 79: «Se non è Giove per novella Leda, se non è Pluto per più bella Proserpina, se non è Nettuno per più vezzosa Teti». **amor rapito è più gradito**: potrebbe trattarsi di un proverbio (di cui però non ho reperito attestazioni). Cfr. TASSO *Rime* 569 (BibIt): «più graditi / sono i baci rapiti». **male accorto**: cfr. *malaccòrto* 'sprovveduto [...], disattento' (*GDLI* IX 491). **mentr'ella ballava**: Candida aveva manifestato interesse per Lelio durante il ballo all'osteria di Lardello (cfr. II.8). **per Lelio si strugge come strugger si vede poca neve per sole**: la battuta gioca sui due significati di *struggersi* 'languire d'amore' e *struggersi* 'sciogliersi per effetto del calore' (*GDLI* XX 403).

III.1.8 Trullettino [...] benino benino: si noti l'accumulo di diminutivi, espediente riconducibile alla categoria del comico del significante.

III.1.9 la scapigliata dea: la Fortuna. Cfr. BARBIERI *Inavertito* 493: «O Fortuna, frena quell'ira ormai, che senza ritegno fai scorrere sopra di me [...]. Cessa, cessa, scapigliata dea, di tormentarmi, te ne priego!».

III.1.10 quelle stregacce che mangiano i bambolini: per *bambolino* 'bambino' cfr. *LEI* IV.1049.43 e sgg. (con ess. antichi solo toscani). Diversi esempi nella *Cortigiana* 25 e *Cortigiana* 34 censiti da D'ONGHIA in ARETINO *Teatro comico* 776. Trulla allude alla credenza secondo la quale le streghe avrebbero mangiato i bambini; cfr. ad es. *Il martello delle streghe*, *Prima parte*, *Questione XI* (p. 127): «certe streghe, che vanno contro l'inclinazione della natura umana, anzi contro le condizioni proprie di tutte le bestie, eccettuata solo la specie del lupo, sono solite divorare e mangiare i bambini. A questo proposito l'inquisitore di Como, di cui si fa menzione altrove, ci ha raccontato che per questo motivo era stato chiamato a fare l'inquisitore tra gli abitanti della contea di Burbia. Infatti, un tale, cui era stato rapito un bambino dalla culla, mentre spiava un convegno notturno di donne, aveva visto e e constatato che il bambino veniva ucciso e divorato, dopo che ne era stato bevuto il sangue. Così in un solo anno, quello immediatamente trascorso, mandò al rogo quarantuno streghe». Sulla stregoneria in età moderna cfr. ROMANELLO 1975, ROMEO 1990, BEVER 2008. **noce di Benevento**: cfr. *LEI* V.1160.25 e sgg: «Il celebre noce (*sacrilega arbor*) di Benevento venerato dai Longobardi e, una volta fatto abbattere dal beato Barbato, luogo di richiamo e di convegno delle streghe e stregoni». Cfr. ARETINO *Ragionamento*, *Antonia e Nanna*, *Giornata prima* (BibIt): «ivi si riducea ogni sorte di suore e di frati, come alla noce di Benevento ogni generazione di streghe e di stregoni».

camera? Cioè quella donzella ignuda sopra una conca marina, nell'onde salse, la qual con ambe le mani regge una vela di navicella pregna d'Austri, d'Aquiloni e di Cori?

12 TRULLA In quella vela giamai non vidi cosa alcuna e voi la fate pregna di tanta canaglia vituperosa.

13 CAPITANO Che sì che, volendotela facilitare, più difficile te la renderò... Non sta ella gonfia?

14 TRULLA Signor sì.

15 CAPITANO O quel fiato che finge il pittore è 'l Coro, il Borea, l'Austro, l'Aquilone, il Cecia, il Noto e altri. Dimmi: vento che cosa è?

16 TRULLA Una coreggia.

17 CAPITANO O furfantone, parlo del vento che per l'aria soffiando spezza gli arbori! Dodici sono i venti e la loro ventosa propaginazione tutta deriva da Eolo loro re e tutti stanno nell'Eolio foro.

18 TRULLA E tutta questa ventosaria sta nel'oglio? Debbano essere di razza di tartufi o di funghi prugnoli, non è vero?

19 CAPITANO O non avess'io mai cominciato! Non dico nell'oglio o nell'olio, ma nell'Eolio foro, cioè fra certe isole nominate Eolie!

20 TRULLA Orsù, di grazia, muti ragionamento poiché queste sue parole inoliate sono come le ciregie: una tira l'altra, una tira l'altra e più s'intricano.

21 CAPITANO Cheto, cheto, cheto! To', piglia questa chiave, va' ad aprir la mia casa! Corri, corri, che voglio con Lardello ch'apre l'uscio parlar un poco!

III.1.11 Hai tu veduta [...] e di Cori?: il Capitano ha appeso in camera sua un dipinto (cfr. il riferimento al *pittore* a III.1.15) raffigurante la Fortuna marina. Si tratta di una rappresentazione diffusa nel Rinascimento: la Fortuna è «una fanciulla nuda che si muove sulle acque reggendo una vela o un timone; a volte sotto i suoi piedi c'è un delfino oppure una conchiglia» (COPPINI 2011: 83 n. 50). Questa iconografia deriva dalla tradizionale rappresentazione della nascita di Venere, per cui cfr. ad es. CHIABRERA, nel componimento *Della possanza d'Amore*, dedicato a D. Lorenzo Fabbri (cito da *GDLI* III 452[18] s.v. *conca* 'conchiglia'): «Ma la donzella uscita / dalle spume marine, / tergeva il biondo crine / con le candide dita; / e subito salita / in su conca leggiera, / immantinente corse / dall'onde, ond'ella sorse, / a' lidi di Citera». **Austri [...] Cori**: nomi di diversi venti: l'Austro, che soffia da sud, l'Aquilone da nord, il Coro da nord-ovest. Cfr. anche III.1.15.

III.1.12 pregna: l'equivoco è generato dai significati dell'aggettivo, che vale 'gonfia' ma anche 'piena (e gravida per una donna)' (*GDLI* XIV 134-135).

III.1.13 Che sì che: cfr. II.3.15, II.8.54.

III.1.15 'l Coro [...] il Noto: ai venti citati a III.1.11 si aggiungono il Borea, che proviene da nord, il Noto da sud, il Cecia da nord-est. **nell'Eolio foro**: 'sotto il controllo di Eolo, dio del vento' o 'nel luogo in cui erano riuniti tutti i venti, presso la corte o la rocca di Eolo' (cfr. il cenno della battuta 19).

III.1.16 coreggia: Trulla ha inteso *vento* nell'accezione di 'peto' per cui cfr. *GDLI* XXI 749[2] (l'equivoco è un esempio di 'comico del significato').

III.1.18 ventosaria: 'insieme di venti'; cfr. *GDLI* XXI 752 s.v. *ventosità* 'condizione di un luogo esposto al vento', ma anche 'meteorismo/flatulenza' (*ventosaria* non è registrato dal Battaglia). Trulla continua ad associare il vento al gas intestinale. **oglio**: 'olio' (il bisticcio è generato dalla somiglianza fonetica con l'aggettivo *Eolio* 'relativo a Eolo'). **di razza di tartufi o di funghi prugnoli**: Trulla allude forse ad alcune tipologie di olio aromatizzato dal forte odore (al tartufo o ai funghi) o a tartufi e funghi (associati alla flatulenza) alla cui razza apparterrebbero i «venti» nominati. Il *prugnolo* è un tipo di fungo con att. a partire da Burchiello (*GDLI* XIV 830).

III.1.19 isole nominate Eolie: isole identificate dagli antichi come sede del dio dei venti. Cfr. la nota a *Eolia* II.5.26.

III.1.20 queste sue [...] s'intricano: cfr. PESCETTI *Proverbi* 47: «Le questioni sono come le ciregie; una tira l'altra».

III.1.21 piglia questa chiave: cfr. *Ordine delle robe*: «Chiave per lo capitano».

22 TRULLA Sì Signore, io me ne vo correndo correndo! Ma ditemi: dovrò pur cacciar la chiave nel buco solito, eh?

23 CAPITANO E dove la vuoi porre?

24 TRULLA E che so io? Vostra Signoria è tanto capriccioso e muta tutte le cose di casa, ch'io stava in sospetto che alla porta non aveste cambiata ancor la serratura.

25 CAPITANO Non più parole, taci e partiti!

26 TRULLA Io vo correndo, anzi trottando! [*Se ne va*]

27 CAPITANO O ecco lo scelerato: che discorre da sé?

Scena seconda.

LARDELLO, CAPITANO.

1 [LARDELLO] [*A parte*] Oh, che spavento ha nel cuore quella poverella di Candida per lo strepito di que' turchi vituperosi! E benché corra la voce per l'isola che sono fuggiti, nondimeno lo spavento non se le può trarre dalle viscere, temendo che Lelio, come animoso, sia andato a combattere e sia rimaso ferito o morto: però, Lardello, quasi a volo va' per saper di lui, che, se arrechi buone novelle, tu ti guadagni una ricca mancia.

2 CAPITANO Ah traditore! Hai dato nella rete, anzi nell'artiglio della morte!

3 LARDELLO Ohimè ci sono!

4 CAPITANO E che ti credevi? Che mi fossi dimenticata l'offesa fattami? Io non volli guastar la festa, che ben allora [non] poteva far quello ch'ora intendo farti.

5 LARDELLO O caro Signor Capitan, e che intende farmi?

6 CAPITANO Ti voglio, con questa spada fatta dello stesso ferro che fu composta la falce della morte, troncar il capo e, così tagliato, voglio che vada girando sul busto per un giorno intero!

7 LARDELLO Deh, prima che 'l povero Lardello se ne muoia, gli sia conceduto di dir due parolette sole sole: pur questa grazia chiedo con le ginocchia a terra.

III.1.22 correndo correndo: 'di gran corsa'. **dovrò pur cacciar la chiave nel buco solito**: doppio senso molto comune nella letteratura comica in Italia, dalla *Calandra* (cfr. atto III sc. X) in poi.

III.2.1 lo strepito di que' turchi vituperosi: cfr. DELLA PORTA *Turca* 285: «ho sentito un grandissimo strepito di turchi». **benché corra la voce per l'isola che sono fuggiti**: la voce riferita dall'isolano al Capitano (III.1.2). **lo spavento non se le può trarre**: 'non le si può trarre'; per l'ordine dei clitici cfr. la nota I.2.15 a «non se li puote». **animoso**: 'coraggioso' (*GDLI* I 487).

III.2.2. Hai dato nella rete: 'sei finito nella rete' (cfr. l'espressione *dare del capo in qualcosa* 'andare a sbattere'). Cfr. le note a I.1.23 e I.1.24.

III.2.4 l'offesa fattami: Lardello si è preso gioco del Capitano fingendosi Candida alla finestra dell'osteria nel primo atto (cfr. I.6).

III.2.6 questa spada: la spada di cui il Capitano spesso si fa un vanto. Cfr. II.6.16: «Non lodate, o poeta, tanto costei, che non cadeste nell'errore di divenir suo amante e accrescere il numero de' morti che debbono esser ammazzati da quest'arpe, già spada di Mercurio».

8 CAPITANO Di', presto, che per nulla non voglio questo ferro in mano, poiché giamai non caccio mano a quello che Marte non s'affacci al balcone del suo cielo per iscrivere a Bellona quante sorti d'uccisi io mando per tributo ogni giorno alla ruginosa scaffa di Caronte.

9 LARDELLO Concedo, signor Capitano, che siate obligato a mandar tributo di morti a casa del diavolo, vostro cugino carnale. Ma dov'è il vostro bel giudizio? Quella spada tratta dalla falce della morte, spada ch'è cinta da colui ch'è più nobile della nobiltà, dovrà oggi tanto abbassarsi che più vile divenga de' più vili coltelli de' beccai che minucciolano carne di porco? Vedete: ammazzate me, chi ammazzate? Lardello. Chi fa il lardo? Il porco. Dunque voi ammazzate un porco e vituperate la vostra illustrissima signora spada.

10 CAPITANO Tu hai ragione, per mia fe'. Orsù, t'ammazerò con un pugno: io l'alzo. [*Alza il pugno per colpire Lardello, che lo blocca*]

11 LARDELLO Et io lo piglio. Ah Signor Capitano, e com'è possibile che quella mano che ha dato de' schiaffi alla luna e de' pugni al sole ora voglia, spezzandomi questa testa, non solo insaguinarsi nel sangue d'essa, ma nel sangue de' più smisurati pidocchi di solennissimo guidone?

12 CAPITANO Or s'è così, io t'ammazzo con questo piede! Io tiro... [*Solleva la gamba per dare un calcio a Lardello, che lo blocca nuovamente*]

13 LARDELLO E no! Ah, come sarà possibile che quel piede, ch'è avezzo a trionfar sovra le spoglie reali e a ballar sovra le stelle al suono de' tuoni, ora voglia far cosa così indegna di lui, imitando il boia che ammazza co piedi?

14 CAPITANO Per mia fe', che tu di' bene. Orsù, ti saetto, ti trapasso, ti trafigo con uno sputo!

III.2.8 giamai non caccio mano [...] ruginosa scaffa di Caronte: la battuta ricorda da vicino un'affermazione del Capitan Spaventa contenuta in *Bravure* 98: «Caronte infernal nocchiero se ne sta sulla ripa del fiume Acheronte gridando ad alta voce, e chiedendo il solito tributo a questa mia tagliente, pungente e fulminante spada». Per *cacciare mano* 'mettere mano alla spada' cfr. II.5.33, II.8.1. Per *scaffa* cfr. *GDLI* XVII 738 s.v. *scafa* 'imbarcazione leggera, generalmente a remi'. Il termine designa in particolare la 'barca su cui Caronte traghetta le anime sull'Acheronte'. Anche in *Bravure* 179: «la rugginosa scaffa di Caronte».

III.2.9 casa del diavolo: 'inferno' (*GDLI* IV 337). **vostro cugino carnale**: per la parentela del Capitano con il diavolo cfr. III.1.3. **minucciolano**: 'sminuzzano' (neoformazione). Il verbo *minucciolare* non è registrato dal *GDLI*, che in X 492-493 registra però *minuzzare* (con variante *minucciare*) 'ridurre in pezzi' e in partic. 'tagliare, dividere in piccoli pezzi (con riferimento a vivande da cucinare o servire in tavola)', *minuzzolo / minucciolo* 'piccolo frammento di cibo' (con diverse att. già dal Medioevo) e *minuzzolato* (quest'ultimo solo in Florio e M. Adriani). **ammazzate [...] un porco**: nelle battute di Lardello ricorrono i riferimenti alla sua attività di oste e in particolare alla lavorazione del lardo per le preparazioni culinarie: cfr. I.3.1: «voi siete quel arbore fra le quali frondi io cuoco l'anguille» e IV.6.23: «O voi mi tritellate più questo nome di Lardello ch'io non fo il lardo istesso quando 'l batto, per porlo ne' cavoli».

III.2.11 guidone: 'furfante, ribaldo' (*GDLI* VII 169 s.v. *guidone*[2]); cfr. *Schiavetto* 72: «ho pur tolto me per guidone».

III.2.13 il boia che ammazza co piedi: possibile riferimento al fatto che il boia spingeva con un calcio la scala del patibolo e il condannato restava appeso, morendo quindi impiccato (in alternativa possiamo pensare genericamente al fatto che il boia prendesse a calci la vittima).

III.2.14 ti trafigo con uno sputo: comportamento tipico dei bulli. Per simili comportamenti insolenti cfr. la tradizione letteraria ascrivibile al genere "alla bulesca" edita da DA RIF 1984.

15 LARDELLO Or che diavolo dirò? Deh, Capitano, per mille illustrissime razze illustrissimo, come con uno sputo mi volete fulminare e trafigerare?

16 CAPITANO Come? Odi: il sangue spumoso di Nesso centauro, bagnando le carni al figlio d'Alcmena e di Giove, tanta rabbia gli pose intorno che forzato fu a morire; così questa spuma avelenata della mia saliva, toccandoti, tal rabbia ti porrà per l'ossa e per le midolle che converrai morire arrabbiato. Io sputo.

17 LARDELLO Eh no, Signore!

18 CAPITANO Dico ch'io sputo!

19 LARDELLO Eh no, di grazia!

20 CAPITANO No? Or se non vuoi ch'io sputi chiama all'osteria.

21 LARDELLO Di grazia, o Madonna osteria! O osteria!

22 CAPITANO Che cosa fai?

23 LARDELLO Mo' chiamo la mia osteria, io: non sentite?

24 CAPITANO E tu vuoi che l'osteria risponda?

25 LARDELLO E chi non risponderebbe per paura del vostro sputo?

26 CAPITANO Dico che tu chiami all'osteria e non l'osteria.

27 LARDELLO Osteria e osteria non è tutt'uno? Orsù chiamo all'osteria: o dall'osteria! Alcun non risponde? Olà, olà, dich'io! Aprite, perch'è qui colui che sputa la rabbia, vedete!

Scena terza

CANDIDA, CAPITANO, LARDELLO.

1 [CANDIDA] [*Dall'interno dell'osteria*] Il Cielo me la mandi buona! Chi è là? Se' tu Lardello?

2 CAPITANO Questa è Candida. Di' «no»!

3 LARDELLO E se i' Lardello io sono, perché volete disilardellarmi?

III.2.15 trafigerare: in luogo di *trafiggere*. Infinito rimodellato sulla prima coniugazione per creare la rima con *fulminare*.

III.2.16 il sangue spumoso di Nesso [...] morire: con riferimento all'episodio mitico di Ercole e Nesso, narrato nelle *Trachinie* di Sofocle e già citato nella nota III.1.7 (la *rabbia* citata qui dal Capitano potrebbe fare riferimento al bruciore e al tormento provocati dalla veste avvelenata). Il Capitan Corazza, che in altre occasioni si paragona a Ercole (ad es. II.5.2: «Quind'io, perché sono un novello Alcide»), ora si identifica con il centauro e proietta la figura di Ercole sull'avversario. **converrai morire**: 'dovrai, ti toccherà'. Cfr. *convenire* nell'accezione di 'toccare, essere fissato per destino irrevocabile', costruito personalmente (*GDLI* III 719[19]) ad es. in MARINO *Adone* IV, 117, v. 5 (BitIt): «più serva che moglie esser convegno». Cfr. anche il veneziano *convegnìr* 'dovere, essere costretto' in CORTELAZZO 2007: 387, con l'es. di DOLFIN *Diario*: «credo convegneremo cambiarlo».

III.2.26 tu chiami all'osteria e non l'osteria: il capitano vuole che Lardello chiami Candida che si trova dentro l'osteria, ma Lardello finge di non capire e chiama l'osteria (come se si trattasse di una persona).

III.3.3 i' [...] io: cfr. III.1.7. **disilardellarmi**: il neologismo vale 'privarmi dell'identità di Lardello' (cfr. il parasintetico *squinquinnare* 'chiarire il significato della parola quinquenne' a I.2.12). Il Capitano cerca di costringere a Lardello a fingersi Lelio in modo che Candida apra la porta.

CANDIDA Chi è là, dico? Se' tu Lardello?

LARDELLO Signora...

CAPITANO No!

LARDELLO Sì!

CANDIDA Che cosa?

CAPITANO Traditor, t'ammazzo. Di' «no»!

LARDELLO O poveraccio me!

CANDIDA Io credo che alcuno voglia meco la burla. Chi siete, olà? In sospetto di Turchi non s'aprono le porte.

LARDELLO Or sentite: starete di fuora, le porte non s'aprono. Se vi sentite di sputare, ora è 'l tempo.

CANDIDA Ditemi chi siete.

CAPITANO Di' «son Lelio»!

LARDELLO Dir bugie?

CAPITANO Di' che se' Lelio, ch'io ti caccio giù questa mano per la gola e ti cavo l'anima dal corpo con tanta prestezza che non mai s'accorgerà alcuno che tu sia morto, se non quando comincerai a puzzare! Fa' presto!

LARDELLO Riponete quel pugnale che mi vien la parlisia. Io lo dirò.

CAPITANO Batti.

LARDELLO O dall'osteria!

CANDIDA Ma chi è là, dico?

CAPITANO Che dirai?

LARDELLO Che so io? La paura hammelo fatto scordare: v'è di peggio ne' calzoni ancora...

CAPITANO Di' che se' Lelio.

LARDELLO Io son Lelio!

CANDIDA Lelio mio?

CAPITANO Sì Signora!

LARDELLO Sì Signora!

CANDIDA O caro mio Lelio, io vengo, io vengo!

III.3.12 Doppio senso.

III.3.17 parlisia: *GDLI* XII 620-621 s.v. *parlasia* 'Ant. e letter. Paralisi - Con uso improprio: epilessia'.

III.3.22 v'è di peggio ne' calzoni ancora: con allusione alla diarrea, sintomo di spavento ricorrente nella tradizione comica: cfr. ad es. CALMO *Spagnolas* 62: «Aìdem, presto, se no l'è forza ghe me caghi in d'i brachi» e gli altri esempi citati da D'ONGHIA in RUZANTE *Moschetta* 192 n. 6.

29 CAPITANO O buono, o buono! Per mia fe', che la cosa non può aver più nobile egresso di questo: eccola! [*Candida esce dall'osteria*]

30 CANDIDA E dove siete, o mio caro Lelio?

31 CAPITANO Io son qui: non mi vedete?

32 CANDIDA O buono, per mia fe'. E tu furfantello, furfantello, così mi fai burlare?

33 CAPITANO Ah donna discortese... [*Le prende la mano per trascinarla via*]

34 CANDIDA Olà! Lasciatemi questa mano: che volete fare?

35 CAPITANO Che voglio fare? Io potrei sforzarti, discortese, poiché una bella Venere se' nel volto e un'orridissima furia nel cuore; ma questo pensiero non voglio che s'annidi nel petto di soldato magnanimo com'io sono. Ma fin tanto che la memoria di Lelio ti si levi dal cuore, voglio che prigioniera tu viva in una mia orridissima stanza; e quando poi te la sarai dimenticata, allora ti farò degna de' miei abbracciamenti.

36 CANDIDA Fermati, traditore, dove mi porti? Fuora, vicini! Una vergine è violata e rapita! Aiuto, aiuto!

37 LARDELLO Oh, povera verginità, come vai! O come la portò via rapidamente! Parve il nibbio quando rapisce un pulcino, anzi il gran Diavolo quando sotto l'ascella porta all'inferno un'anima d'un giudeo ostinato. Povera Candida!

38 CAPITANO [*A Candida, trascinata e chiusa a chiave dentro la casa del Capitano*] Non solo, crudele, ti serrai sotto mille chiavi, com'anche intendo di chiuder la porta della via. Or esci, se tu puoi.

39 TRULLA S'el so! Ch'ella esca! O ecco Lardello!

40 CAPITANO Sì, dov'è?

41 LARDELLO Eh, che non sapete che m'avete lasciato qui fuori quando voi entraste in casa?

42 CAPITANO Sì, sì, io mi ricordo e ho appunto caro che qui ti ritrovi. Sai che voglio da te?

43 LARDELLO Ditelo pure.

44 CAPITANO Vattene or ora a Lelio e dilli ch'io gli ho rubata Candida, e che così tratto con quelli che mi sono rivali di poco merito.

III.3.29 egresso: 'esito'. Cfr. *GDLI* V 69: 'Letter. Uscita [...] - Anche al figur.'.

III.3.35 sforzarti: 'violentarti' (*GDLI* XVIII 921[10]). **stanza**: 'luogo di reclusione'. **abbracciamenti**: cfr. *GDLI* I 30 s.v. *abbracciaménto*, utilizzato solitamente al plurale designa l'amplesso amoroso.

III.3.37 Parve il nibbio: cfr. l'espressione *a usanza di nibbi* 'precipitosamente' utilizzata ad es. da ARETINO (*Cortigiana 34* 744 e relativa nota). **gran Diavolo**: cfr. I.2.16. **giudeo ostinato**: che non vuole convertirsi (si noti l'antisemitismo di Lardello).

III.3.38 Candida, tratta in inganno dal richiamo del finto Lelio (in realtà Lardello, costretto dal Capitano a fingersi Lelio), esce dall'osteria e immediatamente viene catturata dal Capitano e rinchiusa in casa del rapitore. Il Capitano aveva predisposto questo rapimento chiedendo a Trulla di far trovare già aperta la porta di casa sua (III.1.21).

45 LARDELLO Alla fe', che non ci voglio andare. O questa è la via di farmi uscir del manico! Volete che mi ammazzi?

46 CAPITANO Voglio ben che tu ci vada.

47 LARDELLO Affé, ch'io non ci anderò. Or guardate s'io vi servo! [*Si siede o si corica a terra*]

48 TRULLA Vedete che fa come l'asino, Signor padrone.

49 CAPITANO Sì? Tu ti se' gittato per terra? Leva su tosto.

50 LARDELLO Giamai dalla terra io non sono per levarmi: ammazzatemi, minucciolatemi prima.

51 CAPITANO Tu non vuoi andarvi? Ti ci farò strascinare. Tira qua, Trulla, ancor tu.

52 TRULLA Ecco Signore.

53 LARDELLO Son figlio d'un mulo: tiro calci, guardatevi. [*Scalcia*]

54 CAPITANO Tira pure. Eh, eh, eh, me ne rido io. Sotto, Trulla!

55 TRULLA Sotto pure! [*Prova a trascinare Lardello, tirandolo e ne riceve calci*]

56 LARDELLO Ah, beccaccio! To' questa!

57 TRULLA Ohimè, ohimè, son morto! M'ha dato nel ventre, o che dolore!

58 CAPITANO Affé, che ti presi! Tu non ci vuoi andare? Or ve' che ci sarai strascinato.

59 LARDELLO Uh, dalli, dalli! Quest'è 'l cavallaccio del boia che strascina gli uomini. Uh, dalli, dalli, dalli!

60 TRULLA Grida a tua posta, va' pur là, mulaccionaccio ferrato!

Scena quarta.

OCCHIALÌ, MEHEMET *e* TURCHI.

III.3.45 uscir dal manico: 'perdere il controllo di sé [...], infuriarsi' o 'impazzire' (*GDLI* IX 674 s.v. *manico*). uscire dai gangheri ARETINO *Cortigiana 25* 112: «mi faresti forse uscire dal manico con tante ciance» (D'ONGHIA *ivi* n. 121).

III.3.49 Leva su tosto: con significato mediale, 'levati'.

III.3.50 minucciolatemi: cfr. III.2.9.

III.3.51 strascinare: cfr. *strascinare* nel senso di 'trascinare qualcuno che non si riesce a sollevare da terra (eventualmente legato)' oppure 'condurre a forza in un luogo qualcuno che fa resistenza' (*GDLI* XX 309[1,2]); cfr. anche il veneziano *strassinare* 'trascinare in malo modo', ad es. in CALMO *Saltuzza* 56: «e la vesta strassinarmela drio».

III.3.53 tiro calci: è il comune lazzo «di tirar calci», presente anche nei canovacci della commedia dell'arte (cfr. l'indice dei lazzi in TESTAVERDE 2007: 846).

III.3.56 beccaccio: *becco* vale 'maschio della capra' e quindi 'marito tradito dalla moglie' (cfr. BLOK 1980, *LEI* 5.887.36 ss. e 5.897.8 ss e D'ONGHIA in RUZANTE *Moschetta* 91 n. 8). **questa**: 'questa botta' (un calcio).

III.3.59 dalli, dalli: esclamazione che incita a percuotere (*GDLI* IV 35 s.v. *dare*[1]). **cavallaccio del boia che strascina gli uomini**: l'offesa è diretta a Trulla, che fa da servo («cavallaccio») al capitano (il «boia»). Cfr. ad es. DELLA PORTA *Turca* 286: «Mi legate e strascinate, eh? Vi farò ben io legar le mani e strascinar dal boia».

III.3.60 a tua posta: 'quanto ti pare' (si veda la locuz. *a posta di qualcuno* in *GDLI* XIII 1061[30] s.v. *pòsta*[1]). Cfr. *da mia posta* 'da solo' in *Due comedie* 51. **mulaccionaccio**: con riferimento a Lardello, che ha tirato calci come un mulo. Non ho individuato ulteriori attestazioni per questa forma spregiativa e accrescitiva (*GDLI* XI 66[10] s.v. *mulo*[1] registra la forma spregiativa *mulaccio* a partire da Berni). Cfr. le osservazioni sull'uso comico degli alterati in Andreini di D'ONGHIA 2011: 4-5 (e i relativi rinvii).

1 [OCCHIALÌ] Credimi, o caro Mehemet, ch'è meglio tra l'armi perder coraggiosamente la vita che fuggir da quelle con vergognosa vita.

2 MEHEMET Sì Signore, ma gran lode è ancora dagli evidenti pericoli allontanarsi, poiché nome di forte non si acquista meno dal fuggir da' pericoli che dal vincer in battaglia.

3 OCCHIALÌ Questo modo di consigliare più è tosto da persona togata che armata, né a me piace. Io sono un abbavato cinghiale che, purch'io spiri con desiderio di vendetta, non mi curo di sentirmi viepiù dallo spiedo impiagarmi e uccidermi. E perché tu sappia che non corro a far questo senza ragione, attendi.

4 MEHEMET Signor, perdonami, s'io t'interrompo. Per altro non dissi questo se non per maraviglia che, fuggiti noi dalla morte, volontariamente venissimo ad incontrarla di nuovo sopra questi monti nemici e così confinanti con l'isolane abitazioni. È vero che le nostre galee al piè di questi monti stanno nascoste tra molte caverne e tra infiniti scogli; è vero che l'oscurità del tempo discoprir quelle non lascia dalle altissime torri. Ma egli è ben anche vero che poca preda o preda inutile se non di sassi fra ' sassi e fra questi luoghi inacessibili e vallosi far possiamo.

5 OCCHIALÌ Cessi in te la maraviglia al suono di queste mie parole. Sapeva io benissimo che quest'isola si fortificò molto poco doppo che sostenne quel già mio primo memorabile assalto e, ragionando di questo fatto un giorno col Gran Signore, si compiacque dirmi se di nuovo io avrei tentata impresa così degna, alle quali voci io risposi che non solo l'avrei tentata, ma incenerite queste mura ancora. Sorrise egli e io soggiunsi che, s'io nol faceva, a me facesse gittar la testa a' suoi piedi; quindi con tal giuramento partii con intenzione immutabile di perder piutosto fra questi isolani la vita che al Gran Signor far ritorno senza aver adempiuta la coraggiosa proferta. Siché, amatissimo Mehemet, per quelle tante sanguinose e memorande imprese che unitamente fatte abbiamo e per li tanti vessilli che pure facemmo ventillare all'aura, ti prego a mostrarti sì forte con la mano come savio con la mente e facondo con la lingua. Fallo, Mehemet, che se l'impresa è pericolosa, la vittoria sarà gloriosa.

III.4.3 abbavato: 'adirato'. Cfr. D'ONGHIA 2011: 2-3: «tipo lessicale veneto-meridionale, vd. *LEI* IV.11.8 e sgg.»; letteralmente «con bava alla bocca» (MUNARI 2018: 437 n. 420). Cfr. CALMO *Travaglia* 186: «pota, mo te si' ben abbavò!» (cfr. anche VESCOVO 187 n. 354); ulteriori occorrenze andreiniane in *Sfortunato poeta* 436: «Abbavato mi parto»; *Maddalena* 97: «cheto rospo abbavato»; *Convitato* 422: «toro abbavato». **dallo spiedo impiagarmi**: 'ferirmi, trafiggermi' (*GDLI* VII 464). **attendi**: 'ascolta, presta attenzione' (*GDLI* I 810[4]).

III.4.4 le nostre galee al piè di questi monti stanno nascoste: il passaggio è utile per la descrizione dell'ambiente di Tabarca e per la collocazione dei personaggi nello spazio dell'isola. Mehemet e Occhialì in questa scena si trovano sui monti (che sono un elemento praticabile della scenografia); le galee sono nascoste ai piedi della montagna. **altissime torri**: le torri di avvistamento di Tabarca (cfr. *La scena*). **luoghi inaccessibili e vallosi**: cfr. *GDLI* XXI 642 s.v. *vallóso* 'caratterizzato dalla presenza [...] di valli' (con riferimento alla conformazione montuosa della zona di Tabarca in cui si trovano i turchi).

III.4.5 incenerite queste mura ancora: cfr. le parole di Mehemet in I.4.2: «Già parmi di veder [...] tra le fiamme e 'l fumo incenerite cader queste mura»; in III.9.9, Occhialì farà di nuovo riferimento alle mura con cui Tabarca si è fortificata dopo il primo attacco dei corsari: «vedrai cader insieme incenerite queste eminenti torri e queste merlate mura di Tabarca». **io soggiunsi che, s'io nol faceva, a me facesse gittar la testa a' suoi piedi**: è degna di nota la costruzione

6 MEHEMET Così vegg'io sicuro e già mi pare (mercé tua) di mille corone aver cinta la fronte.

7 OCCHIALÌ Or mi s'ascolti: impongo che molti di noi si spoglino delle vestimenta turchesche poiché troppo spaventano chiunque le mira e troppo ci scoprirebbero. Ben voglio, invece, che vestiamo abiti pastorali conforme a' paesani del luogo: così, non essendo per nemici discoperti, potremo passar questi monti e ridurci alle capanne de' pastori e farne preda e con poco strepito mandarli alle galeotte. Ma che? Non sol di rustiche genti e di sassi (come tu dicesti) faremo acquisto, ma di nobili persone ancora, trovandosi per questi monti molte case abitate da ricche genti, massimamente nella presente stagione di primavera, tanto cara alle fere, agli uccelli e agli uomini.

8 MEHEMET O che degno consiglio, o che bello stratagema militare! Ma tu, Signore, che fai questa pratica, dimmi: se fosse il tempo sereno, non iscorgeressimo dall'altezza di questa cima Tabarca tutta?

9 OCCHIALÌ Appunto noi vedressimo il porto e quelli del porto noi. Ma vorrò bene che noi duo andiamo anche alla spiaggia e colà facciamo de' prigioni perché l'arditezza di questa azzione possiamo poi raccontare al Gran Signore e a quelli che si vantano d'esser maggiori corsari di noi. Andiamo adunque alle galeotte a travestirci, le quali (benché vicine) sono in tal guisa incavernate che apena credo che ritrovar potremo.

10 MEHEMET Andiamo agli acquisti, alle glorie, andiamo!

Scena quinta.

POETA, FRINGUELLO.

---

del discorso indiretto: la proposizione oggettiva al congiuntivo imperfetto, retta da *io soggiunsi*, funge da apodosi di un periodo ipotetico misto, con indicativo imperfetto nella protasi. Come osserva SNYDER 2010: 19, se Occhialì avesse perso la scommessa e non avesse portato a termine l'impresa, il Sultano gli avrebbe tagliato la testa; il dialogo tra Occhialì e il Sultano riportato dal corsaro restituisce l'immagine di una società violenta: «Furthermore, in the play itself we learn that the renegade Occhialì must at all costs take Tabarka with his corsair fleet; otherwise he will be beheaded by the Great Sultan (or *Padishah*) upon his return to Istanbul (*La turca,* 89). Although Occhialì had chosen to stake his own head on this wager with the ruler of the Ottoman Empire, the Turkish capital is marked in the play as a place over which hangs the threat of violence and death». **Gran Signor**: il sultano. **ventillare all'aura**: nell'accezione di 'far sventolare una bandiera', Battaglia riporta solo un esempio da A. ZILIOLI *Delle historie memorabili de' suoi tempi* (metà XVII sec.): «Seguitarono a queste parole, altissime, e allegrissime le voci de soldati, i quali, scuotendo l'armi e ventilando le bandiere, gridavano ferocemente che si andasse avanti» (*GDLI* XXI 746[3] s.v. *ventilare*).

III.4.7 conforme: avv. 'in modo conforme' (*GDLI* III 536 s.v. *conforme*[2]). **galeotte**: la galeotta è una nave militare più piccola e veloce della galea, 'con albero a vela latina e dotato di remaggio [...]: in uso fin dal Medioevo, ebbe largo impiego nei secoli XVII-XVIII' (*GDLI* VI 548 s.v. *galeòtta*). Agili e adatte ad attacchi repentini, furono molto utilizzate dai corsari (cfr. BONO 1993). Cfr. BOCCACCIO *Decameron*, II, 6 (p. 394): «montato sopra una galeotta bene armata, se ne venne a Lerici» e la nota di QUONDAM *ivi* n. 75: 'piccola galea bene equipaggiata'.

III.4.8 iscorgeressimo: forma settentrionale di condizionale in *-ss-* costruito per analogia sul congiuntivo imperfetto, come il successivo *vedressimo* (III.4.9). Cfr. ROHLFS II, § 598.

III.4.9 incavernate: 'situate in caverne' ma anche 'nascoste' (*GDLI* VII 642 s.v. *incavernato*); cfr. III.4.4: «le nostre galee al piè di questi monti stanno nascoste tra molte caverne».

1 [POETA] Nel tempo della pace vesti la toga e della guerra la corazza. Che ti sembra, al presente, che armato sono di lorica, di targa, di spada e di murione? Non paio un Marte? Non ho fatto vedere (benché giunto a tempo che il rumore era finito) che mi sarei portato così bene nell'agone di Marte come d'Apollo?

2 FRINGUELLO Guarda la gamba, sollo anch'io. Ma a cui lo dite? E non v'ho io veduto per casa quando per esercizio pigliate la vostra spadaccia e per via di matematica (come voi dite) con varie distanze, con varie figure e con diverse armi ora sfregiate il muro, ora con le stoccate tutto lo pertugiate? Ma 'l rumor poi che da voi solo fate qual sacco di sonagli lo fa maggiore? Non dà egli a credere che abbiate un esercito intorno e tutto lo sconquassiate?

3 POETA Basta, nella schermaglia ci vuol la matematica alfine.

4 FRINGUELLO E se voi non ne avete, e della buona, non ci si torni.

5 POETA Io n'ho grandissima dovizia e voglio che tu n'apprenda un pocolino, ch'è vergogna che stia a mani complicate chi è così quadrato, di gambe bovine, pettoruto, nerboruto, setoluto e naticuto.

6 FRINGUELLO Oh, oh, oh, che domine di parlaruto è cotestuto?

7 POETA O stolto, tu ridi? Io non debbo parlar con parolacce ordinarie, ma con parole melate.

8 FRINGUELLO Bisognerebbe che gli fossero date le melate e ogni melata fosse una sassata. Orsù, seguite Signore.

III.5.1 Nel tempo della pace vesti la toga e della guerra la corazza: è necessario adeguarsi alle circostanze. La contrapposizione tra toga e armi compariva già poco prima: «Questo modo di consigliare più è tosto da persona togata che armata» (III.4.3). **lorica**: 'arme di dosso come corazza [...]' (Crusca I e II). **targa**: 'scudo' (*GDLI* XX 737). **murione**: 'elmo' (cfr. la nota a *murioni* II.7.25). **rumore**: 'scontro armato, combattimento' (*GDLI* XVII 245[7]). **nell'agone di Marte come d'Apollo**: nello scontro bellico come nella gara poetica. Laurindo ribadisce poco dopo la sua maestrìa nei due ambiti III.5.11: «lascia a me trattar la spada e la penna».

III.5.2 Guarda la gamba: 'sta' all'erta' (cfr. l'espressione *guarda o leva la gamba* in *GDLI* VI 568[18] s.v. *gamba*). **a cui**: 'a chi'. **E non [...] pertugiate?**: il poeta ha l'abitudine di compiere ridicole esercitazioni con la spada colpendo e rovinando le pareti di casa; i colpi sono dati «per via di matematica», ovvero 'in maniera calcolata, geometrica', 'a regola d'arte' (cfr. l'agg. *matemàtico*[1] 'rigoroso, preciso', *GDLI* IX 915[7]), o, eventualmente, contando i colpi. **Ma 'l rumor [...] maggiore**: il poeta da solo fa il rumore di un sacco di sonagli perché si agghinda con l'armatura.

III.5.3 matematica: vale anche in generale 'dottrina, istruzione' (da Gioberti in *GDLI* IX 914[3]). Cfr. le espressioni registrate in *GDLI* IX 914[5]: *di poca matematica* 'sciocco, ignorante' (Tassoni) e *essere di matematica* 'essere improntato a criteri scientifici e razionali' (Caro). Il poeta accusa nuovamente Fringuello di ignoranza.

III.5.4 non ci si torni: 'non ci si torni sopra'. Cfr. IV.9.6.

III.5.5 a mani complicate: 'unite, intrecciate' (*GDLI* III 415[5] s.v. *complicato*). Quindi 'senza far niente'. **setoluto**: 'ricoperto di peli folti e ispidi' (*GDLI* XVIII 809[2]). **gambe bovine**: la caratteristica aggiunge un ulteriore elemento di bestialità alla figura di Fringuello. **naticuto**: 'dotato di natiche grosse (con richiamo alla stupidità)' (*GDLI* XI 217). Cfr. la serie in *-uto* in BRUNO *De la causa, principio et uno* (cito da *Dialoghi filosofici italiani* 184): «m'insaccò nel capo la nutriccia [nutrice], la quale era quasi tanto cotennuta, pettoruta, ventruta, fiancuta e naticuta, quanto può essere quella londriota, che viddi a Westmester». Cfr. *Due comedie* 24: «RONDELLO Canchero tu se' nasuto. CALANDRA Capperi, son ancor naticuto». Sul modello degli aggettivi in *-uto* utilizzati dal poeta, Fringuello subito dopo storpia *parlare* e *codesto* in *parlaruto* e *cotestuto*.

III.5.6 che domine: 'che caspita, che diamine'. Cfr. I.2.4.

III.5.7-8 parole melate [...] sassata: *melate* vale 'di miele, ricercate'. Per fraintendimento si passa a *melata* 'colpo dato scagliando una mela' (*GDLI* X 18[1] s.v. *melata*[1]); stando al Battaglia, si tratterebbe della prima attestazione in questo significato (documentato nel *GDLI* a partire da I. Nelli). *Mela* vale 'spada' in veneziano; cfr. la battuta di Masenetta di I.1.2: «che me sia cazzà una mela larga quatro dea fin ai fornimenti in la panza».

9 POETA Dimmi, dunque, Fringuello: poco dianzi ch'era per lo fragore dell'armi ostili e per lo strepito de' trombatori tutta l'isola tumultuante, come dal turco ti saresti difeso, poiché tutti vanno armati di scimitarre e di pavesi?

10 FRINGUELLO Eh... Che saranno mantovani e non pavesi!

11 POETA O dela talpa più cieca ignoranza! Pavesi sono targoni, o sempliciaccio. Leggi nel Boccaccio giornata 9, novella I, che così dice: «Et, mossi i pavesi e le lance, gridò 'Chi è là?». Orsù tu se' un poltrone e tutte l'armi dell'arzenà di Vinegia non ti farebbero animoso. Lascia, lascia a me trattar la spada e la penna. [*Dà un colpo di spada in aria*] Guarda qua questa stoccata: non è giunta alta alle stelle?

12 FRINGUELLO Uh, e del certo! Guardate quanto sangue piove dal cielo!

13 POETA [*Agitando di nuovo la spada*] Guarda questa imbroccata: non ho toccato il capo dell'Orto? Con quest'altra i piedi dell'Occaso? Con questo fendente non ho reciso il braccio destro dell'Artico? Con quest'altro il sinistro dell'Antartico? S'incrocicchio poi così quest'armi, non mi oppongo alla ruinosa caduta d'una torre?

14 FRINGUELLO Porri col sale! Con quattro colpetti avete gittato il mondo in pezzi voi: or dove abiterem più noi?

15 POETA Volesse il cielo che di nuovo s'ascoltasse il guereggevole rumoreggiare degli oricalchi, delle cennamelle, delle nacchere, de' timpani e lo scoppiar degli schioppi, che ben vedresti s'io meriterei di star non più in terra, ma sì bene nell'auge dell'epiciclo di Marte, coronato d'appi, quasi novello Alcide. Ma, cheto, che con questa occasione di Marte voglio gittar (come si suol dire) l'ultima ancora in questo naufragio amoroso col porre molto spavento a Candida, dicendole che sta molto malsicura per esser l'osteria dell'alloggiante Lardello molto debile, e che, perciò, potrebbe tornar nelle mani de' popoli Eusini. Offerirolle come figlia la mia casa, dicendole, di più, che non è dicevole che alloggi ad albergo prezzolato e venale. Ella accetterà l'invito e, come

---

III.5.9 pavesi: si tratta di scudi 'per lo più di forma rettangolare e di ampie dimensioni' (*GDLI* XII 873[1] s.v. *pavése*[2]).

III.5.10 mantovani: possibile riferimento alla corte Gonzaga per cui viene rappresentata la commedia. **pavesi**: Fringuello pensa agli abitanti di Pavia.

III.5.11 O dela talpa più cieca ignoranza: endecasillabo. Non ho reperito attestazioni per questo motto. **targoni**: 'scudi di grandi dimensioni' (*GDLI* XX 738). **Leggi nel Boccaccio [...] Chi è là?»**: Il poeta cita a memoria BOCCACCIO *Decameron*, IX, 1: «e mossi i pavesi e le lance gridò: «Chi è là?»» (QUONDAM 1392 n. 30: «impugnati scudi [...] e lance»). **arzenà di Vinegia**: *GDLI* I 702[1,2] s.v. *Arsenale* registra le varianti ant. *arzanale*, *arzanà*, *arsenà*. 'Cantiere navale' (celeberrimo quello di Venezia, per cui il Battaglia enumera numerose attestazioni letterarie a partire da Dante) ma anche 'officina ove si fabbricano e riparano armi e attrezzi militari; luogo ove vengono conservate le armi' (*GDLI ibidem*). **Orsù [...] animoso**: per *poltrone* 'vile' cfr. la nota II.2.17. Cfr. TASSONI *La secchia rapita*, canto IX, ott. 11, vv. 7-8 (BibIt): «ma un petto, senza cor, che l'aria teme, / non l'armerìan cento arsenali insieme».

III.5.12 Guardate [...] dal cielo: detto con sarcasmo.

III.5.13 imbroccata: 'colpo di spada vibrato di punta e dall'alto in basso' (*GDLI* VII 320). Cfr. CALMO *Travaglia* 144. **Orto [...] Ocasso [...] Artico [...] Antartico**: i quattro punti cardinali (est, ovest, nord, sud). **incrocicchio**: 'interseco, sovrappongo, dispongo a forma di x' (*GDLI* VII 765).

III.5.14 Porri col sale! 'Caspita!'; cfr. *Schiavetto* 74: «Ma cappari con l'asceto»; *ivi* 148: «Sì sì, porri co 'l sale!».

sarà meco ne' miei Eliconici confini, leggendole mille amorosette composizioni, la farò struggere di dolcezza e, veggendo ch'ora impallidirà per lo ghiaccio amoroso ch'io le porrò nel seno e ora si farà vermiglia per lo fuoco che le accenderò nel cuore, alora, dico, le darò l'assalto e tra baci e abbracciamenti la renderò alfin gravida d'un Orfeo e d'un Apollo.

16 FRINGUELLO Signore, io batterò al prezzolato e venale albergo dove sta l'alloggiante Lardellante.

17 POETA Percuoti adunque quel ferrato abete.

18 FRINGUELLO E quest'è un ferrato abete? E pure mi volete imbrogliare.

19 POETA Messer sì. L'abete non è legno del quale è composta questa porta? Sì. Non è ella armata di serratura, catenaccio, chiodi, saliscendi e cardini? Sì. Or vedi ch'è un abete ferrato?

20 FRINGUELLO Orsù percotiamo l'abete ferrato.

21 POETA Batti più forte, che fai?

22 FRINGUELLO Mo' se l'abete ferrato va in collera e mi slancia uno de' suoi chiodi in un occhio, poeta quae pars est...

III.5.15 guereggevole: 'guerresco' (*GDLI* VII 1561). Come qui, con riferimento a strumenti musicali in BOCCACCIO *Filocolo*, IV, 150 (BibIt): «quelli strumenti che con guerreggevole voce uscirono della città, mutati in segno di letizia, precedendoli gli accompagnano». **oricalchi**: l'o. è uno 'strumento musicale metallico a fiato. [...] In partic.: tromba militare' (*GDLI* XII 94[4]). Cfr. ARIOSTO *Orlando furioso*, XVII, 81, vv. 3-4: «a suon degli oricalchi / levare a salti»; *Olivastro* 7: «De l'oricalco al suon». **cennamelle**: dato l'uso plurale del termine, si deve pensare, più che allo 'strumento musicale a fiato, simile alla piva e alla cornamusa' (*GDLI* II 963[1]), ai 'piatti turchi' (*GDLI* II 963[4]), significato per cui il *GDLI* rimanda a G. CARENA *Nuovo vocabolario italiano d'arti e mestieri* 25 s.v. *piatti turchi*: «Codesti due piatti, picchiati l'uno contro l'altro a colpi striscianti alternatamente all'insù e all'ingiù, mandano uno stridulo e forte tintinnio. I piatti adopransi nelle musiche militari. Anticamente chiamaronsi catùbe, cennamelle». Cfr. l'*Ordine per recitar la Sultana*: «duo timpani, una cennamella, 2 cimbali per duo mori». **auge**: 'grado più alto, sommità' (*GDLI* I 841). Si veda BOCCACCIO *Filocolo*, II, 7 (BibIt): «la fortuna infino a questo tempo ci abbia con la sua destra tirati nell'auge della sua volubile rota». **epiciclo**: qui 'cielo di un pianeta' (*GDLI* V 185). **coronato d'appi**: l'appio è una pianta della famiglia Ombrellifere, che comprende sedano, prezzemolo e altre varietà d'orto (cfr. *GDLI* I 572 s.v. *àppio*). La pianta era utilizzata in antica Grecia per fabbricare corone celebrative. Con l'appio erano, ad esempio, incoronati i vincitori dei giochi Nemei, che si tenevano in Grecia ogni due anni; secondo una leggenda i giochi sarebbero stati fondati da Ercole per festeggiare la vittoria sul leone nemeo. PESCANTE-MEI 2003 50: «Il premio, per i vincitori dei Giochi istmici, era una corona di pino selvatico; dal 485 avanti Cristo il pino venne sostituito dall'appio secco per distinguere i Giochi istmici da quelli nemei nei quali la corona era di appio fresco». Cfr. BOSIO *La Corona Del Cavalier Gierosolimitano* 20: «i vincitori di questi giuochi si coronavano d'appio; [...] onde ebbero in uso i greci di mettere sopra le sepolture de loro maggiori le corone d'appio, le quali per questo erano chiamate sepolcrali e con esse andavano coronati nelle pompe funebri». **Alcide**: Ercole, discendente di Alceo (cfr. nota a II.5.2). **popoli Eusini**: popoli del mar Nero (*GDLI* V 514), ovvero i turchi. **Offerirolle come figlia la mia casa**: Andreini dissemina la *pièce* di indizi del riconoscimento finale (cfr. nota a II.6.17 «Candida, qual amo come figlia» e III.7.25 «che io le sia come figlia»). Il poeta intende sfruttare l'aggressione dei turchi per compiere un ultimo tentativo di conquistare Candida: le dirà che alloggiando all'osteria non è al sicuro e la inviterà a trasferirsi a casa sua, dove, dopo averle recitato diverse poesie, la sedurrà e le farà generare due bambini. **albergo**: qui 'luogo dove si alloggia a pagamento' (*GDLI* I 288). **dicevole**: 'opportuno (soprattutto per ragioni di moralità, di sincerità, di buon gusto, di decoro, d'interesse', *GDLI* IV 351[1]). **Eliconici confini**: la casa del poeta, luogo in cui si coltiva la poesia (Laurindo richiama il monte Elicona, sede delle Muse). Per la casa del poeta come Parnaso cfr. II.1.6, II.7.29. **la renderò alfin gravida d'un Orfeo e d'un Apollo**: cfr. I.2.9: «[POETA] Quindi volle che, gravida rimanendo la mia consorte, Sonettaria detta, mi facesse duo figli in un sol portato, anzi duo poppanti Apolli».

III.5.16 alloggiante Lardellante: effetto-eco parodico.

III.5.17 ferrato abete: la porta (di legno, munita di parti di ferro). Cfr. *abete* 'legno d'abete' (*GDLI* I 39[2]) e *ferrato*[1] nell'accezione di 'rinforzato con ferri [...]. Munito di inferriate [...] (porte, finestre [...])' (*GDLI* V 856[1,2]).

III.5.22 se l'abete [...] un occhio: *ferrato* vale anche 'munito di ferratura (un animale da tiro, da soma, da sella)' (*GDLI* V 856[3] s.v. *ferrato*[1]). **poeta quae pars est**: letteralmente 'poeta, che parte del discorso è?'; l'espressione vale

Scena sesta

CANDIDA, POETA, FRINGUELLO

1 [CANDIDA] [*Dall'interno della casa del Capitano*] O me dolente, o misera, o donna d'ogni danno ripiena!

2 FRINGUELLO Cheto, cheto, che la porta si lamenta! Per dire il vero, chi non si lamenterebbe? Le avete detto ch'è un ferrato abete, guardate voi.

3 POETA Ohimè, questa mi pare la voce di Candida, anzi l'armoniosa voce della mia celeste sirena che, tra l'onde stellate dell'etereo Zafiro al presente spaziando, va insegnando alle girevoli e musiche sfere in che guisa con discorde concordia debbano accordare un dolce suono per consolare i cittadini dell'alto Olimpo...

4 CANDIDA Ah traditore! Ah rapitore!

5 FRINGUELLO Cheto, ch'ella vi dice villania!

6 CANDIDA A questa foggia! Chiudermi in questa stanza! O, fra tante sventure, mia ventura: ecco il signor poeta! Da lui potrò aver soccorso. Signor poeta? Signor Laurindo? Vostra Signoria non m'ode?

7 POETA Questa voce è di Candida e vien molto dall'alto.

8 FRINGUELLO Se viene dallo stellato Zaffiro? [*Candida si affaccia alla finestra*] O eccola, per mia fe'. Vedetela a quella finestra.

9 POETA Signora Candida, e che vuol dire?

10 CANDIDA Aiuto, Signore, sono assassinata dal Capitan Corazza!

---

semplicemente 'poeta', ma in senso sprezzante ('poetastro') ed è una citazione parodica di un testo di grammatica latina attribuito a Donato e noto come *Ianua*: «all'inizio del primo libro, sotto il titolo *De nomine*, si legge infatti «Poeta, que pars est? – Nomen est. – Quare est nomen? – Quia significat substantiam»» (D'ONGHIA in ARETINO *Teatro comico* 17 n. 13). Già in ARETINO nel *Prologo* della *Cortigiana* del '25 (*Cortigiana 25* 16-17): «un certo cavaliero Cassio de' Medici bolognese poeta que pars est» e in BANDELLO *Novelle* 493: «Che vi venga il gavocciolo, "*poëtis quae pars est*"».

III.6.3 celeste sirena: cfr. PETRARCA *RVF* 167: «Così mi vivo, e così avolge et spiega / lo stame de la vita che m'è data, / questa sola fra noi del ciel sirena», e la relativa nota di SANTAGATA 759: «con riferimento alle mitiche figure femminili che attiravano i naviganti con il loro canto». Si vedano anche GIUSTO DE' CONTI *La bella mano* XCI vv. 5-8 (BibIt): «Convien, che i nostri guai con stil più ardente / Senta costei, del ciel nova sirena; / Malvagia che a morir mia vita mena»; LORENZO DE' MEDICI *Comento de' miei sonetti* 295 (*GDLI*): «Quando ride, immantinente / tutto il ciel si rasserena; / questa bella mia sirena / fa morirmi co' suo' canti». **onde [...] Zafiro**: il cielo, già immaginato come dimora di Candida dal Capitano, I.5.9: «Quest'è l'osteria, anzi il cielo dove risiede la bella Candida mia»; per l'onda riferita all'aria cfr. *GDLI* XI 957[9] s.v. *onda*. **al presente**: 'attualmente, ora' (*GDLI* XIV 230[17]). **spaziando**: 'volando' (*GDLI* XIX 748). **girevoli e musiche sfere [...] Olimpo**: 'nove cieli concentrici che, nel sistema astronomico tolemaico o geocentrico, costituiscono l'universo [...] anche intesi come sedi degli dei della mitologia pagana'. La musica delle sfere è quella sovrasensibile prodotta dai moti dei cieli (*GDLI* XVIII 859[2]).

III.6.4 traditore [...] rapitore: con riferimento al Capitano che l'ha rapita e rinchiusa (cfr. III.3).

III.6.6 fra tante sventure, mia ventura: gioco etimologico determinato dall'accostamento di *sventure* e *ventura* 'fortuna' (nell'accezione di 'sorte propizia; combinazione favorevole di fatti', *GDLI* XXI 756[3]).

III.6.8 Zaffiro: cfr. III.6.3.

III.6.10 assassinata: 'maltrattata, oppressa' (*GDLI* I 749[2] s.v. *assassinato*).

11 POETA Dal Capitan Corazza? Fringuello, or che dirò con il poeta?

12 FRINGUELLO Che v'andate impiccare! Che domine, siete ne' travagli fino agli occhi e sempre siete su queste vostre dicerie poetiche.

13 POETA Hai ragione. Ma pur che si dee fare per sottrarla alla tiranna barbarie di questo fiero ciclope, di questo Lestrigone, di questo Busiri, di questo antropofago? Ohimè, vorrei esser un flessuoso accanto, un'edra serpente, per poter dall'imo al sommo poggiar di quella finestra e dandole mille ritorti amplessi meco portarla.

14 CANDIDA Se brama seco avermi e per amante e per serva, farà così. Qui, dalla parte di dietro della casa, v'è una finestrella che risponde sopra (e mi perdoni) una massa di paglia fracida e loto. Mandi per una scala, ch'io da quella parte potrò discendendo seco fuggire; da questa farlo non oserei poich'ella è troppo alta e è qui un vicinato che subito sarei discoperta.

15 POETA Fringuello!

16 FRINGUELLO Signore.

17 POETA A questo fine ti fu posto il nome di Fringuello, accioché tu volassi alla salute mia. Siché spiega l'ali, va' a trovar cento stelle sfavillanti e di quelle componi un ordigno di cento gradi, accioché, per gradi di stelle ella discendendo, venga a far felice colui che farà dalle Pierie suore eternar questo fatto e già bipartite in armoniosi cori i cori de' mortali amolliscono per lo dolzore.

III.6.11 dirò con il poeta: è la formula con cui Laurindo introduce le numerose citazioni poetiche (soprattutto petrarchesche). Cfr. ad es. a III.6.30: «[POETA] Ora sì che dir tu puoi col poeta: "Più bel giorno per te non apre il sole"».

III.6.12 domine*:* 'caspita, diamine'. Cfr. I.2.4. **fino agli occhi**: con valore iperbolico, 'totalmente, estremamente' (*GDLI* XI 773 con att. da Manzoni) e la locuz. *Averne fin sopra gli occhi, essere pieno fin sopra agli occhi di qualcuno o di qualcosa*: 'esserne stufo, provarne fastidio e molestia, non poterne più' (*GDLI* XI 772 da F. Alberti). **siete su**: 'vi dedicate a' (cfr. l'uso di *su* trattato alla nota II.8.4 *su le feste*).

III.6.13 Lestrigone: appartenente al popolo dei Lestrigoni, nella «mitologia greca, popolo di giganti antropofagi presso i quali, secondo l'Odissea, approda Ulisse e che più tardi fu localizzato in Sicilia o nella regione di Formia» (*Enciclopedia Treccani online* s.v. *Lestrigoni*). **Busiri**: mitico re di Tebe; cfr. *Diodoro Siculo Volg.* 23: «prima o erano amazzati o fatti schiavi, massime al tempo di Busiri, l'odio del quale die' cagione a li Greci favoleggiare tanto» e *ivi* 28: «il che dette materia a' greci favoleggiare che Busiri imolava i forestieri»; ANTONIO DE GUEVARA *Aureo libro di Marco Aurelio, con l'Horologio de' Principi*, vol. I, 64: «la gran città nomata Tebe fu edificata da Bosiri re». Nel *corpus* andreiniano cfr. *Lelio bandito* 122: «E dove è questo Busiri, questo Lestrigone?»; *Sultana* 166-167: «Tra quali Antropofagi o Lestrigoni fu mai veduta o sentita tanta immanità?». **accanto**: 'acanto'. **un'edra**: 'un'edera'. **serpente**: 'sinuosa'; è il part. pass. di *serpere* (*GDLI* XVIII 739 s.v. *serpente*[2]). Cfr. MARINO *Sampogna*, *Idilli favolosi*, *Orfeo*, *Idillio 1* (BibIt): «per anguste torture / di flessuosa scala / serpendo in lungo giro / s'increspa e piega». **dall'imo al sommo**: cfr. *dall'imo all'alto* 'dal basso verso l'alto' in *GDLI* VII 383[10] s.v. *imo* (ma anche *da imo a sommo* 'da cima a fondo, completamente', *GDLI* XIX 394[27] s.v. *sommo*). **poggiar**: 'salire' (*GDLI* XIII 717 s.v. *poggiare*[2]). **mille ritorti amplessi**: Laurindo stringerebbe fra le braccia Candida per portarla via con sé (ma *amplesso* 'abbraccio' allude anche ambiguamente al congiungimento amoroso, *GDLI* I 432). Per *ritorto* 'attorcigliato [...] intorno a qualcosa' cfr. *GDLI* XVI 975.

III.6.14 una finestrella che risponde sopra: 'una finestrella che affaccia su'; cfr. L. B. ALBERTI *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Bondelmonti* (BibIt): «io sto in una camera, sola, la quale ha una finestra che risponde sopra la strada». **una massa di paglia fracida e loto**: 'un mucchio di paglia umida e fango' (cfr. *fracido* 'umido, fangoso', *GDLI* VI 268[3]). **mandi per**: 'mandi a prendere' (cfr. *andare per* II.4.23). **e è qui [...] discoperta**: 'qui davanti ci sono vicini, e perciò sarei subito scoperta se scendessi da questa parte'.

III.6.17 Fringuello [...] l'ali: per la caratterizzazione di Fringuello come uccello cfr. I.2.1. **gradi**: 'gradini' (*GDLI* VI 1011 s.v. *grado*[1]). **Pierie suore**: le Muse. Cfr. *GDLI* XIII 419 s.v. *Pièrio*, **'**agg. Letter. Che è proprio del monte Piero, della Pieria; che, secondo la tradizione mitologica, ne è originario (le Muse)'. Il linguaggio del capitano e del poeta è

18 FRINGUELLO Voi mi volete far impazzare con questo ordigno di stelle. Se ogni galant'uomo la chiama una scala, perché volete circonciderle il nome?

19 POETA Questo non è un circonciderle ma un circonscriverle il nome, non meritando nome sì vile quella cosa che dee esser premuta dal piè leggiadro e snello di Candida mia.

20 CANDIDA Deh, caro signore, non più s'indugi alla salute di colei che tanto ell'ama.

21 POETA Parla molto bene. Via Fringuello, vola come allodola, come aghirone, come girifalco. Via, che fai? Vola, vola!

22 FRINGUELLO Io volo, io volo per gradi di stelle! [*Simula con le braccia il battito d'ali di un uccello*]

23 POETA Vedete come dibatte le braccia: che fai? Intendi?

24 FRINGUELLO I vostri aghironi, i vostri girifalchi non fanno così quando volano?

25 POETA Tu non se' un uccello, ma un uomo.

26 FRINGUELLO Il desiderio di servirvi mi fa diventare un uccello: vedete come più del solito dibatto l'ali.

27 POETA Sì, ma non ti movi mai d'un luogo.

28 FRINGUELLO Ma n'è colpa il vento contrario. Orsù, mi parto velociter. [*Se ne va*]

29 CANDIDA Pur s'è partito. Mio Signor, io vo alla finestra aspettando il servo per divenirli serva.

30 POETA Vada felice. O Laurindo felicissimo, più non andrai già farneticando distruggendoti (colpa de' rivali) con una intellettuale e dolorosa annotomia di strane congetture. Ora sì che dir tu puoi col poeta: «Più bel giorno per te non apre il sole». E con quell'altro alcion Marino, che dalla bella bocca di Candida «N'avrai mill'altri e più soavi, ahi taci».

---

costellato di riferimenti mitologici: il primo elogia le proprie imprese richiamando le gesta di dei ed eroi, il secondo impreziosisce il proprio linguaggio con esempi mitici. **bipartite**: con riferimento alle Muse, divise in due cori. Cfr. G. P. BELLORI *Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del palazzo apostolico Vaticano* 23: «Muse divise in due cori». **cori [...] cori**: 'cori' e 'cuori'.

III.6.18 circonciderle: 'mutilarle' (cfr. le voci *circoncidere* e *circoncisione* in *GDLI* III 181-182). Si tratta dell'ennesimo strafalcione comico del servo, come mostra la precisazione del poeta alla battuta successiva.

III.6.19 circonscriverle: si noti l'impiego del verbo *circo(n)scrivere* nell'accezione di 'descrivere e precisare esattamente ed esaurientemente, definire con tutte le qualifiche' (*GDLI* III 187[3]). **piè leggiadro e snello di Candida mia**: già a II.8.29 Laurindo, citando le *Rime boscherecce* di Marino, elogiava il piede di Candida: «Non tocca erba il bel piè che non s'infiori».

III.6.21 aghirone: forma disus. e dial. per *airone* (*GDLI* I 255 s.v. *aghiróne*). **girifalco**: 'uccello da preda della famiglia dei falchi' (*GDLI* VI 847).

III.6.28 n'è colpa: 'ne è causa' (*GDLI* III 320[5] s.v. *colpa*).

III.6.30 annotomia: TLIO registra *notomia* e *anotomia* s.v. *anatomia* 'descrizione della struttura interna di un organismo mediante dissezione' (qui si richiama l'azione del 'sezionare' in senso metaforico). **Ora sì [...] ahi taci»**: il poeta cita prima il verso 69 «Il sol mai sì bel giorno non aperse», dalla canzone *Tacer non posso, et temo non adopre* di Petrarca (*RVF* 325), poi riprende il v. 9 del madrigale XIX di Marino (con incipit *Taci bocca, deh taci*), come auspicio dei baci di Candida: «Avrem mill'altri, e più soavi... Ah taci» (*Lira* I 293).

31 FRINGUELLO [*Torna con una scala*] Ecco la scala, Signor Poeta. Ecco le stelle non fulgiffere, ma legnifere e tarolifiche.

32 POETA O buono, quest'è al proposito.

Scena settima.

CAPITANO, POETA, FRINGUELLO.

1 [CAPITANO] Guarda che sia sellato il mio Bucefalo indomabile...

2 POETA [*A Fringuello*] Fuggi, fuggi, fuggi! Senti il capitano!

3 FRINGUELLO Torno le stelle al pagliaio.

4 CAPITANO ...E se lasciar sellar non si volesse, dilli che 'l capitan Corazza così vuole, che alora non solo s'umilierà, ma s'inginocchierà per sostener sul dosso quel ricco tesoro di tante gemme adorno dov'io con tanto gusto riposo le natiche.

5 POETA Signor Capitano, su le azzioni armigere, eh? Hovvi sentito nominar il vostro secondo Bucefalo, «quasi bovis caput», come appunto a questo fine detto fu Bucefalo il cavallo di Alessandro Magno. Per dir il vero, egli è molto bravo: è forse nato nella Cappadocia, provincia nell'Asia maggiore ove Alessandro e Cesare ebbero que' duo cavalli cui non potevano altri cavalcanti che i propri signori cavalcare? Ma chi è stato il Mesapo suo, s'è così implacabile? È forse stato alcuno della picciola città di Paletronio? Con che lo mantiene in vita, se giamai non si ciba? Forse in bocca ad ogn'ora li tiene l'erba ippice, la quale, mentre che sta nella bocca del cavallo, il cavallo non sente né fame né sete?

III.6.31 Ecco la scala: **«**Una scaletta per Fringuello» è citata nel paratesto dedicato all'attrezzeria scenica per la scena successiva. **le stelle non fulgiffere, ma legnifere e tarolifiche**: **'**le stelle portatrici non di luce, ma di legno e tarli'. Equivoco su *stella*, che nei dialetti settentrionali è la scheggia di legno (cfr. ad es. il venez. *stela* CORTELAZZO 2007: 1313). I neologismi *fulgiffere* e *legnifere* sono costruiti con il suffissoide *-fero* 'che porta, che produce' (*DELI* 571); per la prima parte dell'aggettivo *fulgiffere* cfr. le voci italiane *fulgido*, *fulgere*, *fulgore* e il latino *fulgere* (*DELI* 619). *Tàrolo* è variante di *tarlo* (*GDLI* XX 741).

III.6.32 è al proposito: 'è molto utile, fa al caso nostro.' Cfr. la locuz. *A, al proposito* (con valore di aggettivo): 'che fa al caso, [...] vantaggioso' (*GDLI* XIV 656[7]).

III.7.1 Bucefalo: «Cavallo preferito di Alessandro Magno, che se ne servì durante la spedizione in Asia» (cfr. *Enciclopedia Treccani online*, da cui cito, e *GDLI* II 422). Cfr. RAMUSIO *Navigazioni e viaggi*, *Viaggi di Marco Polo*, *Libro primo*, *Cap. 25* (BibIt): «si trovavano in questa provincia cavalli ch'erano discesi dalla razza del cavallo d'Alessandro, detto Bucefalo». Viene nominato Bucefalo anche il cavallo del Capitan Spavento in *Bravure* 13: «[Capitano a Trappola]: vattene da Dedalo mio sellaio, al quale dirai che metta all'ordine la sella del mio Bucefalo, del mio Cillaro, del mio Arione [...]. [Trappola al Capitano]: Padrone mio, a me pare che quel Bucefalo fusse d'Alessandro Magno, quel Cillaro di Castore fratello di Polluce e figliuolo di Leda [...]».

III.7.3 Torno le stelle: **'**riporto la scala'.

III.7.4 ricco tesoro di tante gemme adorno: la sella.

III.7.5 su le azzioni armigere, eh?: 'vi preparate per un battaglia? Siete dedito ad azioni belliche?'. Per questo uso della preposizione *su* cfr. la nota a II.8.4 *su le feste*. Si veda anche *armigeri* a II.8.40. **quasi bovis caput**: il poeta fa riferimento all'etimologia di Bucefalo, dal lat. *Bucephalus*, a sua volta dal gr. βουκεφάλας 'a testa di bue'. Cfr. *Lelio bandito* 101 (a proposito di Bucefalo): «Sive bovis caput». **bravo**: 'indomito, selvaggio; impetuoso' (*GDLI* II 362[2]). Bucefalo è 'celebrato per la sua gagliardia' (cfr. FAZIO in *GDLI* II 422: «Bucifal v'era, indomito e silvestro»), ma è citato scherzosamente anche come 'cavallo da poco, ronzino' (da Gozzi stando al *GDLI*). **Cappadocia**: nota come terra di

6 CAPITANO Io lo cibo di carne umana.

7 POETA Eh, eh, sempre sugli scherzi...

8 CAPITANO Creda pur, signor Poeta, che, se giamai ebbi occasione di star lieto, oggi è 'l tempo.

9 POETA [*A parte*] O se sapesse... Ohimè, lo vorrei pur cacciar via. [*Al Capitano*] Signor Capitano, io no 'l voleva dire, ma perché so ch'è tenuta a riparar agli strepiti de' soldati mi convien non tacerlo: da questa parte molti de' suoi s'erano azzuffati, né so perché.

10 CAPITANO Azzuffati? O scelerati! Perdonimi il signor Laurindo: m'è dolce la sua conversazione, ma bisogna ch'io là corra per rimediar a questo fatto. [*Se ne va*]

11 POETA [*A parte*] Va' pure che ti rompi il collo! Gliel'ho accoccata.

12 FRINGUELLO Son qui, son qui, son qui! Orsù, io parto. [*Il Capitano torna indietro*]

13 POETA Ohimè che viene!

14 FRINGUELLO Salva, salva!

15 CAPITANO Signor poeta, e che dice di soldati? Mi par d'esser burlato.

16 POETA S'io la burlo, poss'io questo giorno sovra miserabile biga alla bica de' morti esser condotto.

17 CAPITANO E dove s'appicciò nuovo fuoco?

18 POETA Vede là quella carovana di soldati? Oh, là fu la cosa tanto tumultuosa e armifocosa!

19 CAPITANO Voglio pur chiarirmene.

20 POETA [*A parte*] Or ti mando pur alquanto lontanotto... Fringuello? Fringuello?

---

allevamento dei cavalli; per le «qualità dei cavalli di Cappadocia» cfr. CASSIA 2004: 74. **Mesapo**: Messapo viene descritto nel libro VII dell'Eneide come come noto domatore di cavalli. Cfr. NICOLAI 2017: 19, a proposito del passo virgiliano: «A Messapo, definito *equum domitor* (691), con evidente calco sul greco ἱππόδαμος, viene assegnato il comando sulle truppe che provengono da un'area dell'Etruria meridionale». Su **Paletronio** cfr. F. ALUNNO *La fabrica del mondo* (1581) 169: «In Paletronio picciola città fu trovato il modo di domare i cavalli». **erba ippice**: 'equiseto, coda cavallina', termine della botanica registrato in *GDLI* VIII 516 s.v. *ippice*. Cfr. la traduzione della *Historia naturale* di Plinio di LANDINO, 553 (*GDLI*): «Questa [erba] fa che chi la tiene in bocca non sente fame né sete. Quel medesimo fa l'erba detta ippice, cioè cavallina, perché fa il medesimo effetto nei cavagli».

III.7.6 Io lo cibo di carne umana: sull'antropofagia di Bucefalo cfr. *Romanzo di Alessandro* 18: «[il generale Tolomeo a Alessandro] Mio signore, questo è Bucefalo, il cavallo che tuo padre ha rinchiuso qui perché mangia carne umana».

III.7.7 sugli scherzi: cfr. II.8.4 (*su le feste*); *stare sugli scherzi* è att. per es. in PATRIZI *Della historia diece dialoghi* 2: «Io veggo che voi siete in su gli scherzi». L'espressione sarà utilizzata da Goldoni; cfr. ad es. *Le femmine puntigliose*, atto II, sc. 12 (BibIt): «Voi state su gli scherzi, ed io languisco per voi».

III.7.11 Gliel'ho accoccata: la locuz. *accoccarla* vale 'fare uno scherzo di cattivo genere, beffare'; letteralmente 'adattare la cocca della freccia alla corda dell'arco (per 'scoccarla'). Cfr. *GDLI* I 88-89 s.v. *accoccare* e ARETINO *Cortigiana 25* 76: «a mio padre l'accoccarei» (ovvero 'imbroglierei perfino mio padre', come si legge nella relativa nota di D'ONGHIA). Laurindo ha inventato la storia della rivolta dei soldati per allontanare il Capitano e salvare così Candida.

III.7.16 sovra miserabile biga alla bica de' morti: paronomasia *biga-bica*: *biga* 'carro a due ruote tirato da due cavalli' (*GDLI* II 224); *bica* 'mucchio, ammasso' (*GDLI* II 216).

III.7.18 tumultuosa e armifocosa: l'agg. *tumultuoso* 'chiassoso, coatico' è in rima con il neologismo *armifocoso*.

III.7.19 chiarirmene: 'accertarmene' (cfr. *GDLI* III 53[14] s.v. *chiarire* 'Rifl. Figur. Informarsi [...], accertarsi').

III.7.20 lontanotto: forma alterata di *lontano*, con desinenza *-otto* (variante di *-etto*, con valore attenuativo, per cui cfr. SERIANNI 2016: 654 e ROHLFS III, § 1143).

21 FRINGUELLO Son qui, son qui! Orsù, io vo dove sapete. Poeta, all'erta! [*Il Capitano si allontana e raggiunge i soldati*]

22 POETA Oh il capitano è giunto! Oh, parla co soldati! Tutti fanno maraviglia. Oh, quest'è più bella: il capitano minaccia di dare! Egli dee forse con questo mezo cercar di saperlo: lo saprai domani! Oh, sarebbe piacevole se tutti se gli ponessero intorno! [*Sopraggiungono Fringuello e Candida, messa in salvo dal servo*] Ma – o me felice – ecco Fringuello, ecco la bella Candida mia, «Nel volto Citerea, Cintia nel seno».

23 CANDIDA Eccomi a voi per rifugio, per salvezza, signor Laurindo!

24 POETA O cara Candida mia, in questo suo esiglio, asilo sicurissimo le sarà questo mio seno!

25 CANDIDA Signore, la prego che le sia a cuore la mia pudicizia e che si compiaccia ch'io mi disponga di compiacerlo, godendo che per ora io le stia come figlia, se non vuol come serva, in casa.

26 FRINGUELLO Sotto con l'auttorità poetica!

27 POETA «Né potendo vorrei, / né volendo potrei» sturbare le giustissime sue voglie.

28 FRINGUELLO Presto, presto, ecco il capitano! [*Il Capitano ritorna*]

29 CANDIDA Ohimè!

30 POETA Entri pure e non tema.

31 FRINGUELLO Presto! [*Candida entra in casa del poeta*]

32 POETA Pur v'è. Fringuello, entriamo!

33 CAPITANO Dove entrate, signor Poeta? Udite un poco, datemi la mano. [*Trattiene il poeta afferrandogli la mano*] Fringuello, chiudi quella porta!

34 FRINGUELLO Eh, Signore, che s'è acceso fuoco nel nostro camino. Bisogna ch'entriamo a spegnerlo.

35 POETA Sì certo, Signore. Da quell'ora che da queste parti partì è intervenuto questo.

36 CAPITANO E non v'è più fuoco? Non vedo io. Venite pur meco, che là voglio che mi conduciate dove fu il rumor che mi diceste.

III.7.22 dare: qui 'attaccare, colpire, percuotere' (*GDLI* IV 30-31[49,51]). **se gli ponessero**: 'gli si ponessero'; per l'ordine dei clitici cfr. la nota I.2.15 a *non se li puote*. **Nel volto Citerea, Cintia nel seno**: cfr. MARINO *Adone*, III, 114, vv. 7-8: «che s'io m'affiso in voi, di veder parmi / al volto Citerea, Diana al'armi.» (Adone indovina nelle sembianze della finta Diana Venere che si cela). Cinzia è Diana (o Luna), nata sull'isola di Delo dove si trova il monte Cinto. Per l'espressione *avere Diana nel petto* 'essere crudele con gli uomini' cfr. la nota a II.3.2.

III.7.25 che io le sia come figlia: anticipazione del riconoscimento finale (cfr. le note a II.6.17 «Candida, qual amo come figlia» e III.5.15 «offerirolle come figlia la mia casa»).

III.7.27 «Né potendo vorrei, / né volendo potrei»: cfr. GUARINI *Il Pastor fido*, atto III, scena VI (BibIt): «[Mirtillo] Viver io fortunato / per altra donna mai, per altro amore? / né, volendo, il potrei / né, potendo, il vorrei. / E, s'esser può che 'n alcun tempo mai / ciò voglia il mio volere / o possa il mio potere, / prego il cielo ed Amor che tolto pria / ogni voler, ogni poter mi sia». **sturbare**: 'rovinare, guastare' (*GDLI* XX 434).

37 POETA Forse che più non vi saranno que' tali armigeri che tenzonarono e armeggiarono. E poi mi perdoni: colà venir non posso.

38 CAPITANO Perché?

39 FRINGUELLO Lo dirò io. S'è cacato addosso e va in rima.

40 CAPITANO Eh, eh, eh. Venite pur, che or ora tornerete su l'ali della velocità mia portato.

41 POETA O caro Signor, mi ruinate.

42 CAPITANO Abbia pacienza. Questa mano già io non sono per lasciar fintanto che, tirando, non la dispicchi dal busto. [*Continua a tirare il poeta per impedirgli di entrare in casa*]

43 FRINGUELLO O questa è bella! Certo che questa fiata Apollo ha delle pugna da Ercole. O che ridicolosissimo incontro!

Scena ottava.

LELIO, LARDELLO, CANDIDA.

1 [LELIO] E lascerò quest'onta invendicata? Taccia pur Cassiodoro quando scrisse ch'è più bella impresa il perdonare all'inimico che 'l vincer una città. Taccia Alessandro, che si gloriava di vincere solo per donar la libertà poscia al vinto, ch'io per me più godo d'incrudelire contra l'inimico che di posseder un regno e più di farlo prigioniero e d'ucciderlo che acquistarmi di Magno il nome. Troppo, troppo c'insegna la natura ad offender l'offenditore e a vendicarsi: l'aspide calcato da piede umano contra chi lo calpesta rivolge il morso; il cignale col dente si volge anch'esso contra lo stormo de' cacciatori e l'ape insino, picciolo animaletto, non paventa di contrastar con l'orsa smisurata, assorbitrice de' favi suoi. Dov'è, dov'è il traditore che ormai per tanto cercar quest'isola ho scorsa tutta?

2 LARDELLO Signor Lelio, l'ingiuria è vostra, sì, ma però molto al vivo anch'io mi sento offeso, che dall'osteria hammela rubbata. Beccaccio cornuto, i' ti voglio tutto tritellare più che non fo il lardo da cuocer i cavoli! Gli voglio cavar le budella e farne delle corde da liuto per armare il mio

---

III.7.37 armigeri: 'uomini d'arme' (cfr. II.8.40).

III.7.39 addosso: in rima con il precedente *posso* (II.7.37).

III.7.43 delle pugna: su questo plurale cfr. II.4.22.

III.8.1 Taccia pur Cassiodoro [...] città: Cassiodoro fu un politico e letterato (Squillace 490 ca - Vivario 580 ca), le cui *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* esercitarono una grande influenza sulla cultura medievale (cfr. *Enciclopedia Treccani online* s.v. *Cassiodòro*). **Alessandro [...] il nome**: possibile riferimento alla politica di conciliazione fra vincitori e vinti di Alessandro Magno. **l'ape [...] favi suoi**: cfr. la favola *Dell'orso e le api* in *Favole di Esopo* 386: «un orso, andando appresso alle celle dell'api, fu punto da un'ape; egli entrò in tanta colera che con l'unghie ruppe tutti i suoi abitacoli e le api, vedendosi rompere le sue case, esserle tolto il suo cibo e esserle ammazzati i figliuoli, andandogli addosso tutte, a un tratto quasi l'ammazzorono». **aspide**: 'serpente velenoso' (cfr. nota a *aspe* I.2.5). **il traditore**: il Capitano. Tornano in questa scena gli insulti utilizzati da Lelio e dal Capitano (rivali in amore) durante il loro primo scontro verbale a II.5. Lelio e Lardello sono insieme in questa scena perché, in III.3., l'oste era stato incaricato (suo malgrado) dal Capitano di raggiungere Lelio per informarlo del rapimento di Candida.

chitarrino e andar cantando la mia gloria e la sua morte. Tutti i suoi denti voglio pur che sieno i bischeri della mia chitarra; della sua barba voglio farne un pennello e far che sia dipinto il suo ritratto sopra tutte le mura dove gli uomini e i cani pisciano. E perch'io so che della pelle dell'asino e degli stinchi del bue si fanno pelli per tamburri e dadi per giocatori, scorticar lo voglio e spolparlo tutto della sua pelle facendo un tamburo e degli stinchi de' dadi da giocarvi sopra; anzi, che quel tamburo voglio che sia sonato, alora ch'una turba di fanciulli, inghirlandati d'alloro e di lardelli di porco per alludere alla mia vittoria e al mio nome, giuocheranno al gioco del calcio, fatto pallone della sua vescica. Vogliam dire che il manigoldo sia in casa? Lasciate un po' ch'io batta. [*Bussa alla porta del Capitano*] Apri, furfante, apri, beccone! Apri, fa' presto! Poi cacciati in un cacatoio!

3 LELIO Batti più forte accioché, mentre noi cerchiamo d'uccider altrui col ferro, io non sia ucciso dal dolore!

4 LARDELLO Apri, scroccone! Apri, apri!

5 CANDIDA [*Dall'interno della casa del poeta*] Ohimè, che rumore è questo?

6 LELIO Ah, che 'l traditore, o Lardello, dee goder Candida e, fra lo strepito de' baci assordato, questo strepito non sente. Apri, apri, antropofago della pudicizia altrui!

7 CANDIDA Lelio mio, mia vita, non battete!

8 LELIO Ohimè, che ascolto?

9 CANDIDA Son io, Candida vostra!

10 LELIO O cara Candida mia, qui siete! O me lieto! Ah furfantello, e poi il Capitano me l'ha rubata?

11 LARDELLO Ma non son già ebriaco. Ditemi, non vi rubò il Capitano?

12 CANDIDA È vero: è mia ventura che il discortese poteva di me godere violandomi, ma disse che far ciò non voleva finché la memoria di voi non mi fosse in tutto levata dal cuore. Venne in questo tempo il poeta, ch'è pur di me amante, il quale insieme con Fringuello mi levò dalle mani, anzi dagli artigli, di questo rapace avoltoio. Ma fa di mestieri – poich'io mi sono provata a

---

III.8.2 beccaccio cornuto: cfr. «beccone» alla fine della battuta e *Ismenia* 264: «brutt beccàzz cornúd, / nassù d'una puttana». Per questo insulto cfr. la nota III.3.56. **i'**: cfr. la nota III.3.3. **ti voglio tutto tritellare più che non fo il lardo da cuocer i cavoli**: nelle battute di Lardello ricorrono i riferimenti alla sua attività di oste e in particolare alla lavorazione del lardo per le preparazioni culinarie: cfr. I.3.1: «voi siete quel arbore fra le quali frondi io cuoco l'anguille», III.2.9: «ammazzate me, chi ammazzate? Lardello. Chi fa il lardo? Il porco. Dunque voi ammazzate un porco», IV.6.23: «O voi mi tritellate più questo nome di Lardello ch'io non fo il lardo istesso quando 'l batto, per porlo ne' cavoli». Per l'uso del verbo *tritellare* in Andreini cfr. FIASCHINI 2009: 157-165. In *non fo il lardo* notiamo l'uso di *fare* 'vicario'. **bischero**: 'legnetto infilato nel manico [...] di [...] strumenti a corda per avvolgervi le corde' (*GDLI* II 249). **fatto pallone della sua vescica**: cfr. CROCE *L'Eccellenza, et Trionfo del porco*, *Invocatione poetica*, vv. 12-14: «Ogn'un m'aiuti in questa mia fatica, / che come al fin de l'opra sarò giunto, / giuocaremo al pallon con la vescica», e la nota di ROCH 2006: 8 n. 3: «la vescica di porco gonfia d'aria veniva usata dai bambini come pallone nei loro giochi. Si chiamava anche *palla del vento*».

III.8.6 antropofago della pudicizia altrui: il capitano, accusato di aver "violato" la verginità di Candida, e di essere quindi un "cannibale" del pudore e dell'onorabilità della ragazza.

III.8.10-11 Lelio e Lardello non sanno che Candida è stata tratta in salvo dal poeta e la cercano in casa del Capitano.

schiuder questa porta né posso – che mandi Lardello per una scaletta e, facendola qui porre a questa finestra, io per quella discender possa e seco fuggire.

13 LELIO Lardello, che faremo?

14 LARDELLO Corro nell'osteria e or ora ne vengo a voi. Ah Capitano, delle oche selvatiche ti vuo' ben io servire! [*Se ne va*]

15 LELIO Questa è quella vendetta maggiore, o mia vita, ch'io poteva bramare. Insomma Amore, la Fortuna, il Cielo a Lelio promisero Candida bella.

16 LARDELLO [*Torna con una scala*] Ecco qui la scala.

17 LELIO Lascia ch'io ti aiuti.

18 LARDELLO E che? M'avete per così poltrone? Sono stato boia diece anni: guardate s'ho pratica di scale.

19 LELIO Eh, eh, certo, egli è tempo di scherzi e non d'altro.

20 CANDIDA Or lasciate, mio bene, ch'io m'accinga al discendere: o come è commoda questa finestra! Per questa fuga amorosa Amor la fece. [*Scende dalla finestra della casa del poeta*]

21 LELIO Piano, cara mia vita, che non perdeste la vita! Ch'a me torreste la vita col cader della vostra vita, poiché la mia vita vive nella vita vostra.

22 CANDIDA Non tema, o mia vita, della mia vita, che non potendo contra la sua vita la morte, meno morir può la mia vita nella sua vita la mia vita albergando.

23 LELIO Alfin scendesti, o mio caro bene!

24 CANDIDA O mio solo cuore!

25 LARDELLO Ah furbetti, baciatevi una volta.

26 LELIO Sì? Pigliate Candida.

27 CANDIDA Pigliate Lelio.

III.8.12 il discortese [...] dal cuore: Candida riferisce fedelmente le parole del Capitano (cfr. III.3.35). **artigli, di questo rapace avoltoio**: cfr. la battuta di Lardello a proposito del rapimento di Candida da parte del Capitano: «Oh, povera verginità, come vai! O come la portò via rapidamente! Parve il nibbio quando rapisce un pulcino» (III.3.37). Ma il Capitano è stato anche paragonato dall'isolano a un «superbo uccello armato di rostro e d'artiglio rapace» (III.1.2). **fa di mestieri**: *fare mestiere o fare o farsi di mestiere*: impersonale 'è necessario, occorre' (s.v. *mestiere* *GDLI* X 231). **mi sono provata a**: 'mi sono adoperata per, ho tentato di' (*GDLI* XIV 777[24] s.v. *provare*, che documenta l'uso intr. in questa accezione anche con particella pronominale). **schiudere**: 'aprire' (*GDLI* XVII 1027). **né**: 'e non' (*GDLI* XI 281).

III.8.14 delle oche selvatiche ti vuo' ben io servire: 'ti sistemo io' (?). Non sono stati reperiti ulteriori riscontri per quest'espressione.

III.8.15 Amore, la Fortuna, il Cielo: per la triade cfr. ad es. SANNAZARO *Sonetti e canzoni*, *Parte seconda*, XLI (BibIt): «Sì mi governa Amor, Fortuna e 'l Cielo».

III.8.16 Cfr. *Ordine delle robe*: «Una scala per Lardello».

III.8.18 poltrone: qui 'pigro, fiacco, scansafatiche' (*GDLI* XIII 804), ma anche 'persona di poco valore, vile', come in II.2.17. **Sono stato [...] di scale**: con riferimento alla scala del patibolo.

III.8.20 discendere [...] finestra: cfr. *La scena*: «E per ultimo si dovrà fare che la finestra della casa del poeta sia grande in guisa che una donna possa per quella fuggire». **amorosa Amor**: gioco etimologico.

III.8.21 col cader della vostra vita: 'col venir meno della vostra vita' (s.v. *cadere* *GDLI* II 493[14] e cfr. anche l'espressione *cadere di vita* 'morire', *ivi* 493[16]).

28 LARDELLO Pigliate ambi duoi. [*Lelio dà un bacio a Candida e viceversa; Lardello cerca di inserirsi*]

29 LELIO Ferma, ferma, furfantello!

30 LARDELLO Eh ch'io burlo con voi. Orsù a letto, a letto, alla generazione!

31 LELIO O cara Candida, ora che vi tengo fra le mie braccia avinta, anzi fra questi amorosi legami dove Amor ne tragge cara libertà, chi sarà quello ch'a me vi levi?

Scena nona.

OCCHIALÌ, MEHEMET, TURCHI, CANDIDA, LELIO, LARDELLO.

1 [OCCHIALÌ]... Io sarò quegli!

2 CANDIDA O me misera! Aiuto, aiuto!

3 LELIO Ah traditori! Non pavento, ma voi spavento!

4 LARDELLO Ah razza di becchi! Con questa scala vi sconquasso tutti! [*Utilizzando la scala per colpire e allontanare gli aggressori*] Non posso più... Lelio, salvati! Salva, salva, salva!

5 LELIO Ohimè ch'anch'io cedo e fuggo... Aiuto, aiuto, amici!

6 CANDIDA Salvati, mio bene! Soccorso, vicini! Aita, aita!

7 OCCHIALÌ Taci, scelerata! Or vedi, Mehemet, che, per esser noi da pastori armati, discesi fra queste case che nella spiaggia sono, abbiamo fatto diverse prede e in particolare di costei che, sprezzatrice degli abiti nostri, veste le istesse nostre vestimenta. Ma ne pagherai il fio a Macone, il giuro.

III.8.30 generazione: 'l'azione di generare' (*GDLI* VI 653). Lardello li esorta scherzosamente a consumare un rapporto sessuale.

III.8.31 legami [...] libertà: si noti la costruzione artificiosa della frase con la ripresa del gioco etimologico *amorosi-Amor* (già poco prima nella battuta di Candida III.8.20) e l'accostamento ossimorico tra il legame e la libertà (Amore trae libertà dal legame).

III.9 La scena sancisce una «rottura»: «i turchi, per la prima volta fuori dalla spiaggia/cornice» entrano «in scena, travestiti da «pastori armati»» (CHICHIRICCÒ 2018: 124). Fondamentale l'indicazione dell'*Ordine delle robe* a proposito di questa scena: «Molte camicie large, per vestire i turchi, ma di sotto terranno gli abiti turcheschi in modo che, quando vorranno, gli scoprano». La sequenza di battute 2-6 ricorda la reazione di fronte al pericolo turco alla fine del secondo atto (cfr. la nota a II.9.6).

III.9.1 Io sarò quegli: sarò colui che sottrarrà Candida dalle braccia dell'innamorato. Occhialì risponde a sorpresa alla domanda di Lelio che sembrava cadere nel vuoto alla fine della scena precedente (III.8.31).

III.9.7 sprezzatrice degli abiti nostri, veste le istesse nostre vestimenta: Candida era stata rapita dai turchi durante l'attacco avvenuto sull'isola anni prima ma, dopo una fase di prigionia, era riuscita a scappare e a tornare tra i cristiani. Il chiasmo *abiti nostri-nostre vestimenta* sottolinea la contrapposizione tra gli abiti turcheschi, rinnegati da Candida, e gli abiti pastorali indossati dalla ragazza in questa scena (sono «le istesse [...] vestimenta» di Occhialì e Mehemet perché i due turchi si sono travestiti da pastori). *Vestimento* vale 'vestito' ma anche 'travestimento, costume teatrale' (*GDLI* XXI 818[1,2]). **pagherai il fio**: 'sconterai la pena'. Cfr. le locuz. *pagare, scontare il fio* 'scontare la pena, espiare la propria colpa; sopportare il castigo o le conseguenze di una colpa, di un delitto, di un errore' e *far pagare il fio, dare il fio* 'infliggere la meritata punizione' (*GDLI* VI 1[4] s.v. *fio*[1]). **Macone**: italianizzazione di Maometto (*GDLI* IX 383, con esempi in Pulci, Berni, Ariosto, Tasso). *Olivastro* 22: «Forsennato Macon».

8 CANDIDA Ah malvagi, adunque i pastori nudriscono animi così fieri? Ah, so ben io che ad altro fine non avete deposte le ghirlande e armato il capo e la mano di ferro che per compiacere a quel crudele e fiero Capitan Corazza. Ma sarete seco tutti severamente puniti ancora.

9 OCCHIALÌ Mehemet, o tu non vedi? Questi è Nebì. Ah scelerato, non così tosto ti liberai dal ferro, o fero, a' prieghi di Mehemet, come tu se' fuggito. E questo solo perché siamo fra ' Cristiani? Ben in breve col tuo cadere vedrai cader insieme incenerite queste eminenti torri e queste merlate mura di Tabarca.

10 CANDIDA Ohimè, che odo? Siete turchi?

11 OCCHIALÌ Ah ingrato, e tu non mi conosci? Questi sono gli oblighi tanti che tu mi devi? Ti conosco ben io, benché in abito di donna donna ti fingi.

12 CANDIDA E donna sono!

13 OCCHIALÌ Taci, mentitore, che mille volte menti! Al ferro, al ferro di nuovo, di nuovo agli strazi, agli stenti, alle seti, alle fami! Affretta il passo, fuggitivo ribello! [*I turchi catturano Candida e la portano via picchiandola*]

14 CANDIDA Ahi quante battiture! Pietade, pietade, o dispietati!

FINE DELL'ATTO TERZO

ATTO QUARTO.

Scena prima.

POETA, FRINGUELLO.

1 [POETA] [*Davanti a casa del poeta*] Lodato il Cielo, mi son pure disintralciato da quell'imbroglione del capitano! In effetto dice il vero il detto del poeta «Vero dolce è 'l licor

---

III.9.8 Candida non ha riconosciuto i turchi travestiti da pastori e crede di avere di fronte i pastori dell'isola di Tabarca armati per ordine del Capitan Corazza contro i turchi (cfr. II.9 e III.1). **armato il capo e la mano di ferro**: in effetti i veri pastori di Tabarca sono provvisti di «Spade, rotelle, murioni» (cfr. *Ordine delle robe*).

III.9.9 Questi è Nebì [...] se' fuggito: Occhialì scambia Candida per il gemello Nebì. La accusa di aver tradito i turchi passando dalla parte di cristiana, approfittando della libertà che Occhialì le aveva concesso. **vedrai cader insieme incenerite [...] queste merlate mura di Tabarca**: è quanto Occhialì aveva promesso al Gran Signore III.4.5: «Sapeva io benissimo che quest'isola si fortificò molto poco doppo che sostenne quel già mio primo memorabile assalto e, ragionando di questo fatto un giorno col Gran Signore, si compiacque dirmi se di nuovo io avrei tentata impresa così degna, alle quali voci io risposi che non solo l'avrei tentata, ma incenerite queste mura ancora».

III.9.11-12 in abito di donna donna ti fingi [...] E donna sono: diafora. Occhialì crede di avere di fronte Nebì travestito da donna; Candida non capisce le accuse perché non sa di avere un gemello maschio fuggito dalla prigionia turchesca.

III.9.13 Al ferro, al ferro: 'in catene, in catene'. **ribello**: 'ribelle'.

III.9.14 battiture: 'percosse, bastonate' (*GDLI* II 122). **Pietade [...] dispietati**: gioco etimologico.

d'amaro asperso»... O come perciò più dolci mi saranno i frutti amorosi, per mezo di questo poco d'amaro che v'ha mescolato questo parabolano!

2 FRINGUELLO Ventura aveste, o domine, che a sorte e poco fa duo soldati vennero a parole, ond'egli ha creduto che 'l rumor d'essi sia stato quello che già voi dicevate. E certo, certo che se non era questo, io m'apparecchiava a veder far alle pugna Apollo con Marte.

3 POETA Diciamo come dice l'immortal Ariosto: «Il vincer sempre fu laudabil cosa, / vincasi per fortuna o per ingegno». Piacque sempre il furto benché dispiaccia la forca.

4 FRINGUELLO Orsù, per mio consiglio pigliate una fregata e conducete altrove Candida, overo pigliate cavalli per voi e la vostra chinea datela a Candida e fra questi monti andate a goder sicuramente degli amori vostri.

5 POETA Buon consiglio, ma per fregata od altro legno non anderei per questo spavento di turchi; per terra pur pure... Ma la mia giumenta ha perduto l'ambiadura e s'è fatta una gran roza rozza, onde avviene che sempre io la tengo stallata. Entriamo, che quel consiglio che mi darà il mio bene, a quello appigliar mi voglio. Ohimè, nell'avicinarmi alla porta vo con una gala, che una

---

IV.1.1 Lodato [...] capitano: cfr. lo scontro tra il poeta e il capitano sul finale di III.7. **disintralciato**: 'liberato' (*GDLI* IV 690 s.v. *disintralciare*, att. solo in Giovanni Botero). **In effetto [...] asperso**: allusione alla poetica fissata da Lucrezio in *De rer. nat.* I, 936-942 e ripresa nei celebri versi di TASSO *Gerusalemme liberata*, I, 3: «Sai che là corre il mondo ove più versi / di sue dolcezze il lusinghier Parnaso, / e che 'l vero, condito in molli versi, / i più schivi allettando ha persuaso. / Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi / di soavi licor gli orli del vaso: / succhi amari ingannato intanto ei beve, / e da l'inganno suo vita riceve». *Licor* vale 'sostanza liquida, bevanda' (*GDLI* IX 132 s.v. *liquore*). Si tratta di una specie di inversione comica: in Tasso è l'amaro a essere asperso di dolce, qui il dolce a essere asperso di amaro. **O come [...] frutti amorosi**: Laurindo si aspetta di trovare Candida in casa propria (dove l'aveva lasciata a III.7) e quindi pregusta l'incontro amoroso con la ragazza. Candida in realtà è fuggita dalla finestra con l'aiuto di Lelio e Lardello già a III.8. **parabolano**: 'ciarlone' (il termine era già stato riferito al capitano da Candida a II.8.43).

IV.1.2 Ventura [...] dicevate: Laurindo aveva cercato di distrarre il Capitano inventando una rissa tra soldati per sottrargli indisturbato Candida. Per una fortunata coincidenza, uno scontro interno all'armata si è verificato davvero. *Ventura* 'fortuna, sorte propizia' (come in III.6.6); *a sorte* 'casualmente' (*GDLI* XIX 507[2]); *rumor* 'rissa, combattimento' (cfr. III.5.1). **Se non era [...] io m'apparecchiava**: periodo ipotetico con imperfetto doppio. **veder far alle pugna Apollo con Marte**: vedere il poeta azzuffarsi con il Capitano (per *far alle pugna* 'prendersi a pugni' cfr. *GDLI* XIX 912[14] s.v. *pugno*).

IV.1.3 Il vincer [...] per ingegno: Laurindo cita ARIOSTO *Orlando furioso*, XV, 1, vv.1-2: «Fu il vincer sempremai laudabil cosa, / vincasi o per fortuna o per ingegno»; nella relativa nota di commento BIGI (p. 483 n. 1) osserva che la massima ariostesca richiama «Machiavelli, *Ist. fior.* III 13: "coloro che vincono, in qualunque modo vincano, mai non ne riportano vergogna"». I versi del *Furioso* compaiono diverse volte (con piccole variazioni) nei testi di Andreini: *Schiavetto* 103: «Vincasi pur per forza, o per inganno / ché le vittorie gloriose fanno»; *Campanaccia* 51: «vincasi per fortuna o per inganno tutto apporta vittoria»; *Li duo Leli simili* 55: «dice il proverbio: "vincasi per fortuna o per ingegno, il vincer sempre fu laudabil cosa"». **Piacque [...] forca**: 'delle azioni pericolose piacciono i vantaggi, non le conseguenze nefaste'. La frase può essere accostata ai proverbi sulla disonestà punita e sui pericoli della disonestà raccolti in DP 498-500, come «chi più che non deve prende, fila la corda che poi l'appende» (498 con rinvio a *Proverbi toscani*).

IV.1.4 fregata: è un'imbarcazione rapida e agile (cfr. subito dopo a IV.1.5 «fregata od altro legno»). Fringuello propone al padrone di fuggire per mare con Candida (ricordiamo che le case attorno alle quali si svolge l'azione sono sulla spiaggia). **overo**: 'oppure'. **chinea**: 'cavallo o mulo da sella, adatto a percorsi lunghi' (TLIO). Qui riferito a un cavallo in grado di compiere l'andatura dell'ambio (cfr. IV.1.5). Crusca I s.v. *chinea* rimanda a 'ambiante', 'che va d'ambio': 'e dicesi de' cavalli, degli asini, e de' muli. [...] Oggi, a Cavallo ambiante, diciam Chinéa. Lat. *asturco*' (cfr. anche *GDLI* III 80 s.v. *chinea* 'cavalcatura che sa tenere l'ambio'). **questi monti**: la zona montuosa di Tabarca (cfr. *La scena*). **sicuramente**: 'senza pericolo' (*GDLI* XVIII 1058[1]).

galla sembro di leggerezza. O sia benedetto lo strale che nel cuore portai, la margine che m'ha lasciato nel seno e la pena che con la penna vergai cantando!

6 FRINGUELLO Entriamo, entriamo, non più parole!

7 POETA Ben hai ragione, apriamo... Eh, non aprire ancora! Sì, sì, apri, apri, non indugiare. Eh, indugia un tantolino, oh che dolcezza!

8 FRINGUELLO Uh, uh, va in acqua di miele il poeta.

9 POETA Sì certo. Ohimè, qual miele, qual manna sarà più dolce de' dolci baci ch'io darò e riceverò da Candida? Quando le toccherò il seno, non dirò che la nieve, il latte perdono seco in paraggio di candore? Se il vago volto le mirerò, poi non dirò ch'è un giardino dove la rosa e 'l giglio alle rugiade del mio pianto e al fiammeggiar degli occhi suoi, che sono duo soli, apre una eterna primavera? Ohimè dall'allegrezza non trovo con la chiave il pertugio della serratura!

10 FRINGUELLO E che domine volete far di morosa, se non trovate il buco alla serratura?

11 POETA Ah ghiottoncello motteggevole, sugli scherzi eh? Sta' pur sicuro che di Venere nella palestra di balestra tirerò benissimo. Orsù, ho già la porta aperta: entriamo e con quel famosissimo comico e poeta Adriano Valerini veronese diciamo:

IV.1.5 per terra pur pure: 'per terra ancora ancora' (cfr. *GDLI* XIV 1017 s.v. *pure*[1]). **ha perduto l'ambiadura**: si veda TLIO s.v. *ambiatura* 'lo stesso che ambio, andatura di un cavallo che avanza alternatamente insieme le zampe dello stesso lato' (cfr. anche Crusca I e *GDLI* I 381 s.v. *ambiatura*). La battuta ribalta la sentenza proverbiale riferita al mondo dei cavalli *Perdere il trotto per l'ambiatura*, per cui BOCCACCIO *Decameron*, VIII, 3: «e noi avremmo perduto il trotto per l'ambiadura» (QUONDAM 1228 n. 35: «e noi avremmo perduto l'andatura facile e naturale del trotto per passare a quella difficile e artificiale dell'ambio»). L'ambiatura necessita di addestramento (TLIO) e la cavalla di Laurindo, diventata rozza, non è più in grado di compierla. **roza rozza**: 'cavallaccia rozza'. *Roza* è variante antica di *ròzza* 'cavallo di poco valore', ma anche 'donna di costumi depravati' (*GDLI* XVII 180 s.v. *ròzza*). **stallata**: cfr. *stallare*[1] 'mettere gli animali nella stalla' in *GDLI* XXI 52[3]. **quel consiglio [..] mi voglio**: tema sospeso (per questo tipo di costrutti cfr. *Introduzione* § 7). **il mio bene**: Candida. **vo con [...] di leggerezza**: 'vado con un'allegria che sembro una galla di leggerezza'. *Gala* vale 'grazia, allegria' (*GDLI* VI 537[1,2] s.v. *gala*[2]). Il termine *galla*, invece, designa propriamente un'escrescenza tumorale che si forma sulle piante e, per estensione, anche la noce aromatica, la ghianda e altri piccoli oggetti di forma tondeggiante. Al figur. il termine viene utilizzato per denotare 'levità, cosa senza peso' (cfr. *GDLI* VI 550-551[1,3,6]). Per la leggerezza della *galla* cfr. anche Crusca I-II s.v. *galla*: 'Propriamente val ghianda, ma si piglia anche comunemente per ogni gallozza. [...] E stare a galla, vale, star su l'acqua, a guisa di galla, ch'è leggerissima'. **la margine**: al femminile 'Ant. e letter. Cicatrice' (*GDLI* IX 801[1]). **la pena che con la penna vergai cantando**: torna il bisticcio *pena-penna*, già in una battuta di Flavia a I.1.17: «Oh, come è vero che il sangue degli amanti convertito in inchiostro e le lor pene in penne formano per lo più tragici casi!».

IV.1.8 va in acqua di miele: 'pregusta la dolcezza dell'incontro'. Non ho trovato attestazioni di questa espressione, che si potrebbe accostare *andare in brodo di giuggiole* 'essere fuori di sé per il piacere, la gioia' (*GDLI* VI 879[3] s.v. *giùggiola*) e a *andare in solluchero* (*GDLI* XIX 356 s.v. *sollùchero* 'intenso godimento, [...] compiacimento'). L'idromele è una bevanda fermentata fatta con miele e acqua (*GDLI* VII 226).

IV.1.9 paraggio: 'paragone' (Crusca I e II). **dall'allegrezza non trovo con la chiave il pertugio della serratura**: cfr. DELLA PORTA *Turca* 241: «Ho tant'allegrezza che non posso star dritto in piedi».

IV.1.10 E che [...], se: 'E che caspita ve ne fate di una morosa, se'. **non [...] serratura?**: uno dei numerosissimi doppi sensi tipici del linguaggio dei servi nella commedia, in contrasto comico con le metafore in stile petrarchesco della battuta precedente. Cfr. *DLA* 529 s.v. *serratura* con diversi esempi in Aretino per *chiave* come 'pene' e *serratura* come 'organo sessuale femminile'; si ricordi inoltre la celebre scena della *Calandra* (III.3), un dialogo tra «Fessenio fuor de l'uscio» e «Samia dentro», interamente costruito su questo doppio senso osceno (cfr. anche il commento di PADOAN in *Calandra* 130-132).

IV.1.11 ghiottoncello: cfr. I.6.20. **sugli scherzi eh?**: 'scherzi, eh?'. Cfr. III.7.7. **di Venere nella palestra di balestra tirerò benissimo**: 'compirò un'ottima performance sessuale'. Cfr. *balestra* 'pene' (*DLA* 37) con le locuz. *caricare la balestra* 'avere un'erezione' e *scaricare la balestra* 'eiaculare'. **Adriano Valerini**: poeta e comico veronese (1545 ca.-

Cosa nel mondo alcuna
esser dolce non può, soave o cara,
che sia d'Amor digiuna.
E stupisco che l'ape, essendo ignara
del piacer amoroso, e sì pudica
produca il miele; ma se avesse amica
Venere, produrria nettar celeste.
Però voi dèi voleste
farla d'amor nemica
siché non possedessero i mortali
cibi al'ambrosia di dolcezza uguali.

12 FRINGUELLO O bene, ma entrando udite il mio, rubato non ha due ore allo stesso poeta comico Valerino.

13 POETA Mi contento, benché un'ora mi paia un secolo, di goder il mio bene.

14 FRINGUELLO Udite.

L'altra notte io sognai, quando le stelle
dan loco al vicin giorno, di tenerti
stretta nele mie braccia e di goderti.
Fa' che non passi il sogno
per l'avorio, ben mio, dei denti tuoi,
perché sarà fallace.
Se vuoi ch'ei sia verace,
soccorri al mio bisogno
e passi il sonno per la fronte poi
del tuo marito adorno,
ch'ivi la porta troverà di corno.

15 POETA [*Ridendo*] Eh, eh, eh... o bene, o bene, o bene, entriamo.

16 FRINGUELLO Entriamo.

1593 ca.), attivo anche nella compagnia dei Gelosi. Per un quadro aggiornato si veda la recente voce *Valerini, Adriano* di CARACCIOLO 2020 in *DBI* (e i relativi rinvii bibliografici). Cfr. MUNARI 2018: 102 n. 218: «Nella *Saggia Egiziana*, dialogo "spettante la lode dell'arte scenica" del 1604, il catalogo degli autori di commedie considerate 'alte' raccomandate dall'Egiziana ad Ergasto comprendeva [...] nomi a dire il vero non scontati: "[...] la dotta / Isabella Gelosa, e Adriano"». **Cosa nel mondo alcuna [...] dolcezza uguali**: cfr. VALERINI *Cento madrigali*, *Cosa nel mondo alcuna* (schema aBaBCCDdcEE). **ape [...] pudica**: secondo gli antichi le api erano disinteressate ai rapporti amorosi; sull'ape come simbolo di castità cfr. BETTINI 1986: 207-210 (cit. a p. 208): «Virgilio stesso [in *Georg.* 4, 198 ss.] ci dice che esse [le api] non si abbandonano al congiungimento, non fiaccano i loro corpi nei piaceri di Venere [...]. Del resto, le donne Ateniesi che partecipavano alle Tesmoforie assumevano il nome di μέλισσαι [api]: e queste donne si astenevano per tre giorni da ogni contatto sessuale, digiunavano per uno e giacevano a terra su giacigli di agnocasto, pianta dal potere anafrodisiaco».

IV.1.12 il mio: il mio madrigale.

IV.1.14 Cfr. VALERINI *Cento madrigali*, *L'altra notte io sognai quando le stelle* (schema ABBcDeecDfF).

Scena seconda.

CAPITANO, TRULLA

1 [CAPITANO] Oh, la gran fatica ch'è governar soldati novelli! Ho caro alfine che la cosa accomodata sia.

2 TRULLA Signor padrone, quando mi lasciaste poco fa, andaste forse a fare... Eh mi vergogno.

3 CAPITANO A far che? Di', su!

4 TRULLA A fare... Alla fe', che mi vergogno.

5 CAPITANO Di', su, dico: a far che?

6 TRULLA A fare il so so.

7 CAPITANO Che so so?

8 TRULLA Il sotto e sopra.

9 CAPITANO Peggio, che dici?

10 TRULLA Quello che fa il gallo alla gallina, per farle far le uova.

11 CAPITANO Che? Con Candida?

12 TRULLA Signor sì.

13 CAPITANO Oh! T'ho pur inteso. No.

14 TRULLA E che state a fare?

15 CAPITANO Egli è rimasto solo da me, e questo perché io voleva che prima Lelio se le tolesse dal cuore; ma la rabbia amorosa che m'inferma fa che, mutando voglie, io termini d'entrarmene e goderla a viva forza. Or ecco aperto, entriamo. [*Entrano in casa del Capitano*] Tu catenaccia bene la porta con i catenacci che catenacciavano le catenacciate porte del gigante Nembrotte.

IV.2.1 soldati novelli: è l'armata improvvisata di pastori, arruolati dal capitano per fronteggiare l'aggressione turchesca. **ho caro [...] che**: 'sono contento che'. Cfr. in veneziano ad es. CALMO *Saltuzza* 100: «Ho da caro!» 'mi fa piacere'. **la cosa accomodata sia**: il Capitano è riuscito a sedare la rivolta dell'armata.

IV.2.4 Alla fe': cfr. I.6.3.

IV.2.8 Il sotto e sopra: l'accoppiamento. *DLA* 571 registra *su e giù* 'rapporto sessuale', con esempi novecenteschi.

IV.2.15 Egli è rimasto solo da me: 'mi sono astenuto dal compiere questa azione' (cfr. *rimanere* 'non intraprendere un'azione, trattenersi' *GDLI* XVI 387[11]). **se le tolesse**: 'le si togliesse' (per l'ordine dei clitici cfr. I.2.15). **la rabbia amorosa**: cfr. III.2.16. **io termini**: 'io decida' (*GDLI* XX 924[6]). **goderla a viva forza**: 'violentare Candida'. *A viva forza* 'con la violenza, [...] forzatamente, coattivamente' (*GDLI* VI 238[39] s.v. *forza*). Lo stupro era una possibilità prima respinta dal Capitano; cfr. III.3.35: «Che voglio fare? Io potrei sforzarti, discortese [...]; ma questo pensiero non voglio che s'annidi nel petto di soldato magnanimo com'io sono. Ma fin tanto che la memoria di Lelio ti si levi dal cuore, voglio che prigioniera tu viva in una mia orridissima stanza; e quando poi te la sarai dimenticata, allora ti farò degna de' miei abbracciamenti». Come Laurindo, anche il Capitano crede di trovare Candida ancora in casa propria, dove l'aveva lasciata (in realtà nel frattempo Candida è stata a casa del poeta e poi rapita dai turchi). **la porta**: la porta della casa del Capitano. **Tu catenaccia [...] catenacciate**: il verbo *catenacciare* non è registrato da Crusca e *GDLI*. Vale 'chiudere con un catenaccio', 'piccola e robusta sbarra o spranga di ferro (e anche di legno) che scorre entro gli appositi anelli fissati sui due battenti di un uscio per chiuderlo; chiavistello' (*GDLI* II 879). **le porte del gigante Nembrotte**: le porte di Babele, di cui Nimrod è il re nella Bibbia (re a cui nella tradizione patristica è attribuita la costruzione della celebre torre di Babele). *Nembrotte* è variante registrata in *GDLI* XI 337 s.v. *Nembròtto* «Forma italianizzata dell'ebr. *Nimrod* (*Nemrod* nella

16 TRULLA Lasciate pur la cura a me de' catenacci di messer Numbrinotte.

Scena terza.

LARDELLO, FRINGUELLO, POETA, CAPITANO, TRULLA.

1 [LARDELLO] Oh oh, la sbirraglia è in volta. Infine, se non fosse la giustizia, gli uomini sarebbero peggiori che le api, che hanno il mele nella bocca e l'ago nel culo. Ti so dire che 'l Capitano l'aveva pensata bene, onde perciò da' suoi pastori soldati in questo rumore di turchi l'ha fatta rubare, forse dicendo: «È impossibile che fra tanti soldati si possa sapere chi sia stato colui che l'involò»; ma Lelio, ch'è scolare d'Amore, s'è di subito immaginata la cosa e perciò hammelo fatto querelare alla giustizia.

2 POETA [*Cerca Candida in casa propria*] Candida?

3 FRINGUELLO Candida?

4 POETA Candida, olà?

5 FRINGUELLO Candidinetta?

6 LARDELLO Che diavolo è questo?

7 POETA Ohimè, che non v'è Candida.

8 FRINGUELLO Sarà in Parnaso, chi sa!

9 POETA Va' tu in cantina, ch'io anderò in granaio.

Volgata), patriarca biblico di corpo gigantesco e forza smisurata, proverbiale cacciatore [...] e collocato da Dante nell'Inferno tra i giganti col nome di *Nembrotto*». Utile il confronto con il passo pulciano in cui Morgante «aiuta i cristiani a prendere Bambillona, scardinando una porta della città e facendo crollare una torre delle mura» (PUCCINI 1419). Anche Pulci insiste sulla robustezza delle porte della città di città di Bambillona (Babilonia); cfr. *Morgante*, XIX, 168, vv. 1-8: «Morgante pur verso la porta andava, / ch'era tutta di ferro e molto forte. / E saracini ognun forte gittava / e sassi e dardi per dargli la morte. / Ma 'l fer gigante tanto s'accostava / che col battaglio bussava le porte; / ma non poteva spezzarle a gnun modo, / benché questo battaglio è duro e sodo»; *Morgante*, XIX, 169, vv. 1-4: «Più e più volte percuote e martella; / ma poi che vide che poco valeva, / e' s'appiccava a una campanella / e con gran forza la porta scoteva».

IV.2.16 Numbrinotte: storpiatura del nome proprio Nembrotte, che si aggiunge alla serie di neologismi di Trulla, e in generale dei servi.

IV.3.1 sbirraglia: 'gruppo (spesso rissoso e indisciplinato) o corpo di guardie o soldati con compiti di polizia o al servizio di un'autorità (e il termine ha una connotazione marcatamente spreg.)' (*GDLI* XVII 677[1] s.v. *sbirràglia*). **volta**: 'in fuga' (*GDLI* XXI 1000[1] s.v. *volta*[1], con particolare riferimento al ripiegamento delle truppe). **gli uomini [...] nel culo**: cfr. il proverbio riportato da *GDLI* X 374[17] s.v. *miele*: *La frode ha il miele in bocca e il veleno al culo* 'l'inganno si presenta sotto benevole apparenze e se ne scopre la malizia sempre troppo tardi'; cfr. LEONARDO *Indovinelli e profezie* (in *Scritti scelti* 314): «L'ave pecchia si pò assimigliare alla frode, perché ha il mele in bocca e el veneno al culo». Si veda anche la locuz. *avere il miele in bocca e il rasoio in mano* (e simili) 'nascondere la malvagità e la violenza sotto apparenze benevole e miti' (ad es. in Aretino), *GDLI* X 373[16]. **Ti so [...] involò»**: Lardello crede che il capitano si sia ripreso Candida facendola rapire dall'armata di pastori alla fine del terzo atto (approfittando della confusione provocata dall'arrivo dei turchi). Per *rumore* 'scontro armato' cfr. III.5.1. **scolare d'Amore**: 'seguace, discepolo (*GDLI* XVIII 113[3,4] s.v. *scolaro*) d'Amore', quindi 'esperto di stratagemmi amorosi'. Cfr. II.8.17. **querelare**: 'denunciare'. Cfr. *GDLI* XV 120[9]: 'proporre un'azione giudiziaria, specie di natura penale, contro qualcuno davanti alla competente pubblica autorità (da parte di un privato)'.

10 FRINGUELLO Et a che fare in cantina? Anderò nel giardino a veder se trasformata si fosse in alloro colà fra que' laureti, per conservar la castità sua.

11 LARDELLO [*A parte, osserva la scena non visto dagli altri*] Ancor questo povero poetastro non sa che Lelio gliel'ha rubata benché poi a Lelio il Capitano facesse lo stesso col mezo di que' pastori...

12 CAPITANO [*Cerca Candida in casa propria*] Candida?

13 LARDELLO O questa è più bella! Quest'è 'l capitano! Che sì, che sì che dopo averla fatta rubare, sarà fuggita? O lo volesse il Cielo!

14 CAPITANO Trulla?

15 TRULLA Signore.

16 CAPITANO Dove se'?

17 TRULLA Nel pollaio.

18 CAPITANO A che fare?

19 TRULLA A veder se Candida per disperatione fosse venuta a farsi piccicar dalle galline.

20 CAPITANO Ohimè, che non v'è Candida: è fuggita.

21 LARDELLO Non lo diss'io? O che buona nuova voglio arrecare a Lelio! Come gli vedo uscire, voglio osservare il tutto, per saper meglio ridire il fatto. Ma ecco il poeta...

22 POETA Ell'è così: il capitano hammi furata Candida.

23 FRINGUELLO Senz'altro ve l'ha forata...

24 POETA È così, è così. E per questo quand'egli stava qui tanto d'intorno mi tendeva gli aguati.

25 CAPITANO Il poeta m'ha tolto Candida, quand'io qui lo trovai e per questo da così fatto luogo non lo poteva distaccare.

26 POETA È vero ch'alor che qui mi trovasti Candida mia io t'involai, ma non con violenza, né con ratto, ma di commune voglia. Ma sì ben tu la rubbasti poscia a me e con l'una e con l'altro, apritor fatto con bu[n]cinello di chiuse porte.

IV.3.10 se trasformata [...] castità sua: con allusione alla fuga di Dafne da Apollo: la ninfa Dafne, che aveva consacrato a Diana la propria verginità, chiese al padre Peneo di trasformarla in lauro per sfuggire ad Apollo, che desiderava possederla.

IV.3.13 Che sì, che sì che: cfr. II.3.15.

IV.3.19 piccicar: 'beccare ripetutamente per cibarsi o, anche, per colpire e ferire' (*GDLI* XIII 614 s.v. *pizzicare*).

IV.3.21 voglio osservare il tutto: Lardello in diverse scene si pone come osservatore esterno dell'azione. Cfr. in particolare la battuta dell'oste a V.8.52: «Voglio qui ritirarmi dalla calca, spettatore del tutto».

IV.3.22-23 furata [...] forata: la vicinanza formale dei verbi *furare-forare* genera un altro doppio senso del servo.

IV.3.26 È vero [...] commune voglia: Candida era entrata consenziente in casa del poeta perché Laurindo le aveva offerto protezione come un padre (cfr. la battuta di Candida a III.7.23-25: «Eccomi a voi per rifugio, per salvezza [...] per ora io le stia come figlia, se non vuol come serva, in casa»). **con bu[n]cinello di chiuse porte**: 'di porte chiuse con bucinello': *boncinello / buncinello* – dimin. di *bolzone* dal longobardo *bultjo* – è «il ferro a forma di staffa dove entra la stanghetta quando si gira la chiave». Cfr. PUCCINI II 1124, a proposito di PULCI *Morgante*, XXV, 267, vv. 3-5: «ma spesso par serrato un chiavistello / il qual tu non tentasti per fatica, / che non era chiavato il buncinello». Cfr. *GDLI* II 304 s.v. *boncinèllo* con la sola att. pulciana. Il *boncinello* è citato già in Crusca I s.v. *chiavistello*: «strumento di ferro lungo, e

27 CAPITANO Io teco non voglio terminar questo fatto con l'armi, né con le pugna: pertanto, non avvilire questa spada e questa mano.

28 POETA Che spada? Che mano? Io ti ricordo che un poeta vale assai e con la spada e con la penna, e che Apollo è poeta e uccise il Pitone, maggior bestiaccia che no se' tu.

29 CAPITANO Che dirai?

30 POETA Tien le mani a te.

31 FRINGUELLO Olà, olà!

32 TRULLA Che vuoi tu dire?

33 POETA Ferma, ferma, Fringuello! Odi, Capitano, non voglio con questa lagomacchia terminar tanta offesa. Alla giustizia, alla giustizia!

34 CAPITANO Io mi contento. Alla giustizia, andiamo!

35 POETA Andiamo!

36 FRINGUELLO Su, a farti giustizziare ancor tu, carne da giustizia, presto, presto, presto!

37 TRULLA Alla giustizia tu ancora!

38 FRINGUELLO Che occorre ch'io ci vada? Mi par dove se' tu che ci sia il maggior ispavento della stessa giustizia, poiché s'un ti guarda bene hai viso di scala, di forca e di boia.

39 TRULLA Orsù, non mi voglio romper il collo. [*I due servi si prendono a pugni*]

40 FRINGUELLO Sì, sì, aspetta pur che ti sia rotto. Va' là, va' là.

41 TRULLA Va' là tu.

42 FRINGUELLO Va' là tu.

43 TRULLA Va' tu.

44 FRINGUELLO Va' tu.

45 TRULLA Tu.

46 FRINGUELLO Tu, tu, tu, tu.

---

tondo, il quale, ficcandosi dentro a certi anelli, confitti nelle imposte dell'uscio, le tien congiunte, e serrate: ha un manico dall'un de' lati, bucato, e schiacciato, nel quale è 'l boncinéllo, che è quel ferro forato in punta, atto a ricever la stanghetta della toppa».

IV.3.28 Che spada [...] con la penna: l'abilità nella scrittura e nel combattimento già rivendicata dal poeta (cfr. III.5.11: «lascia a me trattar la spada e la penna»). **Apollo [...] uccise il Pitone**: «Il nome (Πύθων, lat. *Python*) rappresenta, nella mitologia dei Greci, un terribile drago, il quale avrebbe avuto la sua sede a Delfi, prima che ivi fiorisse la religione di Apollo e da questo dio sarebbe stato ucciso» (*Enciclopedia Treccani online*). Cfr. *Olivastro* in MUNARI 2018: 491: «lo stral che del Piton / fu l'uccisore».

IV.3.33 lagomacchia: errore o storpiatura del poeta per *logomachia* 'battaglia di parole'. **Alla giustizia, alla giustizia**: *giustizia* è intesa qui come 'luogo dove si amministra la giustizia' e 'autorità giudiziaria' (*GDLI* VI 911[10]).

IV.3.36 a farti giustizziare: *giustizia* vale anche 'condanna capitale' (*GDLI* VI 911[8]); cfr. la locuz. *andare alla giustizia* 'avviarsi al patibolo' (*GDLI* VI 912[17]). **carne da giustizia**: cfr. la nota a *carne da boia* di I.6.39.

IV.3.38 hai viso di scala, di forca e di boia: Trulla è paragonato a un boia (quindi non occorre che Fringuello vada al patibolo, dato che un luogo in cui si trova il nemico Trulla è di per sé peggio di un patibolo).

47 TRULLA Uh, uh, uh, mi possa il brutto nemico dalla coda lunga lunga portar via com'io dormo solo, se alla giustizieria non dico che m'hai dato de' pugni ne' fianchi. Uh, uh, uh, uh, aspetta pure!

48 FRINGUELLO Va' pur là, balordonaccio, che te ne darò degli altri, se tu non corri!

49 LARDELLO [*A parte*] Orsù, e io vo a freno disc[i]olto a trovar Lelio. O che gusto ha da cavare dalle mie parole intendendo che 'l poeta al capitano rubò Candida e poi che Candida sia dal poeta fuggita! O che mancia ho d'avere! Osteria, eri caduta, or è 'l tempo che tu ritorni in piedi più che mai grassa e polita!

Scena quarta.

NEBÌ, MASENETTA, FLAVIA.

1 [NEBÌ] Ohimè, dove fuggo? Dove m'ascondo? Che luogo è questo? Non è già monte, né selva; è pur luogo di case ripieno. Sono pur case e non carceri: case di cristiani e non case di turchi, dunque son sicuro. Or che più t'adombra? Salvo tu se': che più si teme? O Dio, è tanto lo spavento che mi circonda che parmi d'esser ancora per voler del fiero Occhialì alla catena! Voglio battere a queste case per aver salvezza in quelle, perché a chi è pieno di spavento ogni scuoter di picciola fronda gli è tormento. Ahi, che mentre le luci volgo, da ogni canto parmi veder ispuntare e ismacchiare barbara gente che di nuovo la mia cara libertà prigioniera rendano! [*Bussa alle porte delle case sulla spiaggia*] O dalla casa! O dalla casa, olà! Ohimè, e che sarà? Alcuno non mi risponde... Picchierò a quest'altra. Olà, olà, dich'io! Un povero schiavo cristiano, benché in panni nobili alla turchesca vestito... O me sfortunato! Certo che per tema de' turchi tutti gli abitatori di questa spiaggia a Tabarca saran ritirati e io, misero, stando in così pericoloso luogo, prigioniero sarò fatto di nuovo. Pur mi dice il cuore ch'io batta a questa casa ancora. O dalla casa! O cristiani, o cristiani! Aiuto, aiuto, aiuto!

IV.3.47 il brutto nemico dalla coda lunga: il diavolo. **giustizieria**: l'insieme delle persone che esercitano la giustizia (cfr. il suffisso *-erìa* con valore collettivo in riferimento a persone come in *fanteria*, per cui SERIANNI 2016: 640). Voce non att. in Crusca, *GDLI* e BibIt.

IV.3.48 balordonaccio: neoformazione (accrescitivo e peggiorativo di *balordo*).

IV.3.49 a freno disciolto: cfr. *a freno sciolto* 'di gran carriera' (*GDLI* VI 344[8] s.v. *freno*). **gusto**: 'diletto' (la gioia che Lelio proverà apprendendo la notizia della fuga di Candida). **Osteria, eri caduta**: l'osteria di Lardello, già definita «betola» (da Masenetta a II.4.17) e «albergo prezzolato e venale» (da Laurindo a III.5.15).

IV.4.1 Ohimè, dove fuggo?: è la prima battuta di Nebì. Il giovane prigioniero dei turchi era stato oggetto del dialogo tra Occhialì e Mehemet a I.4. **a chi è pieno di spavento ogni scuoter di picciola fronda gli è tormento**: dislocazione a sinistra. L'immagine è letteraria: cfr. ad. es. *Orlando Furioso*, I, 34, vv. 6-8: «e di paura triema e di sospetto: / ad ogni sterpo che passando tocca, / esser si crede all'empia fera in bocca». **ismacchiare**: cfr. *GDLI* XIX 132 s.v. *smacchiare*[3] (ma manca variante con *i-* prostetica): 'Intr. Fuoriuscire dal folto di una boscaglia o dalla vegetazione', att. da Marini (ma transitivo, con il significato di 'stanare', è già in *Documenti sul teatro delle corti padane*). Si veda *Lelio bandito* 123: «da queste frondi smacchierà». **O dalla casa [...] Olà, olà, dich'io!**: sequenza ricorrente qui e in altre commedie di Andreini quando un personaggio bussa alla porta. Si veda ad esempio *Sultana* 78: «olà olà dico io, o dalla casa!» e gli altri esempi

2 MASENETTA Chi è là? Chi xé quelo?

3 NEBÌ O lodato il cielo! Amici, amici, madonna!

4 MASENETTA Amisi? Ohimè, scampa, varda, sera! Signora, turchi, turchi, turcazzi intorno alle nostre po... po... – ohimè che ambastia! – intorno alle nostre porte! O poverazza mi, che me s'è mossa la mare!

5 NEBÌ O povero me! Vedi come per mia ventura s'era aperta una porta al mio bene e subito a' miei danni fortuna l'ha chiusa. O di casa, olà! Eh, madonna, ch'io son cristiano e fuggo dal turco!

6 MASENETTA Turcazzonazzo poltron, se ti no scampi, te darò de sto morter sul cao, ve'!

7 NEBÌ Eh madonna, ch'io non son turco, ma cristiano, già prigioniero del turco. Deh, con soccorritrice mano soccorretemi e a' fiati de' miei sospiri ogni tenebra di tema da voi si disgombri e al continuo stillare delle lagrime mie s'ammollisca il vostro cuore, così duro alle preghiere affettuose e umili d'umilissimo supplicante.

8 MASENETTA [*A parte*] Pota, mo' el dise tanto ben quelle so cosette che el me fa dalla pietàe destruzer... El gramo non ha arme, el xé zovenoto tuto tenerume, a l'agiere el mostra de non aver nessun membro circonciso e stronzà, siché posso aidarlo. E po' tutto el liogo è in arme, i turchi scampà via e lu xé solo. [*A Nebì*] Orsù, schiavo ben vestio, aspeta che vegno.

---

riportati nella nota precedente. Si veda la formula di richiamo *A chi dico io?* molto utilizzata nella tradizione comica. Cfr. ad es. ARETINO *Cortigiana 25* 119: «HERCULANO. Vien giù, sfacendata! A chi dico io? Togna!» e gli ess. riportati da D'ONGHIA nella relativa nota (da Ariosto e Belo). **in panni nobili alla turchesca vestito**: cfr. Occhialì a I.4.3: «[Nebì] dimora in nobili panni alla catena nella mia generale» e l'elenco iniziale dei *Personaggi*: «Florindo Schiavo, detto Nebì, fratello di Florinda gemello, nobilmente alla turchesca vestito».

IV.4.2 *Chi è là? Chi è quello?*

IV.4.4 *Amici? Ohimè, scappa, fa' attenzione, chiudi! Signora, turchi, turchi, turcacci intorno alle nostre po...po... – ohimè che angoscia! – intorno alle nostre porte! O poveraccia me, mi si è scombussolato il ventre!*
varda: *vardàr* 'guardare' ma anche 'sorvegliare, fare attenzione' (CORTELAZZO 2007: 1450). **intorno alle nostre po...po... [...] porte!**: la ripetizione della sillaba *po* induce a credere che Masenetta stia per dire *potte* e genera un ulteriore doppio senso comico (dovuto anche al concomitante «turcazzi»). **me s'è mossa la mare**: possiamo tradurre più liberamente 'mi si contorcono le budella' (dalla paura). La *mare* è l'utero. Cfr. *mal de mare* 'mal di matrice, male isterico, uterino' in BOERIO 1856 s.v. *mare*, e *Rosa* 136: «tu m'ha' posta tanta la gran paura che mi s'è mosso il corpo» (e *corpo* come 'ventre' è registrato in *GDLI*).

IV.4.6 *Turcaccionaccio poltrone, se non fuggi, ti colpirò in testa con questo mortaio, ve'!*
Turcazzonazzo [...] ve'!: ritroviamo qui la violenza verbale contro i turchi caratteristica della letteratura post-lepantina e della letteratura teatrale di argomento turchesco (cfr. PRETO 2013: 159). **poltron**: cfr. II.2.17. **darò de sto morter sul cao**: *dare di* 'colpire, urtare con' (*GDLI* IV 30[49] s.v. *dare*[1]). Cfr. *Ordine delle robe*: «Un mortaio per Masenetta».

IV.4.7 a' fiati [...] si disgombri: cfr. DELLA PORTA *Turca* 234: «Oh, come alla tua vista mi si sgombra dal cuore ogni paura che suol offuscar il sereno de' miei pensieri!»; *Amor specchio* 77: «sgombri dall'animo vostro quella fierezza».

IV.4.8 *Potta, dice tanto bene quelle sue cosette che mi fa struggere dalla compassione... Il poveretto non ha armi, è un giovanotto tutto tenerezza, all'aspetto mostra di non aver nessun membro circonciso e mutilato, sicché posso aiutarlo. E poi tutta la zona è in armi, i turchi sono scappati via e lui è solo. Orsù, schiavo bene vestito, aspetta che vengo.*
destruzer: cfr. *destruzerse* 'struggersi' (BOERIO 1856: 235). **El gramo**: 'il poveretto' (cfr. *gramo* 'povero', BOERIO 1856: 313). **tenerume**: 'el tenero, s'intende degli alberi – anche bianco dele nosele dei ossi' (BOERIO 1856 *Indice* 140), 'Lat. Cartilago' (Crusca I e II); cfr. CELLINI *Vita* (BibIt), XIII: «io mi senti' fiaccare sotto il pugno quell'osso e tenerume del naso». **a l'agiere**: *agiere* 'aria' (CORTELAZZO 2007: 29). **membro circonciso**: la circoncisione è uno dei tratti che più caratterizzano il turco nell'immaginario occidentale e lo contrappongono al cristiano. Cfr. SANSOVINO *Dell'Historia universale dell'origine et imperio de' Turchi*, *Della circoncisione de' turchi* 37: «Et quando sono d'anni sette gli circoncidono non altrimenti che si facciano i Giudei». Si vd. inoltre *Bravure* 190: «Circoncisi che furono e fatti turchi tutti gli seguaci miei, il gran Turco commandò a dugento giannizzeri che mi pigliassero, ed a viva forza mi facessero circoncidere». Cfr. anche IV.8.33: «o becchi circoncisi!». **stronzà**: letteralmente il verbo *stronzar* fa riferimento

9 NEBÌ Sì, sì, di grazia cortesissima donna, venite, aiutatemi! O lieto giorno, giorno non solo degno d'esser segnato con pietra bianca, ma con lucidissima gemma in oro! O giorno amato e felice giorno, che quanto più ti si celebra tanto meno si esalta, perché tanto di te non si può dire ch'assai più a dirne no ne rimanga tal ch'io, di te tacendo, assai più dirò ch'altri di te parlando! E se pure alcuna volta (per ricordanza d'un tanto bene) mi converrà di te ragionare, sarà solo per essercitar la lingua accioché un giorno arrivi al saper lodarti appieno non altrimente che faccia quell'accorto pittore che, desiderando discoprir l'ultime prove del suo pennello nella pittura di Venere, va prima avezzando i colori e la mano, finché assicurato nell'arte viene al supremo e bramato lavoro. Ma eccola appunto in buon punto...

10 MASENETTA O povero zovenoto!

11 NEBÌ O cara madonna, non solo vi bacio la mano, ma...

12 MASENETTA No far, no far!

13 NEBÌ Lasciatemi fare, che ancor questo piè baciar voglio.

14 MASENETTA Moia, moia, no vogio! Férmete, férmete! Poverazzo, el pianze: el me fa pur tanta compassion. È mo' assai che ti xé schiavo?

15 NEBÌ Da picciolo bambino fui fatto schiavo e Nebì mi chiamarono, ma Florindo è 'l mio vero nome.

16 MASENETTA Gran spavento ti averà abuo con quei cagnazzi renegai, n'è vero?

---

all'azione di *tosare* le monete per diminuirne il valore a scopo fraudolento «col mezzo della forbice o della lima [...] ritonda o taglia sull'estremità in giro le monete» (BOERIO 1856: 716 s.v. *stronzàr*); cfr. anche CORTELAZZO 2007: 1337. Qui si allude alla pratica dell'evirazione: il servo evirato, nelle monarchie orientali, custodiva l'harem del sovrano o ricopriva altri importanti incarichi e funzioni (come quello di cameriere segreto del re), *GDLI* V 510 s.v. *eunuco*[1]. La «paura ancestrale della perdita della virilità» e il motivo della circoncisione e della castrazione ricorre anche negli scenari della Commedia dell'Arte, dove tale minaccia si tramuta in un espediente comico (cfr. CAPOZZA 2006: 126 e i lazzi di castrazione e circoncisione riportati).

IV.4.9 cortesissima donna: l'aggettivo *cortese* riferito a Masenetta, come tutto l'omaggio offertole qui da Nebì, genera un contrasto comico con la personalità della serva (i cui modi rozzi sono già ben noti allo spettatore/al lettore a questo punto della commedia, ma non a Nebì che la incontra per la prima volta in questa scena). **O lieto giorno, giorno non solo degno d'esser segnato con pietra bianca, ma con lucidissima gemma in oro!**: cfr. l'espressione *segnare con pietra candida/bianca* nella lettera di dedica a Vincenzo Grimani e in *Sultana* 117: «Per voi Mori di bianca pietra voglio segnar questo giorno». Espressioni affini anche in *Sultana* 184: «fu ben per te nel cielo segnato questo giorno con le più lucide stelle» e *Rosa* 46-47: «o giorno rosato, anzi, o giorno degno d'esser con rosa eternamente segnato». **accorto pittore che [...] va prima avezzando i colori e la mano**: *avvezzare* 'abituare', 'far esercitare' (*GDLI* I 897). **In buon punto**: 'in un momento favorevole o opportuno. Anche: fortunatamente' (*GDLI* XIV 986 s.v. *punto*[2]).

IV.4.10 *O povero giovanotto!*

IV.4.12 *Non farlo, non farlo!*

IV.4.14 *Smettila, non voglio! Fermati, fermati! Poveraccio, piange: mi fa tanta pena. È da molto che sei schiavo?* **Moia, moia**: cfr. II.8.87.

IV.4.15 Florindo: compare per la prima volta il nome Florindo, nome del figlio di Laurindo (cfr. elenco dei personaggi).

IV.4.16 *Avrai avuto un grande spavento con quei cagnacci rinnegati, non è vero?*

cagnazzi renegai: consueto riferimento ai cani per i turchi, per cui cfr. PRETO 2013: 72: «I rimatori veneziani di Lepanto fanno un uso ampio e linguisticamente unificante del sinonimo *Turco-assassino-cane-eretico*, spesso colorito e amplificato da una variopinta gamma di termini spregiativi, ma in realtà i poeti della vittoria cristiana e veneziana non fanno altro che tradurre a livello colto un'identificazione Turco = delinquente-uomo di pessima vita già fatta propria dal

17 NEBÌ Ohimè grandi. Mi pare ancora di vederli intorno a me incrudeliti.

18 MASENETTA T'ha-i mo' mai volesto impalar? Certo che ti ha' fatto assai a scamparla, ve'!

19 NEBÌ Eh, io l'ho pur fuggita.

20 MASENETTA Ma fermete un giozzeto. Là mo', che te varda ben. Ah traditora! Sì? A sta foza?

21 FLAVIA Che fa costei? Voglio in disparte osservarla.

22 NEBÌ Eh? Che cosa avete?

23 MASENETTA Che cosa ho? Credis-tu che no te cognossa? Ti xé Candida, tanto negra de' cuor quanto candida de nome, che sapiando che la mia padrona xé inamorà de Lelio per zelosia che ti ha che con la longa servitù essa no l'acquista, ti t'ha vestia in sto abito per vegnir come schiavo o turco in sta casa, mazzarla e daspò scampar via. Ti l'avevi ben ti pensà ben digando: «Sarò tegnua un de sti turchi che xé vegnù in l'isola, amazzarò la mia nemiga e no sarò cognosua». Ma la no t'è andà fata, furba, sporca, meza camisa, a sta foza!

24 FLAVIA Ah ch'egli è purtroppo il vero. Io, io sarò ch'a te leverà la vita!

25 NEBÌ Ohimè, che fate?

26 MASENETTA Adosso, Signora patrona, con quel cortelo!

27 FLAVIA Tu fuggi?

28 MASENETTA Adosso, fé el colpo che piase a nualtre, ficheghel tutto dentro!

29 NEBÌ Non son donna, non son donna, udite!

30 MASENETTA T'ho-io mo' chiapà? Sta' ferma lovazonazza!

---

linguaggio popolare e tramandata poi per tutto il Seicento e Settecento». Cfr. *Bravure* 190: «tutti [i turchi] mi s'avventarono alla vita, come tanti cani arrabbiati».

IV.4.17 Mi pare [...] incrudeliti: l'ossessione già descritta da Nebì nell'*a parte* all'inizio della scena (IV.4.1: «da ogni canto parmi veder ispuntare e ismacchiare barbara gente che di nuovo la mia cara libertà prigioniera rendano»).

IV.4.18 *Ti hanno mai voluto impalare? Certo che hai fatto una gran cosa a scamparla, ve'!*
impalar: 'impalare, infilare alla turchesca' (CORTELAZZO 2007: 635 con rinvio a BOERIO), con il consueto doppio senso legato al supplizio dell'impalamento, che risale almeno alla scena della confessione della donna anomima a Fra Timoteo in MACHIAVELLI *Mandragola* III.3 (per cui cfr. il commento di STOPPELLI *ivi* 183 nota 32).

IV.4.20 *Ma fermati un momento. Là, che ti veda bene. Ah traditrice! Sì? In questa maniera?*
un giozzeto: cfr. II.2.9. **foza**: cfr. CALMO *Rime canz.* IV, 7: «Diebb'-io a sta fozza condur la mia vita».

IV.4.23 *Che cos'ho? Credi che io non ti riconosca? Tu sei Candida, tanto nera di cuore quanto candida di nome. Sapendo che la mia padrona è innamorata di Lelio, per timore che lei lo conquisti con la lunga devozione, ti sei messa questo abito per entrare in questa casa nei panni di uno schiavo o di un turco, ammazzarla e poi scappar via. L'avevi pensata giusta dicendo: «Sarò creduta uno dei turchi che sono venuti sull'isola, ammazzerò la mia nemica e non sarò riconosciuta». Ma non è andata in questo modo, furba, sporca, mezza camicia!*
Ti xé Candida, tanto negra de' cuor quanto candida de nome: nelle parole degli innamorati il nome Candida all'opposto aveva generato considerazioni sulla purezza di cuore della ragazza: cfr. ad es. la battuta del Capitano a I.5.9: «Quest'è l'osteria, anzi il cielo dove risiede la bella Candida mia, ch'ha più candide le voglie che candido non è il candido ermellino». **meza camisa**: espressione di disprezzo; cfr. FOLENA 1993: 92: *mezza camisa* 'uomo da nulla'.

IV.4.26 *Addosso, Signora padrona, con quel coltello!*
cortelo: cfr. *Ordine delle robe*: «Un coltello in bella guaina d'argento per Flavia».

IV.4.28 *Addosso, fate il colpo che piace a noi, ficcatelo tutto dentro!*
fé el colpo che piase a nualtre, ficheghel tutto dentro!: l'ennesimo doppio senso osceno, caratteristico del linguaggio di Masenetta.

IV.4.30 *Ti ho presa? Sta' ferma, lupaccia!*

31 FLAVIA Che saprai dire?

32 MASENETTA [*A Flavia*] No, no, laghé pur far a mi. [*A Nebì*] Vien un puoco in casa.

33 NEBÌ A che fare?

34 MASENETTA Voio ch'ela pissi al muro e, s'ela sarà dona, la cognosserò che la bagnerà le braghesse; e daspò l'amazzaremo. Te contentis-tu?

35 NEBÌ Contentissimo sono. Viva certa, signora, ch'ella fa un grandissimo errore.

36 FLAVIA Se sarà così, averò il torto: entra pur un poco e chiarisci nuovo dubbio.

37 MASENETTA Ala fe' el sorze sta bota è in cotego.

Scena quinta.

LELIO *con tre pastori armati*, CAPITANO *con tre pastori armati*, COLONELLO e CORPO DI GUARDIA.

1 [LELIO] Or, poi ch'io veggo che la giustizia va così lenta mentre cotanto è precipitoso il mio bisogno, io da me solo intendo con le proprie mani di fare vendetta, accioché non vada invendicata questa offesa, che indegnamente cinge il ferro chi non sa adoperare il ferro. Amici, armate i cuori come armate la mano, ch'io vi prometto dell'inimico mio certissima vittoria.

2 PASTORI Signor, vi siamo amici. E 'n virtù di questa amicizia impariamo a mutar le pelli in armature e i nodosi bastoni in taglienti spade, siché lasciate che incontriamo l'inimico, che ne vedrà quanto parchi nelle parole tanto prodighi ne' fatti.

3 CAPITANO Seguitemi pure e, se per la mia velocità mi smarriste, guardate l'orma del mio piede, ch'è di leone, e mi ritroverete.

4 LELIO Eccolo.

---

lovazonazza: 'lupaccia'. CORTELAZZO 2007: 732 registra *lovàzza* (s.v.) 'spregiativo di 'lupa' (in senso figurato). Cfr. anche *GDLI* IX s.v. *lupa*: *lupaccia* 'meretrice, donna malvagia' (ad es. in Aretino).

IV.4.32 *No, no, lasciate fare a me. Vieni un poco in casa*.

IV.4.34 *Voglio che lei pisci contro il muro e, se è una donna, la riconoscerò perché si bagnerà i calzoni; e poi l'ammazzeremo. Sei d'accordo?*

braghesse: *braghessa* 'calzone' (CORTELAZZO 2007: 216). **Te contentis-tu?**: *contentàr* 'accondiscendere' (CORTELAZZO 2007: 382).

IV.4.35 Viva certa, signora, che: 'stia pure sicura che' (cfr. la locuz. ital. *stare certo* 'sapere con certezza, confidare fermamente' in *GDLI* III 3^2 s.v. *cèrto*[1]).

IV.4.37 *Parola mia: il topo stavolta è in trappola.*

sorze: 'topo' (con doppio senso indica organo genitale maschile o femminile, cfr *DLA* s.v. *topo-a*). **cotego**: 'trappola' per topi (CORTELAZZO 2007: 408).

IV.5.2 mutar [...] i nodosi bastoni in taglienti spade: la stessa opposizione bastone-armi già a III.1.1: «Isolani, quella mano che già, stringendo noderoso bastone, parve nata a schierar la greggia ora, armata di ferro, mostri d'esser formata per castigare l'inimico Trace».

IV.5.3 mio piede, ch'è di leone: il Capitano ha più volte richiamato l'immagine del leone: cfr. ad es. I.6.6: «come l'odor del leone sgomenta ogn'altro animale così il mio feto settecento miglia in mare si sente e impaurisce ogni più intrepido corsare»; II.5.2: «Alcide portava una pelle d'un leone su le spalle [...] sono un novello Alcide»; III.1.1: «guerriero leone».

5 CAPITANO Ricuperar voglio Candida, poic'ho inteso che me l'ha rubata quel ganimede selvatico di Lelio.

6 LELIO Ah traditore!

7 CAPITANO Te ne menti!

8 LELIO Caccia mano!

9 CAPITANO Ecco!

10 COLONELLO E CORPO DI GUARDIA. Ferma là, ferma là! Soldati, ponete di mezo. Fermatevi, dico, vi farò tagliar tutti a pezzi! Dunque, avanti al corpo di guardia si fanno queste cose? E invece noi d'insanguinar l'armi contra nemici nostri nel nostro proprio sangue le rivolgiamo? Il Capitano ben sa ch'io sono il colonello generale di queste battaglie: però l'impongo che meco venga, che, cessato poi questo sospetto turchesco, potrà diffinir le sue differenze col Signor Lelio.

11 CAPITANO Andiamo. Lelio, in altro tempo ci vedremo. Intanto vatti a far tagliar i panni funerali.

12 LELIO Sì, ma i panni voglio che sieno tagliati della tua pelle, ammazzato e scorticato ch'io t'avrò!

13 COLONELLO Piano, Signor Lelio! Si sa, si sa ch'ell'è gentiluomo di cuore, ma vorrei che andasse al valor pari il giudizio. E mi perdoni: sa pur che in così fatti luoghi non si fanno rumori?

14 LELIO Signor Colonello, saldissima colonna di queste nostre milizie, mi scusi, che ben sa quanto acciechi l'ira.

15 COLONELLO Se l'ira l'accieca, Argo lo renda [a] la ragione. L'uomo addirato si dee guardare nello specchio della prudenza, che, ciò facendo e mirandosi dall'esser umano fatto assai diverso,

---

IV.5.5 quel ganimede selvatico di Lelio: *ganimede* 'chi fa il galante con le donne; damerino, bellimbusto, vagheggino' (*GDLI* VI 582 s.v. *Ganimède*[1]); è un titolo offensivo (*DLA* 222), utilizzato ad esempio da Ariosto in *Orlando Furioso*, XXXIV, 78, 6-8: «i favori / che dànno un tempo ai ganimedi suoi, / che se ne van col fior degli anni poi». Cfr. *Schiavetto* 79: «un certo ganimeduccio spelatello» e la relativa nota di FALAVOLTI 1982: «ganimede (o cicisbeo) [...] deriva per antonomasia dal Ganimede, bellissimo giovanetto troiano, rapito da Giove e coppiere degli dei».

IV.5.7 Te ne menti: per l'uso intr. con particella pronom. di *mentire* cfr. *GDLI* X 101[1] con ess. da Ariosto («tu te ne menti») e Tassoni («se ne mente»).

IV.5.8 Caccia mano: 'estrai la spada'. Cfr. II.8.1.

IV.5.10 ponete di mezzo: 'mettetevi in mezzo, divideteli'. **corpo di guardia**: con riferimento a soldati che mantengono l'ordine pubblico a Tabarca. Cfr. *GDLI* VII 118[1] *corpo di guardia* 'gruppo di militari che montano la guardia' (intesa come 'vigilanza, sorveglianza'). **nemici nostri**: i turchi. **colonello generale**: cfr. *GDLI* III 311[3] s.v. *colonnello*[2] 'il comandante di un corpo di soldati' e cfr. in partic. *colonnello generale* 'grado creato negli eserciti del sec. XVI (e in particolare in quello francese), poi caduto in disuso'. **diffinir le sue differenze**: 'risolvere le sue contese, i suoi contrasti' (*GDLI* IV 117[6] s.v. *definire* e *GDLI* IV 388[5] s.v. *differenza*).

IV.5.11 Intanto [...] funerali: 'preparati a morire'. *Tagliare* 'confezionare' (nel senso di 'ricavare un indumento dalla stoffa') (*GDLI* XX 672[8]). Per *panni funerali* cfr. le locuz. *Panno funebre, funerale, funerario o da morto* 'drappo o coltre, generalmente nera, che ricopre la salma o la bara del defunto o viene usata come addobbo della chiesa in occasioni di funerali o di funzioni di suffragio' (*GDLI* XII 491[7] s.v. *panno*[1]).

IV.5.13 di cuore: *GDLI* III 1057 registra *di cuore* 'buono, generoso', ma qui la locuz. varrà piuttosto 'coraggioso' (cfr. *di cuore* 'audacemente, arditamente', *ibidem*). **rumori**: 'risse, scontri'. Cfr. III.5.1.

IV.5.14 Colonnello [...] colonna: gioco etimologico: *colonnello* viene da *colonna* (*DELI* 360). Per i nomi dei personaggi cfr. *Introduzione* § 6.

dubbio non ha che dell'esser iracondo seco stesso vergognandosi lascerà tal disordinato costume. Orsù, sopra la mia parola altro non si facci.

16 LELIO Accettevole e salutare è per ora il partito e così li prometto. Voi, miei seguaci, lasciatemi pur solo e alle vostre cure ritornate.

17 COLONELLO Venite tutti meco.

18 LELIO Eh, guarda pur con occhio bieco e sbuffa, che se tanto offendi con lo stocco quanto con lo sguardo, e ch'io dovessi per la tua mano morire, io crederei di veder gli anni della fenice. O quanto mi dispiace che 'l colonello sia sopragiunto, ché, se ciò non era, voleva ben io con caratteri di sangue, fatta penna di questo brando, far leggere a costui nel libro della morte la miserabil sua morte. Ma s'io non erro, questi è Lardello che se ne viene in queste parti come se avesse l'ali...

Scena sesta.

LARDELLO, LELIO, NEBÌ.

1 [LARDELLO] Dov'è, dov'è quel becco cornuto del capitan Corazza che lo voglio scorazzare e scotennare? Avete fatto quistion seco? Oh, perché non mi ci son trovato, puttanaccia di me? I' voleva pur far questo spadino volar e fischiar per l'aria come una serpe ch'abbia l'ali. Io lo voleva pur ben torcere come un arco da balestra.

IV.5.15 Argo [...] ragione: mostro della mitologia greca; «eroe accorto per via dei suoi cento occhi ripartiti su tutto il corpo» (PALMIERI in *Opere teoriche* 91 n. 72). **specchio della prudenza**: con riferimento all'allegoria della Prudenza, rappresentata come una donna con uno specchio in mano. Cfr. RIPA *Iconologia* 492-493: «nella sinistra terrà lo specchio, nel quale mirando contempla se stessa [...]. Lo specchio significa la cognizione del prudente non poter regolar le sue azioni, se i proprii suoi diffetti non conosce e corregge. E questo intendeva Socrate quando esortava i suoi Scolari a riguardar se medesimi ogni mattina nello specchio». Tornano in questa battuta i toni moralistici dell'*Avviso a' giudiciosi lettori* di Andreini e del prologo di Fabbri. **dubbio non ha che**: 'non c'è dubbio che' (cfr. *avere dubbio* 'essere di esito incerto', *GDLI* IV 1016[7]).

IV.5.16 Accettevole: 'degno di essere accolto, di essere approvato; accettabile' (*GDLI* I 78[1]). **partito**: 'decisione' (*GDLI* XII 698). **miei seguaci**: i tre pastori armati.

IV.5.18 guarda pur: con riferimento al capitano. **se [...] e ch'io**: la struttura «se [...] e che» per coordinare le due protasi del periodo ipotetico è documentata nella lingua antica. Per le proposizioni coordinate a una secondaria introdotte da «che» cfr. II.1.28 e i relativi rinvii (e in particolare, per il tipo con il «se» qui attestato, cfr. SERIANNI 1989: 32, con esempi cinque-seicenteschi). **stocco**: 'arme simile alla spada, alquanto più corta, ma più acuta' (Crusca I e II). **veder gli anni della fenice**: 'vivere in eterno', dato che la fenice risorge dalle proprie ceneri. Per le numerose occorrenze andreiniane dell'immagine della fenice, cara in generale al barocco, cfr. MUNARI 2018: 377. **se ciò non era, voleva ben [...] sua morte**: periodo ipotetico con imperfetto doppio.

IV.6.1 becco cornuto: cfr. II.5.25. **Corazza [...] scorazzare**: gioco di parole sul nome del capitano: *scorazzare* è una formazione parasintetica da *corazza* con prefisso *s-* con valore privativo: 'privare della corazza' (att. da Monti stando a *GDLI Supplemento* 2009: 734, s.v. *scorazzare*[2]). Cfr. *Introduzione* § 6 per i nomi dei personaggi. **fatto quistion seco**: 'combattuto, duellato' (*GDLI* XV 128[15] s.v. *questione*), cfr. II.4.25. **puttanaccia di me**: 'maledetto me'. L'espressione è modellata su *potta di me.* Per l'intercambiabilità di *potta* e *puttana* cfr. D'ONGHIA in RUZANTE *Moschetta* 99 n. 1 a proposito di «Puttana mo' del vivere» («Maledetto vivere!»): «*puttana* pare impiegato, per accentuare l'aggressività dell'espressione, in luogo di *potta*». Cfr. in bolognese NEGRI, *Gierusalemme* 33: «potta d'mì», e *ivi* 136: «puttazza d'mì».

2 LELIO Voleva io far quistione, ma il colonello ha sospese per alquanto l'armi.

3 LARDELLO Caro Signor Lelio, che il rumor non si faccia senza me perché, morto che sarà, lo voglio empier di paglia e, postali una fune al collo, attaccarlo ad un perticone e porlo fuor della mia finestra con un policino sula pancia che dica «L'osteria dell'appiccato». Sapete poi perché il capitano è così arrabbiato?

4 LELIO Io no.

5 LARDELLO Oh, lo dirò io: perché Candida è fuggita da coloro che ne la rubarono.

6 LELIO Oh che mi dici! Ma come? Non sarebbe ella ormai a me venuta?

7 LARDELLO Eh, vi dirò: si debb'esser appiattata in qualche luogo per la tema d'esser di nuovo presa; s'io l'ho sentita non ha molto, forse ne temete?

8 LELIO Et è vero?

9 LARDELLO Verissimo.

10 LELIO O com'or mi consoli, caro il mio Lardello, o come questo cuore rincuori!

11 NEBÌ [*A parte, alla finestra di casa di Flavia*] O mia felice sorte! Miro pur queste contrade non già con tanto spavento come prima io rimirai.

12 LELIO Cheto!

13 NEBÌ [*A parte*] Ma che gente è quella? Isolani al sicuro.

14 LARDELLO Che vi diss'io? Eccola fuggita dal capitano, eccola in casa della signora Flavia ricovrata!

15 LELIO O vita mia! Fuggiste alfine da que' pastori armati, eh?

16 NEBÌ [*A parte*] «Vita mia?» Oh, questa è bella! Mi voglio pigliar un poco di spasso con questi cornacchioni.

IV.6.2 far quistione: cfr. IV.6.1.

IV.6.3 appiccato: 'impiccato' (*GDLI* I 568). **policino**: *GDLI* XIII 777-778 s.v. *polizzino* (polesino, policcino, polisino [...], pollicino [...]): 'breve lettera, biglietto; appunto [...] cartello. Dimin di polizza'; 'breve scrittura in piccola carte' (Crusca I e II). Cfr. *Campanaccia* 52: «qui appenderò questo policino». Sulle insegne delle osterie cfr. la nota I.5.10 e i relativi rinvii bibliografici.

IV.6.5 Candida è fuggita da coloro che ne la rubarono: Lardello ha infatti visto Laurindo e il Capitano cercare Candida. **ne la rubarono**: 'ce la rubarono'.

IV.6.7 si debb'esser appiattata: *appiattarsi* 'nascondersi' (*GDLI* I 566[2]).

IV.6.13 al sicuro: 'di certo' (*GDLI* XVIII 1068[44]).

IV.6.14 Eccola [...] ricovrata: Lelio e Lardello scambiano Nebì per Candida.

IV.6.15 pastori armati: Lardello e Lelio credevano che i turchi fossero pastori armati.

IV.6.16 Lelio si rivolge alla presunta Candida con appellativi da innamorato e Nebì naturalmente non capisce. Nebì esplicita in un *a parte* (cfr. la battuta di Lelio a IV.6.17: «da voi sola ragionate») il suo intento di farsi beffe di Lelio e Lardello che lo hanno scambiato per Candida. **cornacchioni**: cfr. *cornacchione* 'persona ciarliera e fatua' (*GDLI* III 783[5] s.v. *cornacchia*). Cfr. PULCI *Morgante*, XIX, 179, v. 4: «Udite il corbacchione»; e la relativa nota di PUCCINI (II 743): «perché gracchia come un corvo in cima a un campanile».

17 LELIO Candida mia, voi non mi rispondete? E voi sola da voi sola ragionate? Non vi dispiace già ch'io cedessi nel combattimento, non è vero? Feci quel poco ch'io potei, e chi fa quanto può fa quanto per ogni termine più cortese si conviene.

18 NEBÌ [*A parte*] O quest'è più bella! Mi dice «Candida»... Vorrei seco parlare... non so dirli il nome... qualche cosa sarà. [*A Lelio*] Che m'impone, mio Signore? [*A parte*] O vogliam ridere!

19 LELIO O cara Signora Candida, pare che più non m'abbia veduto. Io son pur Lelio suo, quello che tanto è amante e da lei riamato. Son pur quello che tanto per lei s'addolora.

20 NEBÌ Quasi ch'io non la conosca ch'è Lelio mio da me tanto amato! Ohimè coruccio mio caro!

21 LARDELLO Et io non sono il vostro caro Lardellino che in quella osteria per tre mesi non v'ho lasciato mancar latte di gallo?

22 NEBÌ [*A parte*] E questa vale un fanfano! [*A Lardello*] Siché tu se' il mio caro Lardello, Lardelletto, Lardelluccio, Lardellucciuccio!

23 LARDELLO O voi mi tritellate più questo nome di Lardello ch'io non fo il lardo istesso quando 'l batto, per porlo ne' cavoli.

24 LELIO Or che partito si prende? Su, cuore innamorato... Su, cuor generoso, non vuol venir meco?

25 NEBÌ Si sa: non ho altro in pensiero.

26 LELIO Sì, perché – per dirgliela – sta male in questa casa ancorché non lo sappia.

IV.6.17 Non vi [...] combattimento: alla fine del terzo atto Lelio era fuggito durante l'attacco dei turchi (III.9.5: «Ohimè [...] cedo e fuggo»). **sola da voi sola**: 'in disparte, tra voi e voi'.

IV.6.18 non so dirli il nome: Nebì non sa che l'uomo che ha di fronte si chiama Lelio. **qualche cosa sarà**: 'succederà qualcosa'. **Che m'impone, mio Signore?**: 'Che cosa mi chiede di fare, mio Signore?'.

IV.6.19 più non: 'non prima [...], neppure una volta in passato' (*GDLI* XIII 596[4]).

IV.6.20 Come Flavia e Masenetta poco prima, anche Lelio e Lardello scambiano Nebì per Candida. Nebì/Florindo questa volta sta al gioco e non svela la propria identità. **coruccio**: *GDLI* III 1060 registra *cuoruccio* s.v. *cuore* con una sola att. novecentesca. Qui ironico, come, poco oltre, i diminutivi di IV.6.22.

IV.6.21 Lardello aveva ospitato Candida nell'osteria (è lì che la troviamo nella sua prima apparizione in scena nel primo atto). **latte di gallo**: 'cibo squisito'. Cfr. *latte di gallina* (in *GDLI* VIII 827 s.v. *latte*): letteralmente 'zabaione composto da latte, zucchero, uova, cui si aggiunge acquavite o vino secco [...]' (da Nicolò Franco, sec. XVI), e per estens. 'cibo prelibato e raro; leccornia, squisitezza' (da Federigo Nomi, sec. XVII). Sono legate, come qui, all'ambiente dell'osteria alcune attestazioni registrate nel *GDLI* (da cui cito): N. FRANCO *Rime*, 26: «per taverne e per mercati, / dove non manca latte di gallina»; F. NOMI *Il Catorcio d'Anghiari*, canto IX, ottava 28: «Il mandaro all'osteria. / Il padrone avea latte di galline». In uno dei prologhi della *Betía* di Ruzante, per indicare le squisitezze e i prodotti pregiati che si trovano a Venezia, viene citato anche il «latte di gru» (cfr. RUZANTE *Teatro* 148-149: «late de grua [...] che 'l no s'in cata al mondo, t'in caterissi, chí a Veniesia»).

IV.6.22 E questa vale un fanfano: 'E questa circostanza non vale niente!'; quindi: 'Chi se ne importa!'. Il *fànfano* è un tipo di pesce, detto anche *pilota*, e in senso fig. una cosa di nessun valore (cfr. FOLENA 1993: 210, con rinvio a Boerio). Folena riporta un'att. da GOLDONI *La buona madre* II, 7, 10: «Fanfano è cosa di niun valore; mile fanfani vuol dir niente». *GDLI* V 637 registra *fànfano*[1] 'chiacchierone' (voce onomatopeica) e *fànfano*[2] 'pesce' (voce veneta).

IV.6.23 mi tritellate [...] cavoli: cfr. l'espressione *tritellare i crauti* nel passo di *Rosa* commentato da FIASCHINI 2009: 158. **non fo il lardo**: si osserva l'impiego di *fare* vicario. Cfr. III.2.9 per ulteriori riferimenti all'attività di Lardello come oste.

IV.6.24 che partito si prende? 'Che risoluzione si prende?'. Diversi esempi di *prendere partito* in Crusca I s.v. *partito*; cfr. anche *GDLI* XII 698.

IV.6.26 per dirgliela: 'a dire il vero'. **sta male**: 'è in pericolo'.

27 NEBÌ E perché sto male in questa casa?

28 LELIO M'ascolti, mia vita...

29 NEBÌ Ditelo, cuor mio, speranza mia, animissima mia!

30 LARDELLO Sentite voi? Affé che quell'animissima mia vale un benissimo massimamente.

31 LELIO Sappia che Flavia è di me innamorata e io, perché amo lei sola di vivo e di perfetto cuore, crudelissimo le sono; siché, vinta dall'acerba passione, le potrebbe far alcun oltraggio.

32 NEBÌ O mio bene, io non lo sapeva. [*A parte*] E ben conosco che parla con la lingua della verità poich'a me altro non fa che di lei ragionare: ma lodato il cielo ch'io non le ho mai detto cosa alcuna né, conoscendo questo balordo, cosa alcuna dir le poteva.

33 LELIO Orsù, Candida, scendasi le scale e vengasi a pigliar il possesso di questo seno, seggio della fede e d'Amore.

34 NEBÌ [*A parte*] Oh, sono imbrogliato... Pur l'ho trovata! [*A Lelio*] Ma non posso già venir, mio bene, vedete, perché Flavia tien serrata – dopo ch'io sono in casa sua – la porta a chiave.

35 LARDELLO Squacquara! È fatto il becco all'oca! Flavia non vuol più lasciarla uscir di casa.

36 LELIO Or che dice, mio bene? Non s'avede ora se costei vuol esser cagione della mia morte? Ma perché ricovrarvi dopo l'esser fuggita da pastori in casa di questa fata, di questa baccante, di questa Circe, di questa Erinne diabolica e spaventosa?

37 NEBÌ [*A parte*] Oh, quest'è il tintinno. Oh, ser Imbroglio, imbrogliela!

38 LARDELLO Eh, ella averà gridato mentre fu rapita, sarà saltata fuora gente e coloro saranno fuggiti. Flavia sarà comparsa allo strepito e sotto finta di carità l'averà tirata in casa, ma questo averà fatto la ghiottarella per vostro male.

39 NEBÌ Invero colui dice così bene che par che sia stato nello stesso fatto.

40 LARDELLO Ch'è forse così, eh?

IV.6.31 amo lei sola di vivo e di perfetto cuore: per la totale devozione di Lelio a Candida cfr. I.1.16. **crudelissimo le sono**: la crudeltà di Lelio nei confronti di Flavia era stato il *Leitmotiv* della prima scena del primo atto. **vinta dall'acerba passione**: cfr. *Schiavetto* 185: «dall'acerba passione vinta».

IV.6.32 che parla [...] ragionare: 'che Lelio dice la verità dato che Flavia non fa che parlarmi di lei (= Candida)'. **non le ho detto**: 'non ho detto a Flavia'. **né [...] poteva**: Nebì non conosceva Lelio, quindi non poteva parlare di Lelio a Flavia suscitando la sua ira.

IV.6.34 sono imbrogliato: 'sono in difficoltà' (*GDLI* VII 322). Nebì non sa come sottrarsi all'invito di Lelio. **l'ho trovata**: 'ho trovato!'. Dopo un momento di esitazione, gli viene in mente un escamotage per evitare di uscire di casa.

IV.6.35 Squacquara: variante registrata in *GDLI* XIX 1079[1] s.v. *squàcquera* 'diarrea'; è anche 'soprannome o epiteto ingiurioso' (ess. in Boccaccio, Aretino...). Qui è impiegato come intercalare, interiezione bassa. **È fatto il becco all'oca!**: 'È fatta! Siamo fregati!'. Cfr. I.3.8.

IV.6.37 quest'è il tintinno: 'qui casca l'asino'. **ser Imbroglio, imbrogliela!**: 'signor Imbroglio, complica la situazione!'. Nebì spera che una complicazione improvvisa lo salvi dalla situazione in cui si trova. Cfr. G. C. CROCE *Le sottolissime astuzie di Bertoldo*, *Testamento di Bertoldo* (BibIt): «RE Qual è il vostro nome? NOTARO Io mi addimando Cerfoglio de' Viluppi, per servirla sempre. RE Bel nome avete certo e anche il cognome può passare; ma vi starebbe meglio al parer mio il nome Sier Imbroglio, poiché imbrogliate così bene il mondo».

IV.6.38 sotto finta: 'con falso pretesto; sotto l'apparenza' (*GDLI* V 1053[6] s.v. *finta*). **ghiottarella**: cfr. la nota I.6.20 a *ghiottoncello.*

IV.6.39 par [...] fatto: 'pare che sia stato presente/che abbia assistito alla scena'.

41 NEBÌ Giusto, giusto, giusto.

42 LELIO Oh, che traditrice! Ma come si dovrà fare per isvilupparsi dalle avviluppate sue reti?

43 NEBÌ [*A parte*] Voglio, poic'ho incominciato, che lo spasso sia compiutissimo... [*A Lelio*] Oda il mio caro Lelio: aspetta Flavia certi servitori del mugnaio quali sono servi novelli, né conosciuti da lei; vestansi ambiduo da mugnai, dicano che vengono per lo formento, che con questo modo s'aprirà la porta e io fuggirò dietro la porta stando nascosta.

44 LELIO Buonissimo per certo! o quanto bella altrotanto accorta ancora! Ma perché in negozio di grande importanza indugio porre non si debbe – perché le buone fortune di rado vengono – Candida mia, io parto.

45 NEBÌ Vada felice chi felicita l'infelicità della infelice anima mia.

46 LARDELLO Signora Candida, perché si vada più velocemente a far questo, anzi perché vi si vada sdrucciolando, io che son Lardello darò due o tre lardellate alle suole delle scarpe di Lelio. Addio.

47 NEBÌ Son tua, Lelio! Pigliati questo bacio. [*Manda un bacio*]

48 LELIO O caro bacio, ti bacio. Pigli questo pur, Candida mia, bacio ch'or ora il fabro Amore nella fucina dell'ardente mia bocca, fra i mantici de' miei sospiri e le tempre del mio pianto, al martellar delle labbra ha formato.

49 NEBÌ Oh, com'è amoroso, oh, com'è ardente! Ben vien or ora dalla fucina d'Amore!

50 LARDELLO Ah, canaglia, non mettete il sapore in tavola se non v'è la carne da bagnarvi dentro. Andiamo, che non mai si finirebbe cotesta ciuciurlaia.

51 LELIO Dice bene. Addio, mi parto.

52 NEBÌ Vada lieto! [*A parte*] Per certo quest'è la più dilettevol cosa che giamai mi sia intervenuta. E mi credo al sicuro che sia grazia del cielo, che, dispiacendoli tanta tristezza d'un suo fedelissimo servo sopportata per colpa di barbaro nemico, perciò abbia trovato modo di consolarmi in così fatta guisa. Costoro m'hanno creduto donna, ma ho pur questo berrettino in

---

IV.6.41 Giusto [...] giusto: anche dopo a IV.7.17.

IV.6.42 isvilupparsi: 'liberarsi' (*GDLI* XX 625[16]).

IV.6.43 aspetta Flavia [...] formento: Flavia attende la consegna della farina a domicilio da parte dei servi del mugnaio (una situazione simile è rappresentata da GOLDONI ne *Le massere*).

IV.6.44 bella [...] accorta: con riferimento a Candida/Nebì.

IV.6.46 Lardello [...] lardellate: per i giochi di parole sui nomi dei personaggi cfr. *Introduzione* § 6. **darò due [...] di Lelio**: 'ungerò con il lardo le suole delle scarpe di Lelio' (per renderle scivolose). Cfr. II.2.15: «Sarale onte con l'onto sotil, o col grasso de porco descolao, ste rime sdruzzole».

IV.6.48 tempre: plurale di *tempra* o *tempera* 'consolidazione, e dicesi del ferro, che bollente è stato tuffato in acqua, o altro liquor per consolidarlo' (Crusca I).

IV.6.50 Ah [...] dentro: *sapore* vale 'condimento o salsa' (*GDLI* XVII 560[4]); cfr. PESCETTI *Proverbi italiani* 22*v*: «Non vuol la carne senza il sapore». La frase è un doppio senso ('i baci servono a poco se poi non si può andare oltre'). **ciuciurlaia**: FALAVOLTI 1982: 74 n. 15: «presa in giro, buffonata». Cfr. D'ONGHIA 2011: 15: «per *ciuciurlaia* tacciono i dizionari storici e i dizionari d'impianto toscano, ma vd. Malagoli (1939, p. 101) s.v. *ciuciurlata*, con rinvii al viareggino e al livornese». *Schiavetto* 74: «I' voglio pur istare a vedere che cicciurlaia ha da esser cotesta».

capo, adornamento più da uomo che da donna. Ah sì, sì, ho questi capegli in guisa di zazzera alquanto lunghetti: per questo donna m'ha uno creduta. Chi sa, questi sono sforzi della natura: forse debbo somigliar ad alcuna loro amata. Oh, come i' dico questo alla signora, che gusto averà! E se per sorte non lo credesse, ben crederallo quando vedragli venir da mugnai tutti infarinati: ma che gente è questa?

Scena settima.

POETA, FRINGUELLO, NEBÌ.

1 [POETA] O bella giustizia! Eh! Queste risposte si danno a' pari miei? Dunque il podestà mi dice che, s'io mi sono lasciato levar la morosa, ch'è mio danno? *De raptu virginis* non si tien cura? Non si puniscano i ladri? Ah, ch'al tempo d'oggi i ladroni delle cose publiche sono vestiti di seta e d'oro e i poveri ladroncelli delle cose private stanno in prigione co ceppi a' piedi. Onde bene spesso sono più rei della forca gli afforcanti che gli afforcati. Insomma Astrea non v'è più.

2 FRINGUELLO Poveraccia, e dov'è andata?

3 POETA Al cielo. L'oro, l'oro è quello che guasta il tutto e che corrompe questa vergine incorruttibile, armata di brando e di lance. E ben degnamente, querelandosi di ciò, il poeta anche attestato Valerini disse:

Erano i simulacri degli antichi
giudici senza mani, dinotando
ch'era ignominia lor porgerle ai doni.
Ma dei moderni giudici fingendo
le imagini un pittor con cento mani
facciale pur, perch'essi, ricevendo
l'argento e l'oro, ingiusti e parteggiani
si mostran sempre e dan castigo ai buoni
(dai presenti corrotti) e premio ai rei

IV.6.52 tanta tristezza [...] barbaro nemico: con riferimento alle sofferenze patite da Nebì durante la prigionia turchesca. **zazzera**: 'capellatura tenuta lunga, particularmente dalla parte di dietro del capo' (Crusca I); cfr. *Amor specchio* 117: «s'usano al presente le zazzere alla francese, così delicatamente fatte che par ch'abbiate una capigliara posticcia». **sforzi della natura**: 'miracoli'. **forse debbo somigliar ad alcuna loro amata**: Nebì non sa di avere una gemella, ma dice la verità senza saperlo (la battuta anticipa il riconoscimento finale). **come i' dico questo alla signora, che gusto averà!**: 'quando lo dirò alla signora [Flavia], come si divertirà!'. *Gusto* 'diletto' (*GDLI* VII 180[3]). **per sorte**: 'per caso' (*GDLI* XIX 50[2]); vd. anche *a sorte*. **ma che gente è questa?**: sopraggiungono Laurindo e Fringuello.

IV.7.1 a' pari miei: 'a persone del mio rango'. **il podestà**: dalla battuta deduciamo che il poeta ha cercato di ottenere giustizia per il rapimento di Candida di fronte a un'autorità di Tabarca. Cfr. *GDLI* XIII 703[2] s.v. *podestà* 'capo di uno stato, governatore di una provincia'. **dice che, s'io mi sono lasciato levar la morosa, ch'è mio danno?**: per la ripresa del *che* dichiarativo cfr. II.3.22. ***De raptu virginis***: Laurindo richiama il *De raptu Proserpinae* di Claudiano; *De raptu virginis* è anche anagramma di *De partu Virginis* di Sannazaro, poema latino pubblicato nel 1526. **ladroncelli**: 'furfantelli, bricconi da quattro soldi' (cfr. PUCCINI 827 n. 123 a proposito di PULCI *Morgante*, XXI, 123, v. 4). **Astrea**: la dea greca della giustizia.

e son novelli Gigi e Briarei.

NEBÌ [*A parte, alla finestra di casa di Flavia*] Quest'è un gran cicalare. Voglio sputare un poco e farmi sentire.

FRINGUELLO Signor poeta?

POETA Che cosa?

FRINGUELLO Gittate gli occhi a quella finestra.

POETA Gittavi tu il capo. Che dirai?

FRINGUELLO Eh, guardate là, che vi sieno cavati gli occhi.

POETA Oh furfante!

NEBÌ Eh, non li date.

POETA O Amore, così mi favoreggi? O caro Fringuello, perdonami, non sapeva che fosse Candida. Ora si convien che la nebbia si disnebbi all'apparir di nuovo sole. Poeta, chi più t'inforsa? È quella! O Candida amata, vita, vita della mia vita! Ella non è col capitano?

NEBÌ Signor no.

POETA E come fuggì? O cara perdenza, o cara ritrovanza per cui m'inebbrio tutto di felicità!

NEBÌ [*A parte*] Voglio delle parole spese con quegli altri servirmene ancor con questi...

POETA O caro il mio bene, pur ell'era serrata nella mia casa. È forse venuto il capitano con iscale per le finestre e per le finestre rubatala? Per la porta non sarebbe uscito perché la serratura è stravagantissima, caso che non m'avesse rotta la porta.

IV.7.3 il poeta Valerini: Laurindo torna a citare Adriano Valerini (cfr. IV.1.11). **Erano i simulacri degli antichi [...] porgerle ai doni**: cfr. CARTARI *Le imagini dei Dei de gli Antichi*, V, *Giove* (BibIt): «Oltre di ciò si legge appresso del medesimo Plutarco, che in Thebe erano alcune statoe senza mani, le quali mostravano gli giudici, e gli amministratori della Giustitia, perche questi hanno da essere senza mani, cioè che non debbono in alcun modo accettare premio, ne doni, per liquali habbino poi da fare torto ad alcuno, dando ragione a chi non l'ha». **Gigi e Briarei**: due degli Ecantonchiri o Centimani, fratelli giganti dotati di cento mani e di cinquanta teste, citati anche in *Schiavetto*, sempre con riferimento all'enorme numero di mani di cui dispongono; cfr. *Schiavetto* 97: «NOTTOLA. Dite, signora, non vi duole in questa occasione di non aver cento braccia, per non lasciare quel rimanente d'argentaria in terra? PRUDENZA. Certo sì, signore. ALBERTO. Oh come averei caro, ch'ella fosse un Gige, un Briareo».

IV.7.4 cicalare: il verbo è registrato in Crusca I s.v. *cicala*: 'vale parlar troppo, tratta la metaf. dal fastidioso, e continuato canto di questo animale'. **sputare**: forse per schiarirsi la voce; è un gesto topico anche nelle serenate di Leonardo Giustinian, fatto dall'innamorato in strada per farsi sentire.

IV.7.9 che vi sieno cavati gli occhi: per la minaccia del *cavare gli occhi* 'strappare gli occhi' cfr. ad es. BIBBIENA *Calandra* 133: «non so come io mi tengo che io non ti cavi gli occhi». Cfr. *GDLI* II 924 s.v. *cavare*.

IV.7.11 Eh, non li date: 'non picchiatelo (non picchiate Fringuello)'. Cfr. *GDLI* IV 27[24] *dare*[1] 'menare [...] colpi'.

IV.7.12 la nebbia si disnebbi: gioco etimologico (il parasintetico *disnebbiare* è att. per la prima volta in Dante, cfr. la relativa voce TLIO). **inforsa**: è il verbo *inforsare* 'rendere incerto' (*GDLI* VII 981).

IV.7.14 perdenza [...] ritrovanza: l'aver perso e ritrovato Candida. Sul modello di *perdènza* 'perdita' (*GDLI* XII 1107 s.v.), il poeta crea il neologismo *ritrovanza* 'ritrovamento'.

IV.7.15 quegli altri: Lelio e Lardello.

IV.7.16 È forse venuto il capitano con iscale per le finestre e per le finestre rubatala?: coordinazione di modo finito e non finito (cfr. II.4.5). **stravagantissimo**: *stravagante* 'fuor del comune uso' (Crusca I s.v. *sformato*). La già citata porta della casa del poeta: «questa porta [...] armata di serratura, catenaccio, chiodi, saliscendi e cardini» (III.5.19). **caso che**: 'posto che' (*GDLI* II 840).

17 NEBÌ Signor sì. Giusto, giusto, giusto. Io cominciai a gridare, saltaron su gli isolani e questa signora Flavia mi ricovrò in casa sua; e perch'è innamorata d'un Lelio ch'è pur di me amante, ha chiusa la porta, né posso uscire. E si scusa con dire che teme de' turchi e che non vuol comportar ch'io vada fuora perch'io non sia presa. [*Finge di piangere*]

18 POETA Ma perché piange e signiozza? Pianger doveasi e signiozzare quando viveva prigioniera nelle mani del crudel capitano. Deh, cara Candida, pensi il modo di farmi ottener il premio dell'amor mio sì onesto; deh, la mia pietà a pietà la muova.

19 NEBÌ Holla di già pensata, in virtù dell'amor ch'io li porto. Farà così: si vestano entrambi da spazzacamini, poich'ella n'aspetta, e battano, che nell'entrare e uscire tenterò modo di fuggirmene, poich'io al meglio che potrò mi porrò gli abiti da spazzacamino di colui e con esso lei fuggirò e egli rimarrà a Flavia in vece mia degli abiti miei vestito.

20 POETA O che giudizio perspicace, o che bella burla degna d'esser posta per ridicoloso episodio in una piacevole comedia e far che fosse intitolata 'La Turca'!

21 FRINGUELLO Ma non dite tutto quello che ci va a far lo scherzo bello.

22 POETA E che ci vuole?

23 FRINGUELLO Una frotta di bastonate, alor che mi scopriranno in quella casa vestito da donna.

24 POETA O poltrone, e tu vuoi aver paura di donne?

25 FRINGUELLO E le donne non dite voi che lapidarono Orfeo? Orsù per amor vostro mi contento d'esser pugneggiato, legneggiato e sasseggiato.

IV.7.17 comportar: 'permettere, consentire' (*GDLI* III 421[3]). *Sultana* 180: «E voi comportate questo».

IV.7.19 entrambi: Laurindo e Fringuello. **spazzacammino**: voce att. da fine XV sec. nei *Canti carnascialeschi* (*DELI* 1579 s.v. *spazzare*). Cfr. l'*incipit* del relativo discorso in GARZONI *Piazza universale* 1356: «Fra quei mestieri che han del vile e del sordido assai, si può numerare anco il mestiero de' spazzacamini». **poich'ella n'aspetta**: 'poiché Flavia aspetta degli spazzacamini'. Il piano è simile a quello dei servi del mugnaio (cfr. IV.6.43: «aspetta Flavia certi servitori del mugnaio»). **di colui**: 'di Fringuello'. **con esso lei fuggirò**: 'con Lei (con Laurindo) fuggirò'. Notiamo l'impiego di *esso* invariabile davanti a un pronome personale con valore rafforzativo (uso attestato soprattutto dopo la preposizione *con*, come rileva *GDLI* V 427[2]). **egli**: Fringuello, che dovrebbe restare in casa di Flavia con gli abiti di Nebì (cfr. IV.7.23).

IV.7.20 Oh che [...] 'La Turca'!: nelle pièce di Andreini sono frequenti gli elementi metateatrali. Un analogo richiamo al titolo della commedia all'interno della battuta di un personaggio è ad es. in *Amor specchio* 137: «Siamo a parte di questo caso amoroso e improviso; ed è ben tale, e così pellegrino, ch'io voglio farne di mia mano un poco d'abbozzo per farlo poi recitare alla nostra Accademia, e intitolarlo *Amor nello specchio*». **piacevole comedia**: in più punti del testo viene sottolineata la piacevolezza della commedia: cfr. l'*Ordine del trionfo che va nel fine della* Turca: «questa [...] prima piacevole fatica» e il *Prologo* di Fabri: «piacevol trattenimento».

IV.7.23 Una frotta di bastonate: tradizionale riferimento alle bastonate con cui il padrone punisce il servo. Cfr. la minaccia rivolta dal vecchio Argentoro al servo disubbidiente in DELLA PORTA *Turca* 240: «te ne farò pentire, perché toccherai cinquanta bastonate, e già le puoi porre nel libro delle ricevute». Fringuello teme la reazione di Flavia e Masenetta quando scopriranno la burla.

IV.7.24 poltrone: cfr. II.2.17.

IV.7.25 le donne [...] lapidarono Orfeo?: con riferimento all'episodio della lapidazione di Orfeo da parte delle Menadi (o Baccanti) narrato da Ovidio nell'XI libro delle *Metamorfosi*. **mi contento**: 'mi rallegro' (*GDLI* III 644[9]). **pugneggiato, legneggiato e sasseggiato**: *pugneggiare* 'prendere a pugni a lungo, con accanimento' (da Gentile Sermini, prima metà del sec. XV in *GDLI* XIV 909). Gli altri due verbi retrodatano o integrano il *GDLI*: *legneggiare* 'prendere a bastonate' (non att. in questo significato nel *GDLI*, che in VIII 930 riporta solo *legneggiare* intr. 'fare legna', voce di area lucchese con un solo esempio in Tommaseo s.v.), *sasseggiare* 'lanciare sassi' (solo in Cesarotti stando a *GDLI* XVII 585,

26 POETA Diciamo Candida, come già disse la regina delle scene, l'amica delle muse, di volto sì, ma più d'un casto core *Bella*: «Amor grande in gran cor opra gran cose». Io corro a vestirmi degnamente da spazzacamino, poiché Amor, avendo riguardo che per lo gran fuoco ch'io tengo in questo camino del mio petto, s'era per accendere e in fiamma tutto convertirsi, vuol ch'io da spazzacamino vestito abbia commodità di nettarlo dalla folta fuliggine; il che sarà con dolce godimento amoroso.

27 NEBÌ Vada e di me si ricordi, che s'ella ama Candida, e Candida altresì ama lei.

28 POETA Non può cader in me oblivione di cosa così bella, poiché dipinta la porto nella tela del mio cuore per man d'Amore, il quale, dopo averla dipinta, credendo a lei donna simile non poter più mirare, da quel punto si pose la benda agli occhi e, se pur alcuna volta se la toglie e si sbenda (il che fa di nascosto), questo fa alora che vuol paraggio dalla figura al figurato.

29 NEBÌ O bene, o bene, o bene. Addio.

30 POETA Ho pagato come vassallo d'Amore parte del vassallaggio ch'ogni giorno le offro di degni encomi. Ora, addio Signora, addio, ma addio d'un brevissimo addio.

31 FRINGUELLO Addio una volta d'un ultimissimo addio? Mai non la finite! La cosa è ben daddovero giunta al maggior segno. Ell'è ben vostra, ora sì ch'io vo' col succhiello dar nella pancia a tutte le vostre botti.

32 POETA Anzi voglio che Lieo tributario m'invii di quel vino ch'ebbe alle nozze d'Arianna. Andiamo.

---

anche con uso recipr. «tornavano a sasseggiarsi»). Su *legneggiare* e *sasseggiare* come probabili neoformazioni andreiniane cfr. anche D'ONGHIA 2011: 6 n. 15.

IV.7.26 Come già disse [...] gran cose: l'aggettivo *bella*, che richiama il nome di Isabella Andreini, è tutto maiuscolo nella seicentina. Cfr. I. ANDREINI *Rime* (p. 319), *Selvaggio e Amarilli*, *Egloga II*: «Grand'Amor in gran core opra gran cose». Il verso torna in *Campanaccia* 23: «"Amor grande in gran cor opra gran cose", disse la savia immortal Isabella Andreini delle Muse e delle scene così cara amica». **s'era per accendere**: 'stava per accendersi'.

IV.7.27 s'ella [...] ama lei: paraipotassi. Ulteriori esempi di paraipotassi in Andreini sono raccolti da D'ONGHIA 2011: 4.

IV.7.28 Amore [...] si sbenda: per l'iconografia di Amore bendato cfr. anche *Sultana* 39: «Amore, se già mai cieco bramasti dagli occhi levar la benda [...], oggi ti sbenda». **paraggio**: 'confronto, paragone' *GDLI* XII 546[3] s.v. *paréggio*[3]. Il Battaglia registra la locuz. *fare paraggio a qualcuno o qualcosa* 'paragonargli, uguagliare'.

IV.7.30 addio [...] addio: *Lelio bandito* 107: «Amata vita, addio: ma addio d'un breve addio».

IV.7.31 daddovero: 'veramente' (*GDLI* III 1091). Da *da*, *di* e *vero* (TLIO s.v. *daddovero*). **giunta al maggior segno**: 'è giunta a compimento' Cfr. *giungere a segno* 'conseguire uno scopo, arrivare a compimento' e *al maggior segno* 'in sommo grado' (*GDLI* XVIII 486[68] s.v. *segno*). **io vo [...] vostre botti**: Fringuello va a spillare il vino per festeggiare. **succhiello**: 'dim. di succhio, strumento di ferro da bucare, fatto a vite' (Crusca I e II); 'utensile usato per praticare fori nel legno e per estens. spillo usato per forare le botti' (*GDLI* XX 481). Per **pancia** 'parte più tondeggiante e rigonfia di un oggetto, in partic. di un recipiente' cfr. *GDLI* XII 458[5] e l'analogo impiego di *panza* nel veneziano di Masenetta a I.1.6: «tiolé l'archeto in man e tanto menelo su la panza a la viola».

IV.7.32 Lieo: epiteto di Dioniso nella mitologia greca. **tributario**: cfr. la dedica iniziale a Grimani: «Porta la fama su l'ali così glorioso il nome di V. S. Illustriss. che non sarà maraviglia se, dopo aver fatti schiavi mille e mille cristiani cuori, ora tributaria soggetta a lei s'invii questa *Turca* ancora». **nozze d'Arianna**: tradizionale il riferimento al matrimonio di Bacco e Arianna: cfr. *Bravure* 192: «nozze [...] più belle e più sontuose che non furono quelle di Bacco con Arianna».

Scena ottava.

OCCHIALÌ, MEHEMET, COMPAGNI, LELIO, LARDELLO.

1 [OCCHIALÌ] Ormai si assera, anzi quasi s'annotta e molte prese fatte abbiamo. Che ti pare? Non fu buona quella invenzione militare di mutar vestimenta? E con le vestimenta parlar ancor di questo istesso linguaggio di Tabarca? Passammo già tra ' soldati nemici, tra l'armi ostili per questa spiaggia errando e conosciuti non fummo; così avess'io al mio primo assalto potuto entrar in Tabarca! Ma sono troppo numerosi gli abitanti e forti le mura e noi con pochi legni a questa impresa venuti. Ma che? Occhialì non è partito ancora, né partirà senza innalzar in queste parti alcun trofeo di sanguinosa memoria!

2 MEHEMET E che vuoi Signore? Pur captivi 50 e più schiavi con noi condurremo, e poscia al partir nostro (com'hai già stabilito) danneggeremo queste mura e forse spianeremo queste case della spiaggia, assordando al rumor de' concavi bronzi e fulminanti il mare.

3 OCCHIALÌ Ma che veggo? Già non erro. Piano, piano, che questi pur saranno nostri prigioni e accresceranno il numero... Olà, nascondasi ciascuno!

4 LELIO *Amor mi fece diventar mugnaio.*

5 LARDELLO *Amor mi fece diventar farina*, va' là. Trus, trus, trus. Va' là, canchero alla razza degli asini ustinati! Va' là, in malora!

6 LELIO Scavalchiamo dagli asini e battiamo.

7 LARDELLO Voi dite bene. Eccomi scavalcato. Orsù, lasciate ch'io canterò da mugnaio: «Madonne belle vengo dal molino / giù, giù le sacca ch'è qui l'asinino».

8 LELIO Oh, buono!

9 LARDELLO Donne, è qui il mugnaio, il mugnaio, il mugnaio!

10 OCCHIALÌ Dove andate, mulinari, così tardi?

11 LELIO Al molino, al molino!

12 OCCHIALÌ Volete voi dire alla galea, alla galea e non al molino!

IV.8.1 si assera: *asserare* 'si fa sera' (*GDLI* I 759). **s'annotta**: 'si fa notte' (Crusca I e II, *GDLI* I 500). **prese**: 'conquiste, catture, prede, bottini' (*GDLI* XIV 204[1,2,3] s.v. *présa*). **parlar di questo stesso linguaggio di Tabarca**: sulla lingua dei turchi nella commedia (anche rispetto alla *Sultana*) cfr. *Introduzione*.

IV.8.2 spianeremo: 'abbatteremo' (*GDLI* XIX 873[7]). **concavi bronzi e fulminanti**: sintagma aggettivale a cornice, riferito alle alle trombe che accompagnano la battaglia (cfr. MARINO «cavi bronzi» in *GDLI* II 395[6] s.v. *bronzo*).

IV.8.4-5 Amor mi fece [...] farina: *Rosa* 84: «Amor ti fece diventar pastore». **Trus, trus, trus**: cfr. «Tru... tru... tru» (richiamo utilizzato per incitare gli animali) a II.8.85. **asini ustinati**: *Amor specchio* 125: «l'è ustinà com'un mul». Cfr. anche RUSTICI in CROCE 2017: 185 a proposito del modo di dire *far come l'asino al molin*: «l'espressione sarà da intendersi come 'insistere', non solo per la proverbiale cocciutaggine dell'asino, ma anche per la ripetitiva operazione con la quale l'animale da soma va e viene dal mulino».

IV.8.6 Scavalchiamo: 'scendiamo, smontiamo' (*GDLI* XVII 899[6]).

IV.8.7 Madonne [...] asinino: con un evidente doppiosenso, nel ritornello il venditore di farina esorta le donne ad aprire le loro «sacca» per farci entrare la sua farina (anche l'«asinino» può essere inteso come una metafora fallica).

13 LELIO Io dico al molino qui vicino, e non alla galea. Che parlar è questo?

14 OCCHIALÌ Sollo, che andate sin qui vicino, cioè in Barberia!

15 LARDELLO Che diavolo di parlare è questo stravagante? Tu non se' avvezzo, o villan tangaro, con mugnai, no? Io ti darò d'un asino nel capo, ve'!

16 OCCHIALÌ Tu mi darai? Chi credete voi ch'io sia, così soletto come vi vedete?

17 LARDELLO Un villano dell'isola o pescatore.

18 OCCHIALÌ Pescatore sì, ma d'uomini. Oh, balordo, guarda un poco sotto questa lunga camicia: che spoglie avvilupate son queste?

19 LARDELLO Ah, ah. Hai svaligiato così pescando di quei turchi becchi cornuti, eh? Oh, come hai fatto bene!

20 OCCHIALÌ Tu, vituperoso, se' cornutaccio e io sono un turco onorato e tutti questi ancora. Olà, smacchiate da queste frondose macchie.

21 TURCHI Eccoci, Signore, eccoci! Chi s'uccide, chi si scortica, chi va gittato in pezzi, chi va saettato!

22 LARDELLO Ohimè mi vien la tremaruola e la cacaruola!

23 LELIO Cielo, aiuto!

24 OCCHIALÌ Alla galea, alla galea! Su, su, colà voi altri conduceteli.

25 LARDELLO Due parole, due parole sole sole!

26 OCCHIALÌ Fermatevi. Che vuoi?

27 LARDELLO Di grazia, vi sieno raccomandati questi duo asinini, perché il mugnaio vorrà che gli li paghi del sicuro, com'io torno.

28 MEHEMET Taci, manigoldo. To' questo pugno!

IV.8.14 Barberia: cfr. I.6.8.

IV.8.15 tangaro: variante ant. di *tanghero* 'rozzo, incivile' (con particolare rif. a chi viene dal contado), per cui *GDLI* XX 711. **darò d'un asino nel capo**: 'ti farò dare dei calci in testa da un asino' (letteralmente 'ti colpirò alla testa con un asino').

IV.8.18 Pescatore sì, ma d'uomini: Occhialì cita in maniera blasfema il celebre episodio evangelico in cui Gesù chiama i primi quattro discepoli mentre sono intenti a esercitare il loro mestiere di pescatori (*Mt.* 4, 19, *Mc.* 1, 17: «Venite dietro a me, vi farò pescatori di uomini»): quella di Occhialì è una pesca crudele, dal momento che il temibile corsaro cattura i cristiani per farne schiavi e rematori sulle galee turche.

IV.8.19 Lardello continua a non capire di avere di fronte un turco e crede che si tratti di un isolano che ha rubato i vestiti ai turchi. **turchi becchi cornuti**: come osserva PRETO 2013: 159, nella letteratura post-lepantina spesso gli insulti verso i turchi sono «ispirati all'offensiva terminologia dell'infedeltà coniugale». L'espressione *becco cornuto* ricorre nel testo, non solo con riferimento ai turchi (cfr. II.5.25).

IV.8.20 smacchiate: per *smacchiare* 'uscire allo scoperto dalla vegetazione' cfr. IV.4.1. Escono i «compagni» di Occhialì e Mehemet citati nell'elenco dei personaggi all'inizio della scena.

IV.8.21 Chi [...] saettato: nello scontro qualcuno resta ucciso, qualcuno viene scorticato, fatto a pezzi o colpito da frecce.

IV.8.22 la tremaruola e la cacaruola: varianti di *tremarola* 'tremarella' e di *cacaiòla* 'dissenteria' registrate rispettivamente da *GDLI* XXI 301 e *GDLI* II 474 (entrambe in Aretino). La diarrea è il tipico sintomo di spavento nella tradizione comica (cfr. III.3.22).

IV.8.28 manigoldo: offesa molto pesante (vale 'carnefice, boia', *GDLI* IX 694).

29 LARDELLO Ohimè, o che pugni! Paiono calzi di mulo ferrato.

30 MEHEMET Che mulo? To' questo!

31 LARDELLO Ohimè!

32 MEHEMET Questo, questo!

33 LARDELLO Ma non più, che anderò poi in collera, vedete, o becchi circoncisi!

34 MEHEMET Tu menti, caprone. Va' pur là, che ben il fio d'ogni fallo pagar dovrai.

35 LELIO O Amore, aiuto!

36 MEHEMET Signor, lascia pur condurre costoro alle galee e guarda duo spazzacamini che di colà vengono. Conducete via que' duo animali, presto, presto, presto!

37 OCCHIALÌ Voi tutti appiattatevi.

Scena nona.

POETA, FRINGUELLO, OCCHIALÌ, MEHEMET, TURCHI.

1 [POETA] O come stiam bene in questi abiti da spazzacamini! Ma non istar poi tanto a ridere, sai? E che domine, se' tu ebbriaco?

2 FRINGUELLO Caro Signore, se vi miraste ridereste anche voi.

3 POETA Bench'io sia così mal guernito e addobbato e tutto tinto, non senti però che son tutto moscato?

4 FRINGUELLO E voi non sentite, ch'io sono tutto malvagia candiota?

5 POETA Dico moscato (o goffo) a moschom, vocabolo arabico che vuol dir composto di moschio. Va' leggere il Boccacio.

IV.8.29 calzi: 'calci'.

IV.8.33 o becchi circoncisi!: cfr. la nota IV.4.8 a «membro circonciso».

IV.8.34 il fio [...] dovrai: cfr. «pagherai il fio» III.9.7.

IV.8.37 appiattatevi: 'nascondetevi' (cfr. IV.6.7).

IV.9.1 O come [...] spazzacamini: cfr. *Ordine delle robe*: «Abito da spazzacamino per lo poeta con una scopa. Abito da spazzacamino per Fringuello con una scopa». **ebbriaco**: il servo in effetti voleva spillare vino in abbondanza (cfr. IV.7.31).

IV.9.3-4 guernito: variante di *guarnito* 'vestito' (*GDLI* VI 132[7]). **tinto**: poeta e servo si sono sporcati di fuliggine per sembrare spazzacamini. **Bench'io sia [...] candiota**: il poeta intende per *moscato* 'profumato di muschio' (*GDLI* X 985[2]), ma Fringuello pensa stia parlando di un vino (*moscato* è anche denominazione dei 'vini ricavati dalle uve del gruppo di vitigni omonimo' *GDLI* X 985[4]) e quindi contrappone al moscato un altro vino, la malvasia di Candia (*GDLI* II 626 s.v. *candiòtto*). Il motivo del vino è già a IV.7.31 e a IV.9.1. Per la fortuna della malvasia nel Cinquecento si vedano gli esempi riportati nella nota 89 a CALMO *Saltuzza* 73 (il vino è citato da Calmo, Folengo, Ruzante, ecc.).

IV.9.5-6 Dico moscato [...] Boccacio: non trovo esempi boccacciani in OVI e TLIO per *moscato*, mentre TLIO riporta un esempio da BOCCACCIO s.v. *moscoleato* 'che ha il profumo del muschio' (dal gr. *moschélaion*, DEI s.v. *moscoleato*): *Decameron*, giornata VIII, novella 10: «con sapone moscoleato». **o goffo**: 'sciocco, semplicione' (*GDLI* VI 956[1] s.v. *gòffo[1]*). **vocabolo arabico**: cfr. *DELI* 1019 s.v. *mùschio[1]*: lat. tardo *muscum*, calco del gr. *móschos*, un prestito dal pers. *mušk* (**moschom** potrebbe essere forma pseudo-araba inventata dal poeta).

6 FRINGUELLO Appunto or ora ci vo, eh, eh, eh. O se questo vostro moschom non è arabico, non vi si torni.

7 OCCHIALÌ Olà, di che si ride?

8 FRINGUELLO E che ne vuoi sapere, hai tu il dazio del ridere?

9 OCCHIALÌ Che ne voglio sapere? Non voglio che tu rida. Bella, per mia fe', ora v'è pericolo del turco e in particolar d'Occhialì, e voi altri state su le risa, sugli scherzi?

10 POETA Il turco, eh?

11 FRINGUELLO Che il turco ne venga a fiutare il fior del popone. L'abbiam ben noi acconcio per le feste. Se n'è andato più che di galoppo il cavallaccio da nolo restio.

12 OCCHIALÌ Basta, benché siano fuggiti, Occhialì è però da esser temuto tanto lontano quanto vicino.

13 FRINGUELLO Per dirtela, io l'ho dov'hanno il fuoco le lucciole e per lo maggior manigoldo che avesse giamai quel vetturin gaglioffo di Macometto.

14 OCCHIALÌ O spergiuro, così bestemmi? Io, io son Occhialì! Fuora voi altri, addosso, bastonate costui! [*I turchi bastonano Fringuello*]

IV.9.6 non vi si torni: 'non ci si torni sopra'. Cfr. III.5.4.

IV.9.8 hai tu il dazio del ridere?: 'riscuoti un tributo sulle risate? hai il controllo delle risate?'.

IV.9.9 Bella: 'Questa è bella'. **sule risa, sugli scherzi**: per il costrutto cfr. II.8.4., III.7.7.

IV.9.11 Che il turco ne venga a fiutare il fior del popone: cfr. *GDLI* XIII 886-887 s.v. *popone* 'Melone. [...] Anche con allusione oscena' (al sedere). Cfr. anche Crusca I e II e DELLA PORTA *Turca* 316: «GABRINA Se non lo credete, fatene la pruova, come al taglio i meloni. FORCA E la pruova dell'odore, fiutandole al buco del fiore.». Si veda anche in veneziano CALMO *Rime*, epit. III, v. 3: «senza cercà do fette de *pipone*» (BELLONI 150-151 n. 2-3: «senza assaggiare due fette di melone»). **più che di galoppo**: 'molto velocemente' (cfr. la locuz. *di galoppo* 'in tutta fretta', *GDLI* VI 564[8]). **cavalaccio da nolo**: lett. 'cavallaccio da noleggio' (qui in senso figurato come insulto, data la connotazione negativa associata al noleggio per cui cfr. la nota IV.9.13). La locuz. avverb. *da nolo* vale anche 'disponibile a qualsiasi compromesso' (*GDLI* XI 511[5]). **restio**: 'che s'impunta rifiutandosi di procedere (con riferimento ai cavalli [...])' (*GDLI* XV 898[1]).

IV.9.13 io l'ho dov'hanno il fuoco le lucciole: 'io l'ho nel fondoschiena', quindi 'lo detesto' o anche 'lo disprezzo in sommo grado'. Cfr. la locuz. *Avere in culo qualcuno* 'averlo in antipatia, odiarlo' (*GDLI* III 1042[5] s.v. *culo*) e ARETINO *Marescalco* 438: «ho stoppati dietro [...] tutti gli astrologi», ovvero 'li tengo in culo', 'li tengo in bassissima considerazione'. **vetturin**: nell'italiano del Cinque-Seicento il *vetturino* non è solo 'chi, per professione, trasporta persone o merci su veicoli a trazione animale', ma anche 'chi fornisce a nolo animali e veicoli per il trasporto di persone o merci' (*GDLI* XXI 831[1]; in questa accezione in G. M. Cecchi e Buonarroti il Giovane). Il mestiere era considerato deplorevole; cfr. ad es. il giudizio negativo di GARZONI *Piazza universale*, *Discorso centesimo*, *De' vetturini o nolesini, ovvero noleggianti* e il relativo commento di CHERCHI-COLLINA *ivi* II 1569: «Il mondo dei "nolesini", che procurano a pagamento camere e cavalli, barche e carrozze, viene identificato con il raggiro, con la truffa, la frode». Cfr. inoltre *Diz. Proverbi* 264: «Sonatori e carrettieri, tutti puttanieri» e *Proverbi toscani* (sec. XIX), che cito dalla voce *vetturino* del Battaglia: «Bestemmia... come un vetturino». Il termine viene utilizzato qui da Andreini come epiteto ingiurioso; *GDLI* XXI 831[1] documenta questo uso solo in BURCHIELLO *Sonetti* CXXIII, vv. 5-8 «Carretton, vetturin bolso e rappreso, / or sanza cassia, pillole e sciloppi / cacar ti farò stronzoli senopi / e duri sí che 'l cul parratti acceso». Si veda la relativa nota di ZACCARELLO 174 n. 5: «*Carretton*: carrettiere, persona rozza e volgare, analogamente al successivo *vetturin*». **gaglioffo**: 'briccone, manigoldo' (Crusca II). Cfr. DELLA PORTA *Turca* 260: «Porco, gaglioffo, senza discrezione». Cfr. CALMO *Saltuzza* 252: «Non arò già quel gaglioffo alle spalle». Si veda anche, per il veneziano, CORTELAZZO 2007: 597 s.v. *gagiofo.*

IV.9.14 così bestemmi?: al nome di Maometto, Occhialì si svela e protesta per la bestemmia contro il «gran profetta» (IV.9.21) che di lì a poco rinnegherà (cfr. V.9). Come osserva SNYDER 2010, la tendenza a passare rapidamente da una religione all'altra è uno dei tratti caratteristici dei personaggi nelle commedie turchesche di Andreini (cfr. anche la nota a V.9.6).

15 FRINGUELLO Ohimè non più busse, che già son mezo mezzo e tutto franto!

16 POETA O fortuna nemica!

17 MEHEMET To', ancor tu!

18 POETA O Cieli!

19 MEHEMET Che fortuna nemica! Dille fortuna amica, poich'è maggior ventura l'essere schiavo di Occhialì che libero e signore fra ' cristiani più titolato.

20 FRINGUELLO Ah messer Occhialino degli Occhialini, ch'io burlava! Credete che non mi fossi accorto ch'eravate Occhialino?

21 OCCHIALÌ O scelerato e fraudolente! E se mi conoscesti, perché vilipendere il nostro gran profetta? Gittali quel sciugatoio alla bocca e per la bestemmia c'ha detto bastonandolo conducetelo alla galea, inferno lagrimoso de' viventi.

22 FRINGUELLO Ohimè, che m'affogate, signori boi!

23 POETA Deh, Occhialì, pietà, ch'io ti farò eterno col mio canto!

24 OCCHIALÌ O col tuo pianto... Alla galea, alla galea, o con una penna di faggio va' poetando e scrivendo sonetti nel gran foglio del mare e l'Apollo ti sia un duro e grosso nerbo di bue. Via, via, conducetelo con quell'altro alla galea, novello Parnaso di questo poeta.

25 POETA Addio Tabarca, addio Candida, addio!

Scena decima.

TURCO, OCCHIALÌ, MEHEMET *e* TURCHI.

1 [TURCO] Signore, ahi che dal tanto corso anelante fatto troncansi le parole nel mezo! Pur lo dirò, a me stesso violenza facendo.

2 OCCHIALÌ Ohimè, che sarà?

IV.9.15 mezzo: 'guasto, fradicio', *GDLI* X 317 s.v. *mézzo*. Dal lat. parl. **metium*, allotropo rustico di *mutium* 'piuttosto tenero' (*DELI* 974 s.v. *mézzo*[1] 'detto di frutto prossimo a infracidire').

IV.9.16 O fortuna nemica!: nella commedia si verificano continuamente rapidi rovesciamenti di fortuna, repentini passaggi da gioia a disperazione (cfr. SNYDER 2010: 16-17).

IV.9.20 Occhialino degli Occhialini: cfr. D'ONGHIA 2011: 9 n. 28: nella raffigurazione di Andreini nei panni di Cocalin nel codice Menaggio della *Venetiana* riportata da FERRONE (1993, tavola 55) «Cocalin è raffigurato come un vecchio curvo che regge con la mano destra un paio di occhiali. Il particolare potrebbe essere collegato al nomignolo che nella *Turca* il servo Fringuello affibbia al turco Occhialì chiamandolo «messer Occhialino de gli occhialini» (Tu 140), alludendo forse scherzosamente allo stesso Andreini». **io burlava!**: 'stavo scherzando!'.

IV.9.21 sciugatoio: 'panno piuttosto ampio (per asciugarsi)' (*GDLI* I 724). Fringuello viene imbavagliato. **bastonandolo conducetelo alla galea, inferno lagrimoso de' viventi**: il corsaro è pronto a fare di Fringuello uno schiavo di galea, com'era prassi.

IV.9.22 affogate: 'soffocate' (*GDLI* I 219). **signori boi**: ironico.

IV.9.24 Alla galea, alla galea, [...] di questo poeta: si insiste sul *topos* del turco che costringe il prigioniero a remare in galea. Cfr. DELLA PORTA *Turca* 286: «Al remo, in galera!». Occhialì fa ironicamente riferimento al remo e alle frustate che diventeranno la nuova fonte di ispirazione di Laurindo.

3 MEHEMET Alcuna strana novella certo...

4 TURCO Vengo dalle tue galee, che sono state scoperte.

5 OCCHIALÌ Ohimè!

6 TURCO Scoperte e quasi prese, poiché, non avendo noi pratica di questa spiaggia, sono rimase in secco, per l'asciugaggine dell'acque calanti. Non per questo i tuoi si sgomentano, ma – combattendo generosamente – mostrano prima di voler morire che, vivendo, vivere schiavi di crudelissimi nemici loro. Siché o salvati o vieni in lor soccorso.

7 OCCHIALÌ Ch'io fugga? Ah, più tosto intendasi la mia morte fra l'armi che la mia fuga dall'armi! Chi fugge dall'armi non è soldato! Ben potrei fuggire e facilmente, essendo la sera ormai sopragiunta. Ma fugga chi è nato coniglio o chi ha il cor ne' piedi. Io tengo il cor nella mano e con la mano armata prove coraggiose far intendo. Andiamo, voliamo a mescolarci con la pugnace turba lunata.

8 MEHEMET Senti il rumor dell'armi che già s'avvicina.

9 OCCHIALÌ O caro invito! Su, su, animo! Oh, che glorioso vincere, oh, che vittorioso perdere!

10 MEHEMET Senti le squille, i tamburri, i bellici metalli.

11 OCCHIALÌ Tutte queste sono voci che c'invitano al tesser palme a palme, ad innalzar mille vessilli, ad erger trionfi, a trionfar sovra trionfanti carri. Or che più s'indugia? Andiamo, andiamo, andiamo.

12 MEHEMET Andiamo, corriamo, voliamo!

FINE DELL'ATTO QUARTO.

IV.10.3 strana: 'straordinaria, eccezionale'.

IV.10.6 asciugaggine: 'asciuttezza' (*GDLI* I 723). **acque calanti**: 'bassa marea' (cfr. *LEI* III.1.434).

IV.10.7 il cor nei piedi: contrapposto a **cor nella mano**, induce a scappare invece che a impugnare le armi. *GDLI* III 1056[27] s.v. *cuore* registra *col cuore in mano* 'con sincerità' ma anche 'con ardore' (att, a partire da Metastasio) e *cuore di coniglio* 'persona vile' (in Foscolo). **turba lunata**: cfr. *GDLI* IX 287[10] s.v. *lunato* 'che ha come insegna e ornamento la figura di una luna o di una mezzaluna (con partic. riferimento ad armi, a vessilli, a edifici musulmani)'. Cfr. anche il testo e l'immagine sul frontespizio dell'edizione di SANSOVINO *Dell'Historia universale dell'origine et imperio de Turchi*. Cfr. *Bravure* 189: «egli [il turco] porta la luna».

IV.10.8 il rumor dell'armi: uno dei tanti accompagnamenti sonori deducibili dalle battute dei personaggi (nella *Sultana* e in altre commedie, invece, molte didascalie esplicitano tali passaggi).

IV.10.11 tesser palme: simbolo di vittoria già nell'antica Roma, la palma è ripresa dalla cultura cristiana; cfr. ad es. PULCI *Morgante* XXV, 24, v. 4: «gittar la palma» e PUCCINI 1036 n. 24: «il lancio delle fronde di palma» in segno di trionfo «con allusione all'entrata di Cristo in Gerusalemme». I turchi della *Turca* condividono con i rivali cristiani, oltre al linguaggio, anche molti riferimenti culturali (si vedano anche le citazioni dalla mitologia greco-latina già evidenziate nell'eloquio di Mehemet e Occhialì). **Tutte queste [...] trionfanti carri**: si introduce qui il motivo del carro trionfale che effettivamente sfilerà nel gran finale: tuttavia, a seguito dell'ennesimo rovesciamento della sorte, la parata non segnerà la vittoria dei turchi ma quella dei cristiani.

ATTO QUINTO.

Scena prima.

COLONELLO, PASTORE.

1 [COLONELLO] Su su, isolani valorosi, miriamo in questa parte con queste facelle accese, se alcun nimico ci fosse, guardia[m] minutamente per ogni canto, per ogni cava, per ogni cespuglio. Or vedete come queste case, avendo le finestre illuminate, fanno che malgrado della notte il giorno qui risplenda?

2 PASTORE A me pare questa parte illesa dall'inimico. Scorriamo tutti al monte. Oh, veggasi (in grazia) come lo stesso monte illuminato sembra d'esser un monte di fuoco! Affé, affé, che 'l turco questa fiata non ha trovata sproveduta quest'isola come già fece quand'il fiero la saccheggiò e arse. Orsù, alfiere, innalzate l'insegna, fate cuore ai seguaci! Corriamo velocissimo al colle, al monte!

Scena seconda.

NEBÌ, FLAVIA, MASENETTA.

1 [NEBÌ] Eh di gratia, cara Signora, se n'entri. Troppa vergogna sarebbe la mia se, così armato e di targa e di stocco e di celata, non andassi a far ispargere sangue a coloro che pianto e sangue a me versar fecero con duro nervo.

2 MASENETTA Con el nervo, an? Vardé de grazia che nervi ha ste bestie. In summa i turchi non ha descrizion.

V.1.1. con queste facelle accese: cfr. *Ordine delle robe*: «Isolani armati con facelle». **Or vedete [...] qui risplenda**: cfr. *Ordine delle robe*: «Il fine di questo atto [quarto] tutte le finestre si dovranno illuminare con lanternini di carta dipinta, e così il monte tutto».

V.1.2. Scorriamo tutti al monte: la zona montuosa della scenografia è praticabile; cfr. *La scena*: «La prospettiva dovrà far credere con la pittura un lontano di mare e sopra quella molti monti alpestri, ne' lontani de' quali si scoprano alcune capannette di cartoni dipinti e alcuni castelletti, ancora avvertendo che fra que' monti caminar si possa e ancora discender in scena». **Orsù [...] l'insegna**: cfr. *Ordine delle robe*: «Insegna per l'alfiere». **fate cuore**: 'fate coraggio' (*GDLI* III 1058 s.v. *cuore*). **velocissimo**: con valore avverbiale.

V.2.1. targa: lo scudo già citato a III.5.1. **stocco**: è una spada corta (cfr. IV.5.18). **celata**: 'cappelletto di ferro, sanza cresta, che porta in capo il soldato a piè' (Crusca I e II). Cfr. *Ordine delle robe*: «Targa, stocco, murione per Nebì». **duro nervo**: con riferimento alla fune che tiene legato il prigioniero o, più probabilmente, allo scudiscio utilizzato dall'aguzzino per flagellare il galeotto. Cfr. il «nervo da aguzin da galia» di II.4.6 e la relativa nota.

V.2.2. *Con il nervo, eh? Guardate, di grazia, che nervi hanno queste bestie. Insomma i turchi non hanno misura.* **nervo**: termine già impiegato nel suo doppio senso sessuale *nervo* 'pene' (*DLA* 349) a II.4.5: «donne [...] fanno rumor [...] per li nervi» (cfr. la relativa nota). **bestie:** come già osservato, Andreini attinge al consueto repertorio di insulti contro i turchi per cui PRETO 2013: 159. **che nervi ha [...] i turchi non ha**: mancato accordo di numero tra soggetto e verbo. **descrizion**: 'moderazione, temperanza, [...] misura.' (FOLENA 1993: 187). Cfr. in bolognese CROCE 2017: 64: «ch'i' n' han descretion, questa zenia» (e la relativa nota di DIMAGGIO, p. 72: «'non hanno giudizio'»). Per l'equivalente italiano

3 FLAVIA Poich'io vi miro accinto al vendicar l'offese, andate felice e tornate vittorioso. Come ne starò pregando a ginocchia chine, a lagrime cocenti, il cielo! A me trema il cuore stando qui sula strada in così gran pericolo. Il Cielo v'aiuti!

4 MASENETTA E ve varda da quel nervo che fa sangue!

5 NEBÌ Ah troppa viltà sarebbe stata la mia ogni volta che, armata la mano di ferro come il cuore di giusto sdegno, non mi fossi andato a mescolare con la turba cristiana per abbattere il nemico. Seconda, o Cielo, il mio cuor generoso, accioché di tanto sangue barbaro trionfar io possa [in] questa ora che cristiano sono, come già di sangue cristiano sitibondo fui barbaro stimandomi. O come le mie voci parmi già che 'l Cielo essaudisca! O come sento generoso il cuore, o come gagliarda la mano, come incontro l'oste predace! Come l'incalzo, com'è divenuto già per le piaghe forato cribro, come piove dal capo alle piante pioggia di sangue! Su, su, all'armi, all'armi! Ecco non lontano che appunto la turba cristiana io scorgo, dalla qual numerosa gente barbara fugge. Ecco le trombe, i tamburri, che a volar colà m'invitano.

Scena terza.

CAPITANO, OCCHIALÌ, NEBÌ, MEHEMET, ISOLANO *ferito*, PASTORE, TURCHI *a piedi*, CRISTIANI *a cavallo.*

1 [CAPITANO] Barbaro, tu se' morto!

2 OCCHIALÌ Tu menti, male accorto soldato!

3 CAPITANO Ah ah. Cadesti! Tu se' trafitto! Levati, che troppa vergogna sarebbe la mia, s'ora con disuguaglianza t'uccidessi.

4 OCCHIALÌ Eccomi levato. Eccomi di novo alle ferite, al sangue.

5 CAPITANO Ohimè son vinto e morto!

---

cfr. *GDLI* IV 639[1,2] s.v. *discrezione* 'facoltà di distinguere il bene dal male' e 'sobrietà, senso della misura'; cfr. ad es. DELLA PORTA *Turca* 260: «Porco, gaglioffo, senza discrezione».

V.2.4. *E vi guardi da quel nervo che fa sangue!*
nervo: Masenetta insiste sul doppio senso (cfr. V.2.2). **fa sangue**: cfr. V.2.1: «sangue [...] versar [...] con duro nervo».

V.2.5. Il chiasmo **barbaro [...] cristiano [...] cristiano [...] barbaro** sottolinea il rapido e assoluto passaggio di Nebì da un campo al campo rivale nel sistema dei personaggi (cfr. le considerazioni di SNYDER 2010). **di tanto sangue barbaro trionfar**: ambiguità creata dal duplice significato di *trionfare* 'vincere su', 'avere la meglio su' (per il costrutto *trionfare di* cfr. gli esempi riportati da *GDLI* XXI 359[5] 360[20]) e 'banchettare', 'mangiare e bere di gusto e in abbondanza' (*GDLI* XXI 360[16]; ARETINO *Cortigiana 25* 86 n. 5; CALMO *Saltuzza* 81 n. 13). **forato cribro**: *GDLI* III 968 s.v. *cribro*: 'vaglio, crivello' (cfr. anche Crusca I e II). Si vd. I. ANDREINI *Rime*, *Incantesimo*, *Egloga III* (p. 325): «E col foco e col cribro / Di Circe e di Medea / E l'erbe e i sassi e le parole e i carmi / Insegnasti cortese».

V.3 Assistiamo qui a una grande scena di combattimento tra cristiani e turchi. L'*Ordine delle robe* prevede «Bandiere cristiane. Cinabro stemprato con aceto per ferite sul volto e su le mani. Spade e rotelle assai. Cavalli molti con soldati sopra».

V.3.1 male accorto: già a III.1.7: 'sprovveduto [...], disattento' (*GDLI* IX 491).

V.3.3 troppa [...] t'uccidessi: il capitano rispetta le regole del combattimento e non vuole uccidere «con disuguaglianza» il turco che ha perso le armi.

6 OCCHIALÌ No no, non creder ch'io per l'ira m'abbia scordato il favor che mi facesti. Prendi l'armi che ti caddero e così ti sia il favor renduto. Torna, torna alle piaghe!

7 CAPITANO Ecco, alla pugna di novo ritorno.

8 OCCHIALÌ Ahi, ch'io cedo e fuggo.

9 CAPITANO Ben io ti seguo e uccido.

10 NEBÌ [*Si rivolge a Mehemet dopo averlo colpito*] Hai sangue il volto? Ah, traditore, io son Nebì. Nebì così t'ha piagato.

11 MEHEMET Non temo di questa ferita, ribello che se'.

12 NEBÌ Né io di te pavento.

13 MEHEMET Ohimè ch'io fuggo!

14 NEBÌ Ed io ti seguo, fiero barbaro, cane arrabbiato, accanito cane!

15 ISOLANO Fuggi, fuggi, ch'io son morto.

16 PASTORE Non temer, ch'io t'ho sugli omeri sicuro e fuori della turba de' cavalli. Ma che veggio? Ohimè, eccola appunto.

17 ISOLANO O Dio, salvami, salvami!

18 PASTORE Non temer, che sotto que' tufi asconderotti in modo che sicuri saremo. Quest'è schiera di cristiani a cavallo che segue turba di turchi sanguinosa e sconfitta: ecco che giunge.

19 TURCHI Siam morti. Mahomet, Mahomet, Mahomet!

20 CAVALIERE Sì, che morti siete! Difendetevi pure... Ma ecco altri turchi con bandiere spiegate.

Scena quarta.

TURCHI *e* CRISTIANI *a piedi, e tutti quelli della scena di sopra.*

1 TURCHI Alzate quelle lunate insegne, combattete, vincete! Ah perfidi cristiani, siete morti!

2 CRISTIANI Menti, traditore! Voi siete morti, che pur vivi morti siete. Alzate quelle insegne cristiane, addosso, addosso, addosso! Ah malvagi, voi fuggite? Cristiani, seguimo, seguimo, seguimo, e gridate «Vittoria, vittoria!».

V.3.7 alla pugna: *Rosa* 93: «alle pugna!».

V.3.14 cane arrabbiato, accanito cane: consueto accostamento dei turchi ai cani (cfr. nota IV.4.16), qui con gioco etimologico *accanito-cane.*

V.3.16 sugli omeri: 'in braccio, sulle spalle'.

V.3.20 Sì, che [...] pure: intenderei la frase in questo modo: 'Sì, siete proprio morti! Difendetevi pure (tanto è inutile...)'.

V.4.1 lunate insegne: cfr. IV.10.7 e *Ordine delle robe*: «Bandiere turchesche con lune in quelle dipinte».

V.4.2 pur vivi morti siete: 'sebbene vivi, siete morti' (perché vivete nel peccato, fuori dalla fede cristiana). Cfr. *morto* 'che ha perduto la grazia divina, dannato' (*GDLI* X 969[26]).

3 PASTORE Oh, che lunga contesa è stata questa! Sia che si voglia intendo pur di veder la fuga de' turchi, il fugar de' cristiani. Oh, come fuggono, oh, come i cristiani seguono! È certa la vittoria come già «Vittoria» tutti gridarono.

4 ISOLANO Io non posso star, benché ferito, ch'io non venga a veder questa fuga. Oh, che orrore è questo spaventoso! Sembra la battaglia tra queste fiamme di tanti fuochi accesi e di tanto orrore notturno essercito che, vestito di salamandrina pelle, tra le fiamme contenda overo l'inferno tutto che a rissa venuto sia contra sé stesso. Orsù, tempo hai sicuro di condurmi alla mia pagliaresca abitazione. Ma piglia il sentiero per que' rughi e per quei vepri, ch'è meglio oggi tentar la via degli animali che degli uomini.

Scena quinta.

POETA, FRINGUELLO, NEBÌ.

1 [POETA] E dove fuggo? Dove m'ascondo? O Parnaso, apriti e fra gli allori tuoi infrondami e inselvami. Ma s'io non erro, in parte sicura mi ritrovo, quivi pur non lungi io veggio i miei prati di mille fiori dipinti e di mille rugiadose mirici abbondanti, dove mille pastorelle fatte zarbe vezzose, per quelli scorrer soleano. Già, non m'inganno... O come la paura tolto m'avea il riconoscer non solo i miei campi, ma la mia stanza ancora! Ma come entrerò se ne' panni che l'aguzino mi levò per vestirmi questi da schiavo v'era la chiave della mia casa? Che maledetto sia Amore e chi tale lo nominò, poiché non solo ho per questo bastardello perduta la barba ma [per] colpa sua ho quasi perduta la mia libertà per sempre! Troppo chiaro a mie spesse oggi conosco che di questo insolentello il miele è pieno di fele, anzi ch'ogni suo bene è sempre retrogado. Non sento più amore, poiché quando io voleva chiuder gli occhi al sonno, me li faceva aprire il pianto: anzi che clepsidra fatti con essi l'ore dogliose mie io annoverava piangendo. Dona la donna mia pure a chi più ti piace, ch'a me punto non dispiace; anzi fa' pure che la mia dama qual damma mi fugga in fuga lontana e che non m'ami, ch'ami troppo pungenti sono quelli co quali prendi gli amanti incauti. Ben nel più purgato stilo tosco il tosco voglio cantando far

---

V.4.3. la fuga [...] de'cristiani: gioco di parole su *fuga* 'l'azione di fuggire' e *fugar* 'mettere in fuga'.

V.4.4 Oh [...] sé stesso: secondo ZAZO 1986, la scena richiama l'atmosfera notturna della naumachia tra cristiani e turchi messa in scena sul Mincio in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia nel 1608. Andreini, che si esibì con i Fedeli durante le celebrazioni, ebbe probabilmente occasione di assistere allo spettacolo. Per il gusto della battaglia notturna cfr. anche Ariosto (la rievocazione della battaglia della Polesella all'inizio del XL canto dell'*Orlando furioso*) e naturalmente Tasso (ad es. lo scontro notturno del canto XII della *Gerusalemme liberata*). **salamandrina pelle**: con riferimento alla credenza popolare per cui la salamandra sarebbe resistente al fuoco (cfr. TLIO s.v. *salamandra*). Cfr. MARINO *Adone*, XII, 143, vv. 3-4: «Com'amano il terren talpe e serpenti, / come pirauste e salamandre il foco». **rughi**: 'ruscelli' (*GDLI* XVII 229 s.v. *rugo*[3], con primo e unico esempio in Carducci). **vepri**: 'arbusto o cespuglio selvatico e spinoso' (*GDLI* XXI 759[1], cfr. anche Crusca I 'V. L. cespuglio di pruni'. **Orsù [...] uomini**: l'isolano ferito si rivolge al pastore che lo aiuta a tornare a casa, portandolo in spalla. **alla mia pagliaresca abitazione**: cfr. SANNAZARO *Arcadia*, *Prosa II* (BibIt): «insino che a le pagliaresche case fummo arrivati». Cfr. le «capannette di cartoni dipinti» menzionate nelle indicazioni iniziali sulla scenografia.

palese, a me purtroppo chiaro essendo che chi più s'adorna delle tue gemme più geme, e che più quelli che n'abbisognano meno ne tesoreggiano. E prima che mutar pensiero, volgerei questo passo snello, per aver tomba arenosa e molle, alla mole e fluttuante reggia di Nettuno. Ma che veggio? Che schiavo è questo?

2 FRINGUELLO Salva, salva, salva!

3 POETA O me felice, quest'è Fringuello! Fringuello! Fringuello caro!

4 FRINGUELLO Malanno che vi pigli!

5 POETA Fermati, riposati, tu se' così anelante.

6 FRINGUELLO Capperi, se vengo di Turchia a tutto corso. Oh, che viso! Bisogna pur ch'io rida, eh, eh, eh. Se non parete il culo d'una scimia! Statevene pur in casa, vedete, perché cagionereste che a ciascuno dal gran ridere si romperebbe la vescica e il piscio gli anderebbe per li calzoni.

7 POETA Certo che mi converrà di sicuro star sepolto in casa finché la barba mi ritorni. So che me l'hanno tondeggiata, io. Si può ben dir ch'ora pubesco e che pur le tue guance sieno impubere.

V.5.1. O Parnaso [...] inselvami: tornano i consueti riferimenti del poeta Laurindo al Parnaso, sede delle Muse, e all'alloro. **zarbe**: 'donne gioiose, festanti', per cui cfr. *GDLI* XXI 1059 s.v. *zarba* (la voce, di etimo incerto, è att. solo in LUNA s.v.). **Che maledetto sia Amore e chi tale lo nominò**: cfr. RUZANTE *Moschetta* 99-100: «Che maletto sea l'amore e chi l'ha impolò» ('concepito'); *Betìa* 157: «Oh, maleto sea Amore, / elo e chi l'ha impolò!». **ho [...] perduta la barba**: in questa scena Laurindo è vestito in «Abiti da schiavo [...] con catena e barba rasa di pelle colorita. Ma però che finga il mento solo raso che li mustacchi saranno li propri suoi» (cfr. *Ordine delle robe*). Per l'usanza della rasatura degli schiavi cfr. BONO 2016: 191-220, BUTTIGIEG 2018. La stessa sorte tocca a Capitan Spaventa caduto prigioniero dei turchi in *Bravure* 190: «chiamato un loro barbiero, [i turchi] mi fecero rader tutta la testa e tutta la barba [...]. Io in quel punto, sdegnando di farmi turco, e d'esser rasato in quella maniera, levai il rasoio di mano al barbiero, e con esso scannai il barbiero». **Troppo chiaro**: con valore avverbiale. **a mie spesse**: 'a mie spese'. **di questo insolentello il miele è pieno di fele**: Amore, a cui Laurindo prima inneggiava, è diventato per il poeta un «bastardello» e un «insolentello». Anche la mescolanza di dolce e amaro nelle vicende amorose, che prima era accolta con favore dal personaggio (IV.1.1: «In effetto dice il vero il detto del poeta "Vero dolce è 'l licor d'amaro asperso"... O come perciò più dolci mi saranno i frutti amorosi, per mezo di questo poco d'amaro che v'ha mescolato questo parabolano») ora è segno dell'insolenza di Amore. **ogni suo bene è sempre retrogado**: 'ogni bene proveniente dall'Amore finisce sempre per portare con sé conseguenze negative'. L'aggettivo *retrogrado*, in contesti astrologici, indica un presunto influsso nefasto, dato che si riferisce a un corpo celeste che si muove in senso contrario a quello del Sole sull'eclittica o anche in senso contrario all'ordine dei segni zodiacali (cfr. *GDLI* XV 940[1]); ma *retrogrado* vale anche 'che indietreggia, che ritorna indietro' (*GDLI* XV 940[2]). **punto**: 'affatto, per nulla', rafforzativo di negazione (*GDLI* XIV 1000 s.v. *punto*[3]). **Dona [...] geme**: passo interamente giocato sull'accostamento tra parole identiche formalmente (*ami-ami*, *tosco-tosco*) o distinte solo per l'opposizione tra consonante doppia o scempia (*Dona-donna*, *dama-damma*, *gemme-geme*). *Damma* 'daino' (cfr. Crusca I e II); cfr. GUARINI, *Il pastor fido* 128: «non seguir damma fugace; segui, / segui amorosa e mansüeta damma» e il relativo commento di SELMI delle pp. 342-343, ripreso da MUNARI 2018: 327: la «ninfa Dorinda [...] si dichiara pronta a farsi catturare da lui [Silvio] come "mansüeta damma", invitandolo ad abbandonare la ricerca della daina vera e propria, invece "fèra fugace"». Cfr. anche ARIOSTO *Orlando furioso*, I, 34, vv.1-5: «Qual pargoletta o damma o capriuola [...] di selva in selva dal crudele s'involа»; riferito a donna, il termine è in POLIZIANO *Stanze* II, 31, 5. **E prima che [...] alla reggia di Nettuno**: *adynaton*: prima di cambiare idea sull'amore, Laurindo si suiciderà annegandosi. La «reggia di Nettuno» è il mare. Il primo *molle* vale 'soffice', il secondo (*mole* per *molle*) vale 'ondeggiante' (accezione registrata in *GDLI* X 715[14]). **tesoreggiano**: 'ne godono, se ne arricchiscono' (*GDLI* XX 978). **snello**: 'rapido' (*GDLI* XIX 202[1]).

V.5.6 vengo di Turchia: Fringuello era stato fatto prigioniero dai turchi. **a tutto corso**: 'di corsa, di galoppo, [...] a gran velocità' (*GDLI* III 853[29] s.v. *córso*[1]). **parete il culo d'una scimia!**: *Bravure* 190: «[I turchi] mi fecero rader tutta la testa e tutta la barba, sì che io pareva il culo d'una scimia di Barberia».

V.5.7 tondeggiata: 'rasata' (*GDLI* XXI 16 s.v. *tondeggiare*). **pubesco [...] impubere**: *GDLI* XIV 890 riporta *pubescere* con una sola att. in Lucini e con il significato di 'espandersi (una città)'; qui varrà 'diventare pubere, entrare nel periodo della pubertà' (periodo in cui inizia a crescere la barba). Anche Fringuello è stato rasato (*impubere* 'che non ha raggiunto la pubertà').

8 FRINGUELLO Or voglio ben dir anch'io, fatto poeta: «Amor, se per amare / più Fringuello dal turco fai tosare, / più non mi nasca il pelo / s'io non vengo a cacar sin nel tuo cielo».

9 POETA Non mi parlar d'amore, poscia che or da me le sue larve io svelo e svello in tutto dal mio cuore le sue avvelenate radici, purtroppo chiaro essendomi che assai disdice ch'io sia del vulgo ridicoloso suggetto, soggetto essendo a questo Dio c'ha fanciullesche voglie.

10 FRINGUELLO Et io pur voglio, a confusion di questo pinconcello, scrivere a lettere d'oro sovra il limitare della porta della mia cameretta, questo motto che dica: «Va' su le forche Amore». Insomma non voglio che vi stanzi del sicuro, s'io dovessi far arder in quella del zolfo, che se vero sarà ch'ei sia spiritello, non dio ma demone, lo scaccerò certissimo scacciando il zolfo questa razzazza ignominiosa, vellosa, caudosa e cornuosa.

11 POETA Tu di' bene, perché invero troppo sono state soperchievoli le offese a noi fatte. Ma dove ci ritiraremo ch'io non ho la chiave per entrar in casa? Orsù, per questa notte bisognerà che ci riduciamo in alcun cespugliuzzo o di queste caverne in un antruccio.

12 FRINGUELLO O che vi venga il cancheruccio, con questo vostro parlare in uccio biciuccio! Ma chi è costui tutto armato? Ohimè, siam morti!

13 POETA Ohimè, ohimè, tirati qua in questa parte: questo è turco armato!

14 FRINGUELLO Le natività non fallano. Ella già mi disse ch'io avea «Collo da forca e bracia da galea».

15 NEBÌ O come questo ferro ebro è di sangue!

16 POETA Siamo spediti.

V.5.8 se [...] più: 'se [...] ancora una volta, se [...] di nuovo'. **più non mi [...] tuo cielo»**: 'che non mi ricresca più la barba, se non mi vendico venendo a cagare nel tuo cielo (nel terzo cielo, cielo di Venere)'.

V.5.9 le sue larve io svelo: 'io svelo le sue illusioni' (cfr. *larva* 'illusione', 'finzione', ma anche 'maschera', 'falsa sembianza' in *GDLI* VIII 782-783[3,4,5]). **assai [...] suggetto**: il poeta, che si è già più volte identificato con Petrarca, rinnega il passato riprendendo *RVF* 1, vv. 9-11: «Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesmo meco mi vergogno».

V.5.10 questo pinconcello: cfr. *GDLI* XIII 490 s.v. *pincone*: 'membro virile e in senso figur. uomo scioccio, stolto, tonto (e talvolta assume una connotazione bonaria, indulgente)' (da Ariosto in questo significato); *GDLI* non registra l'alterato. Qui con riferimento ad Amore che ha «fanciullesche voglie». Cfr. ARETINO *Cortigiana 25* 76: «el mio scolare pincolone» ('scioccone, stupidone'); *Lelio bandito* 46: «cotesto pinconcello d'Amore». **«Va' su le forche Amore»**: Fringuello, da servo del servo d'amore Laurindo quale era, è divenuto – al pari del padrone – acerrimo nemico di Eros e vuole, quindi, porre sulla porta della propria camera una scritta che tenga Amore lontano. *Va' sulle forche* è un modo di maledire registrato da Crusca III. Cfr. *Sultana* 69: «E va' su le forche». **vi stanzi**: 'ci si insedi'. **s'io dovessi [...] cornuosa**: lo zolfo era utilizzato per scacciare i demoni. Cfr. BRUNO *Opere magiche* 58-59, *De magia mathematica* XXI (cito solo la traduzione italiana): «l'uso dello zolfo, il cui aroma allontana i demoni malvagi». **caudosa e cornuosa**: 'dotata di coda e corna'. Sono probabili neoformazioni andreiniane (cfr. D'ONGHIA 2011: 5).

V.5.11 soperchievoli: 'arroganti, violente' (*GDLI* XIX 625-626 s.v. *soverchiévole*). *Amore specchio* 87: «con maggior superchiaria».

V.5.12 che vi venga il cancheruccio: variazione comica sulla topica minaccia *che ti venga un cancro!* **uccio biciuccio**: parole inventate in continuità con i diminutivi utilizzati da Laurindo. Possibile nesso con il gioco-filastrocca *Bicicù* citato in *Schiavetto* 207.

V.5.14 Le natività non fallano: 'le condizioni alla nascita non mentono, non ingannano'. Fringuello ha collo da forca e braccia da galeotto ed era, quindi, destinato a diventare prigioniero.

V.5.16 Siamo spediti: 'siamo spacciati' (cfr. *spedito*[2] in *GDLI* XIX 793[5]).

NEBÌ O com'hollo ben addoprato al danno degl'infidi corsari! Ma che vedo?

POETA Non l'ho dett'io?

NEBÌ Ah traditori, ah cani! Turchi, eh?

POETA Cristiani, cristiani, cristiani!

NEBÌ Cristiani?

FRINGUELLO Cristianissimi. E voi siete cristiano?

NEBÌ E tale viver voglio e tale morire. Perdonatemi s'io v'ho spaventati, poiché sono come zannuto cinghiale arrabbiato, abbavato contra i turchi come appunto contra schiera di cani.

POETA Fringuello, tu non vedi?

FRINGUELLO E che ho da vedere? Se ho da veder bisogna ch'io vada a guardar prima quello che per la paura ho fatto ne' calzoni.

POETA Va' un poco sagliente con l'occhio e scendente dalla fronte al mento e dal mento alla fronte di quel garzone. Ma mettiti al naso i buoni visieri, siché la visiera non ti tolga il riconoscerlo.

NEBÌ Gran contrasto! Ancor temono...

FRINGUELLO E che sarà poi con l'occhio montante e smontante, o Signor Poeta participiante?

POETA Che sarà? Tu vedrai Candida.

FRINGUELLO Lasciate mo', caro giovinotto, che con i visieri vi guardi sotto la visiera.

NEBÌ E che vuol dire quel porre le dita al naso in foggia d'occhiali?

FRINGUELLO Fermatevi, lasciatemi andar un poco sagliente e scendente e dismontante.

NEBÌ Eh, eh, eh, com'alza e china il capo...

FRINGUELLO Poeta! È quella!

POETA Sì, eh?

FRINGUELLO Addio, bella madonna. Dovete poi sapere che per voi siamo stati in Barberia. Guardate mo' se ne hanno tosati bene. Ma che fate, Marfisa lunatica, con questo ferro in mano?

V.5.17-22 Ma che vedo? [...] Cristianissimi: in un continuo scambio di identità, i cristiani Laurindo e Fringuello vengono presi per turchi da Nebì, un cristiano che fino a poco tempo prima credeva di essere turco e di avere come nemici i cristiani.

V.5.23 cinghiale [...] abbavato: 'cinghiale [...] adirato'. Cfr. la nota a III.4.3. **turchi [...] cani**: cfr. nota IV.4.16.

V.5.25 quello che per la paura ho fatto ne' calzoni: per la «tradizionale associazione tra paura e abbondanti evacuazioni» (D'ONGHIA in RUZANTE *Moschetta* 192 n. 6) cfr. III.3.22 e la relativa nota.

V.5.26 sagliente [...] scendente Ma mettiti [...] riconoscerlo: 'inforca gli occhiali affinché la visiera dell'elmo di Nebì non ti impedisca di riconoscerlo'. I «buoni visieri» sono gli occhiali, mentre la «visiera» è la parte mobile dell'elmo che copre gli occhi. Cfr. le «visiere di cristallo» di *Inf.*, XXXIII, v. 98 (lo schermo ghiacciato che ricopre gli occhi dei traditori nel Cocito) e MARINO *Adone*, X, 133, vv. 3-6: «[l'Opinione] di fallace cristallo ha due visiere / che l'occhio illude e 'l buon giudicio appanna, / e la fa guatar torto e travedere / sì ch'altrui spesso e sé medesma inganna».

V.5.28 participiante: 'che parla utilizzando participi' (con riferimento ai participi presenti utilizzati da Laurindo a V.5.26). Sembrerebbe un neologismo andreiniano.

Dovete volentieri maneggiar le lame cristiane poiché sono diritte e non torte come quelle de' turchi. Sapreste mo' da voi cacciar la spada nel fodero opur bisogna ch'altri ve la metta?

37 NEBÌ Io da me solo so far il tutto. Ma come per me siete quasi rimasti prigionieri del turco?

38 FRINGUELLO Con l'ordine dello spazzacamino.

39 NEBÌ Ah, sì sì! Siete quelli: non vi conosceva, lo mi ricordo.

40 POETA Venimmo noi. Ma i turchi da pastori vestiti ne pigliarono e bastonarono ben bene siché le prometto che delle bevande sue alloppiate io non ne berrò più, benché, perch'io ne gustassi, pincerna mi fosse Amore.

41 NEBÌ Orsù, amanti miei, è tempo ch'io vi tragga il dubbio dal capo: voi mi avete fino ad ora creduto donna, ma sappiate che molto v'ingannate.

42 FRINGUELLO O sì affé, perché ha in mano quella spada e quella targa e quel murione, non è più donna. Or, se per aver quell'armi vi fate lecito di nominarvi uomo, lasciate un poco ch'io ve ne spogli e ch'io vi ponga l'ago in mano. E così diventerete donna a mio giudizio ancora.

43 NEBÌ Né perch'io abbia questo ferro e questi altri marziali arnesi, mi credo esser uomo, ma perché ho le membra da uomo.

44 FRINGUELLO Lascia mo' toccare a carne ignuda.

45 POETA Sta' cheto, temerario!

46 FRINGUELLO Ah ah! Guardate un poco s'ella ride. So ben io che invece di trovar duo marroni troverei una castagna nella scorza.

47 NEBÌ Guarda, in grazia, se donna io sono.

48 FRINGUELLO Uh, s'è tagliata i capelli.

49 POETA O grand'errore, e dove si trova quella ricca vena d'oro?

50 NEBÌ Messere, voi fravedete. Vi dico ch'io son uomo e molt'altri che mi hanno stimato donna sono rimasti burlati. Io non ho nome Candida, ma Florindo Fedeli, che da picciolo bambino fui rubato da' turchi a mio padre; e son nato qui in Tabarca. So ancor chi padre m'era, poiché uno,

---

V.5.36 Fringuello e Laurindo credono che Nebì sia Candida. **in Barberia [...] tosati bene**: equivoco su *Barberia* 'regione dell'Africa settentrionale' (*GDLI* II 61) e *barberia* 'barbieria, bottega di barbiere' (*GDLI* II 63). **Marfisa**: cfr. II.8.6. **le lame cristiane [...] quelle de' turchi**: per le spade torte dei turchi cfr. SANSOVINO *Historia universale* 49*v*: «spade storte tutte all'usanza loro dette da noi scimitare». Ma è anche un doppio senso.

V.5.38 l'ordine dello spazzacamino: Nebì, fingendosi Candida, aveva dato al poeta e a Fringuello l'indicazione di travestirsi da spazzacamini (IV.7.19).

V.5.40 bevande sue alloppiate: *alloppiato* vale 'misto con l'oppio, preparato a base di oppio' (*GDLI* I 334). **pincerna**: 'coppiere' (Crusca I e II).

V.5.42 ponga l'ago in mano: altro doppio senso (*ago* 'organo sessuale maschile' con ess. in Berni, Gelli e Parabosco in *DLA* 9).

V.5.46 marroni: *marrone* 'come eufemismo sessuale: testicolo' (solo in Galileo, stando a *GDLI* IX 832[1]). Cfr. anche *DLA* 304. **castagna**: 'con significato osceno, a indicare gli organi genitali femminili' (*GDLI* II 852[5]). Cfr. inoltre *DLA* 92.

V.5.49 quella ricca vena d'oro: la lunga chioma bionda di Candida, già celebrata da Laurindo in I.2.19: «quel capo d'oro chiomato, quel crespo crine che giù per le guance scendeva, faceva credere quel bel volto un vaso d'oro tempestato di zafiro, di corallo e di perla».

fatto schiavo nel tempo ch'io fui preso, hammelo in Algeri riferto. E, per dirla, Laurindo mi disse ch'era il mio genitore.

51 POETA O miracoli del Cielo, o Florindo amato! Amato cuore, amato spirito, amata vita, io t'abbraccio! Ohimè, chi m'indebolisce? Qual ghiaccio misto col fuoco per l'ossa mi scorre? Chi mi sostiene? Che abbagliaggine di morte è questa? Che barlume? Ohimè, ch'io manco, ohimè, ch'io muoro!

52 NEBÌ Sollevatevi, messere! Olà, tenete, aiutatemi!

53 FRINGUELLO O povero poeta! Fuora, gente! Muse, olà! Un poco d'acqua del fonte d'Elicona, o un poco di piscio del Caval Pegaseo! Fuora, fuora, gente! [*Sopraggiungono Flavia e Masenetta*]

Scena sesta.

FLAVIA, MASENETTA, POETA, NEBÌ, FRINGUELLO.

1 [FLAVIA] Chi è quegli, o Nebì?

2 NEBÌ Non so certo, Signora. M'è così svenuto nelle braccia.

3 FRINGUELLO È 'l poeta, signora Flavia, e padre di questo giovinotto così riccamente alla turchesca vestito.

4 MASENETTA O gramo! E' vago a tior del'aseo.

5 FLAVIA Slacciatelo un poco davanti.

V.5.50 fravedete: 'avete le traveggole'. Cfr. *travedere* 'prendere un abbaglio', 'ingannarsi nella percezione visiva','sbagliare' (*GDLI* XXI 277[1,2]). Cfr. l'impiego del verbo *travedere* nel passo mariniano riportato nella nota V.5.26.

V.5.51 abbagliaggine: 'Disus. Abbagliamento' (*GDLI* I 8). Occorrenze in BEMBO e in TOMMASEO-RIGUTINI, dove si legge: «*Abbagliaggine* non è della lingua parlata, ch'io sappia; ma può denotare un abbagliamento prolungato e che istupidisca col senso la mente».

V.5.53 Un poco [...] caval pegaseo: l'utilizzo dell'orina è una tecnica carnevalesca per far rinvenire chi è svenuto. Nel XXIV libro del *Baldus*, Cingar fa rinvenire il giovane Cingarino privo di sensi orinandogli sui polsi e sulle tempie (a proposito di questo passo cfr. il commento di CHIESA e RODDA 2021: 447 con i relativi rinvii. RODDA 2021: 447 n. 25 ricorda in particolare come BACHTIN 2001: 163 citi «proprio questo passo come esempio paradigmatico nel suo discorso sull'ambivalenza dei rifiuti organici come portatori di salvezza»). La stessa tecnica è in RUZANTE *Vaccaria*, III 91, *Betìa*, IV 652 e V 1206 e sarà un lazzo della commedia dell'arte (vd. ZORZI in RUZANTE *Teatro* 1359 n. 350).

V.6.3 riccamente alla turchesca vestito: l'espressione ricorre, variata, a proposito dell'abbigliamento di Nebì (cfr. IV.4.1 e i relativi rinvii).

V.6.4 *O poveretto! Vado a prendere dell'aceto.*

O gramo: CALMO *Rime*, son. XI, v. 14: «o gramo ti, e pur mal nassùo» e altre att. censite a p. 234. **del'aseo**: per farlo rinvenire. Cfr. CORTELAZZO 2007: 1111 s.v. *revegnìr*: «Che a farlo revegnir besogna aseo / E d'acqua fresca anche pi d'una secchia» (CARAVIA *Verra* 76). Una scena molto simile è in *Sultana* 183 (a dimostrazione della scrittura modulare di Andreini): anche nella commedia del 1622, infatti, ritroviamo il riconoscimento padre-figlio, lo svenimento del padre, l'intervento del servo che prende l'aceto da far annusare al personaggio che ha perso i sensi: «SULPIZIO: Ohimè, ohimè, ch'io svengo. TURCO: Non c'è tenerezza che vinca la paterna. Islacciatelo. STECCUCCIO: Vo per aceto. LELIO: O caro padre, dunque nel ritrovarvi ancor vi perdo. TURCO: Non temete, Lelio mio, di male. STECCUCCIO: Ecco l'aceto, signori, e è rosato. LELIO: Padre e con aceti e con lagrime il volto io vi bagno. TURCO: Ecco riviene».

6 FRINGUELLO Lasciate far a me, che non solo slaccierollo, ma aprirollo tutto davanti ancora, siché n'escano le budella.

7 FLAVIA O così! Vedete che incomincia a rivenire.

8 NEBÌ Ohimè, sento una certa tenerezza!

9 MASENETTA Vedé, qua l'aseo. Laghé che el sbrufa un giozzeto come se fa i cavali quando i ha caldo.

10 FRINGUELLO E che diavolo fai?

11 MASENETTA Mo' el va così! Piào in boca e sbrufào in t'un colpo in tel mustazzo. Vedé-u ch'el revien da seno?

12 POETA O figliuol mio, dove se'?

13 NEBÌ Che dite voi di figliuolo? Io tutto mi sento commovere.

14 POETA Non è maraviglia, tu se' mio sangue e mentre si conturba il mio, pur il tuo fa lo stesso effetto. Tu se' mio figlio. Signora Flavia, quest'è 'l maschio che mi fu rubato da' turchi tre lustri sono, il quale per ischerzare s'è fatto creder donna et ha nome Florindo. O caro Florindo, t'abbraccio e nella fronte bacioti.

15 FLAVIA Eh non piangete, signor Laurindo. Vedete, il farvi creder donna ha cagionato pur ch'io, per donna e mia rivale tenendovi, io cospirassi alla vita vostra com'ella a me pur involava l'amante; ma ora da questo discoprirvi uomo doppiamente m'allegro: prima perché la trovo figliuolo d'un mio carissimo amico, l'altra perché converrà Lelio essermi non tanto crudele. Certo, Signor Poeta, che grande è la providenza eterna; quindi ha che all'età sua, che presto diverrà cadente, ha provisto di questo amato figlio per fortissimo appoggio.

16 NEBÌ O caro padre, senza che testimonianza io chieda ad alcuno se vostro figlio sono, piena certezza me ne dà il cuore. O mille e mille volte carissimo padre! Quante fiate pianto hovvi per morto, poiché così mi disse quello stesso che pur noto mi fece ch'io aveva nome Florindo. Ben subbito ch'io fui raccolto in casa della signora Flavia, la richiesi quant'era che abitava qui in

---

V.6.9 *Vedete, qua l'aceto. Lasciate che sbuffi un pochetto come fanno i cavalli quando hanno caldo.*
l'aseo: cfr. *Ordine delle robe*: «Ampolla d'acqua che finga aceto per Masenetta». **un giozzeto**: cfr. II.2.9. **fa**: uso di *fare* vicario.

V.6.11 *Va così! Preso in bocca e spruzzato in un colpo nel viso. Vede che rinviene per davvero?*
L'aceto viene fatto ingerire e contemporaneamente spruzzato sul viso a scopo di rianimazione. **Sbrufào**: *sbrufar* 'sbruffare, sbuffare, spruzzare' (FOLENA 1993: 521). **mustazzo**: 'mostaccio, brutto viso' (CORTELAZZO 2007: 868-869), 'muso, ceffo' (FOLENA 1993: 383). Cfr. *Venetiana* 28: «pugni in tel mustazzo»; *Ismenia* 264: «ch'a' te vòi romper schena, testa e brazz, / e mandà in mille pezz tutt ol mostàzz»; DELLA PORTA *Turca* 260: «avendo ricevuti tanti schiaffi e guanciate su 'l mostaccio, sei divenuto così rosso che pari un gambaro cotto». **revien**: *revegnir* 'rinvenire' (CORTELAZZO 2007: 1111). **da seno**: 'davvero' (cfr. I.1.14).

V.6.15 io [...] io: con ripetizione del pronome. **com'ella**: 'siccome ella (cioè la presunta Candida)'. **grande è la providenza eterna**: cfr. DELLA PORTA *Turca* 309: «Tutto è stato divina providenza, che si è servita di te per istrumento, che io pervenisse nel stato dove or mi trovo»

Tabarca e ella mi disse ch'era pochi anni, ond'io sparsi quattro lagrime e, annodata la lingua nelle fauci, altro non dissi, stimandomi che di questa sua morte saper non potesse.

17 FLAVIA È verissimo e, se Vostra Signoria si ricorda, le soggiunsi se piangeva per alcuna sua innamorata.

18 NEBÌ Così è. O caro padre, v'abbraccio e io pur la veneranda fronte vi bacio e ribacio, fronte dov'io miro me medesimo al vivo scolpito.

19 FRINGUELLO Ohimè! Aiuto, aiuto, chi mi sostiene?

20 MASENETTA Olà!

21 POETA Che cosa è? Dammi quella guastadetta d'aceto.

22 MASENETTA Mo' costù, alla fe' bona, xé stramortio, lu! Tiolé l'aseo, tiolé, laghé che el dezola davanti. Oh vedé-u che el revien?

23 FRINGUELLO Signor padrone!

24 POETA Fringuello!

25 FRINGUELLO Dove siete? Ohimè, che non ci vedo punto, punto!

26 POETA Son qui, son qui! Che fa la tenerezza d'un servo fedele!

27 MASENETTA Sentilo, el xé qua.

28 FRINGUELLO Qui.

29 MASENETTA No, son mi!

30 FRINGUELLO O patron caro!

31 MASENETTA Fermate, che son mi! Ohimei, el me basa, el basa, el basa, el basa!

32 POETA Ferma che tu fai errore! Pur lo staccai.

33 FRINGUELLO Ohimè, Signor padrone, io credeva d'avervi per sempre perduto!

V.6.16 quello stesso [...] Florindo: lo schiavo che Florindo ha incontrato ad Algeri (cfr. V.5.50: «So ancor chi padre m'era, poiché uno, fatto schiavo nel tempo ch'io fui preso, hammelo in Algeri riferto. E, per dirla, Laurindo mi disse ch'era il mio genitore.»).

V.6.18 al vivo scolpito: *al vivo* 'con piena fedeltà e vivezza rappresentativa' (*GDLI* XXI 956[40]). Si tratta di un *topos* della critica d'arte e della letteratura ecfrastica. Si vedano ad es. i componimenti poetici cinquecenteschi ispirati a sculture (reali o immaginate) analizzati in DAL CENGIO 2019: rievocando il mito di Pigmalione, in questi testi si insiste sull'animazione della scultura.

V.6.20 *Olà!*

V.6.21 guastadetta: cfr. *GDLI* VII 134 s.v. *guastada* 'Ant e Letter. Caraffa (per lo più di vetro e destinata, prevalentemente, a contenere acqua da bere)', con occorrenze del diminutivo *guastadetta* documentate a partire da Boccaccio.

V.6.22 *È tramortito, lui: parola mia! Prendete l'aceto, prendetelo, lasciate che si slacci davanti. Oh vedete che rinviene?*

alla fe' bona: 'c'è da giurarci, parola mia'. La formula *alla fe'* conferma una dichiarazione (cfr. FOLENA 1993: 222). **stramortio**: 'tramortito' (BOERIO 1856: 710). **dezola**: *dezolàr* 'slacciare' (CORTELAZZO 2007: 467). Cfr. CALMO *Rime*, st. X, v. 2 (a p. 104): «le braghe se me vene a dezolando».

V.6.25 punto, punto!: l'avverbio rafforzativo di negazione *punto* (per cui si veda la nota V.5.1) viene reiterato con uso enfatico (cfr. *GDLI* XIV 1000 con esempi a partire da Aretino).

V.6.27 *Sentilo, è qua.*

V.6.29 *No, sono io!*

V.6.31 *Fermati, che sono io! Oimè, mi bacia, mi bacia, mi bacia, mi bacia!*

34 POETA Sì, ma tu hai fatto errore baciando Masanetta invece di baciar il tuo padrone.

35 FRINGUELLO Daddovero? Or tornami i miei baci.

36 MASENETTA Ferma là, digo! Ferma, ferma!

37 POETA Fermati, Fringuello, che fai?

38 FRINGUELLO O balordi, andate a studiare in stratagema amoris! È gran tempo che ho voglia di baciar costei e ho fatta finzione di venir manco per cavarmi quest'appetito.

39 POETA Oh, che furbo, la facecia è stata bella: però merita lode e non castigo.

40 FRINGUELLO Ma la cosa non è qui finita. Signora Flavia, intendo che Masenetta mi torni l'onor mio.

41 FLAVIA O questa è bella! E come?

42 FRINGUELLO Col pigliarmi per marito.

43 FLAVIA V'amate grandemente?

44 FRINGUELLO Grandissimamente.

45 FLAVIA Orsù, è tua, io mi contento. Così Amor renda me felice un giorno nelle felicità maggiori sue!

46 MASENETTA Tocame la man: son toa al comando dei boni vesini.

47 POETA Per grazia, Signora Flavia, mi favorisca ch'io entri nella sua casa sin tanto che mando al fabro per far aprire la mia porta della quale il turco ha la chiave.

48 FLAVIA Come questo m'è grandissimo regalo! Entri pure, ch'io li fo la scorta.

49 POETA O caro figlio, t'abbraccio. Andiamo.

50 NEBÌ Andiamo, amato padre, andiamo.

51 FRINGUELLO Signora sposa, uniamo braccia con braccia e, intralciati insieme, entriamo dentro. E 'l primo che scappuccia si lasci andar per terra e 'l compagno li cada addosso.

V.6.35 tornami: 'ridammi indietro'.

V.6.36 *Fermo là, dico! Fermo, fermo!*

V.6.38 balordi: cfr. *balordo* 'debole e lento nelle facoltà mentali' (TLIO s.v.). **andate a studiare in stratagema amoris!**: 'informatevi sugli stratagemmi amorosi, studiate le astuzie amorose'. *Studiare* è costruito con il complemento di argomento introdotto dalla preposizione *in* (cfr. gli esempi di *GDLI* XX 418[1]).

V.6.39 facecia: 'facezia'. **però**: 'perciò'.

V.6.42 Come rilevato da SNYDER 2010, nella commedia tutto cambia molto rapidamente: la burla fatta per baciare Masenetta si trasforma in una proposta di matrimonio.

V.6.46 *Toccami la mano: sono tua all'ordine dei buoni vicini.*

Tocame la man: cfr. FERRONE 1985/1986 II 78 n. 22: «Toccare la mano è l'atto che suggella il contratto matrimoniale». Cfr. *Rosa* 113: «Oggi, che certissima ne sono, ecco la mano i porgo per fede maritale». **boni vesini**: probabilmente con riferimento ai vicini di casa più volte chiamati in causa nel corso della commedia.

V.6.47 la mia porta della quale il turco ha la chiave: cfr. Laurindo a V.V.1: «Ma come entrerò se ne' panni che l'aguzino mi levò per vestirmi questi da schiavo v'era la chiave della mia casa?».

V.6.51 intralciati insieme: cfr. *intralciare* 'intrecciare, avviluppare, legare' (*GDLI* VIII 330). **scappuccia**: 'inciampa' (*GDLI* XVII 835 s.v. *scappucciare*[3]). L'immagine riecheggia i «lazzi del legare» censiti da CAPOZZA 2006: 28-30 (gli attori hanno mani e/o piedi legati e talvolta compiono acrobazie per riuscire a mangiare o a muoversi; spesso finiscono inevitabilmente per cadere a terra).

52 MASENETTA Ah traditorazzo, t'intendo ben sì. Andemo pur in la stala, perché mi certo del companadego matrimonial no posso star pì a dezun.

Scena settima.

LELIO, CANDIDA, LARDELLO.

1 [LELIO] O come il Cielo, con occhi cento riguardando i casi de' mortali, aiuta a tempo! Ed è pur vero che non così tosto il malvagio nemico ti lasciò, o Lelio, in poter di barbaro aguzino, non così presto l'aguzino rader ti fece, né così di repente ti spogliò degli abiti che vestivi e ti pose questi panni da schiavo, come le galee essendo state scoperte fece sì che tutta l'isola colà voltando le piante alate e le mani armate commoda fortuna di fuggirti diede. O quanto, Fortuna, mi doleva di rimanere schiavo, non per gli stenti ch'io doveva in tal calamità soffrire, ma per non lasciar invendicato l'offesa fattami dal capitano quando rubar mi fece Candida da pastori armati. Ora sono libero dal ferro, ma pur andrò cercando novo ferro p[er] far finire la vita a quest'empio. Ma che veggio? S'io non erro, questa è Candida tutta affannata e smorta. Amore, e che sarà? Certo che fugge dall'empio mio rivale e ei forse la segue. Ohimè dove, dove poss'io ritrovar un poco di fragmento di spada per difenderla?

2 CANDIDA O Dio, son io sicura ancora? Dove mi volgo per salute?

3 LELIO A questo seno, Candida mia: eccolo aperto.

4 CANDIDA O amata vita!

5 LELIO O amato cuore!

6 CANDIDA O porto della mia naufraga vita!

7 LELIO O solo scopo de' miei contenti!

8 CANDIDA O caro Lelio, quanto ingannati ci siamo credendo che 'l capitano avesse mandato pastori armati per farmi sua prigioniera!

9 LELIO E perché? Tali non erano? E che? Forse ora non fugge dalle mani della signora Flavia, dove si ricovrò fuggendo da que' pastori? Forse ne debbo temere? Ella stessa non me l'ha

---

V.6.52 *Ah traditoraccio, ti capisco bene. Andiamo pure nella stalla, perché io non posso certo star più a digiuno del companatico matrimoniale.*

companadego matrimonial: *companatico* vale anche 'cibo' genericamente (*GDLI* III 387) e *cibo* come 'rapporto sessuale' è registrato da *DLA* 107.

V.7.1. l'aguzino rader ti fece: Lelio ha subito un rapidissimo rovesciamento di fortuna: prima è stato imprigionato dai turchi, rasato e fatto schiavo di galea; poi, quando le galee dei corsari sono state riconosciute e attaccate dai cristiani, è riuscito a fuggire. L'avvistamento delle galee ha permesso nell'atto precedente un ribaltamento della situazione a vantaggio dei cristiani. **per non lasciar invendicato l'offesa**: è il tipo sintattico 'fu fatto beffe di loro' per cui cfr. BRAMBILLA AGENO 1964: 159-176.

V.7.3. seno [...] aperto: per amore.

confermato alla finestra di Flavia, quando m'impose l'ordine del mugnaio, colpa del quale fui, di predatore amoroso, dal turco predato?

10 CANDIDA Stupisco in udendo d'averli parlato in casa di Flavia. Se giamai in quella casa non fui, ben so questo: che turchi in abiti pastorali furono quelli che mi fero prigioniera.

11 LELIO Gran cose mi dice e così grandi che per l'avvenire tanto sarò pieno di sospetto che più a me stesso non crederò. Occhi miei, pur lo vedeste; orecchie mie, pur lo sentiste; pur v'era il povero Lardello che meco fu preso. Oh, eccolo, appunto...

12 LARDELLO Allegrezza, allegrezza! Vittoria, vittoria, vittoria! Il turco è preso!

13 LELIO Lardello!

14 CANDIDA Lardellino!

15 LARDELLO Lardellino, eh? Bella madonna, farne venir pian piano sugli asinini da mulinari, per mandarne poi da schiavi per le poste in Turchia a caval d'un legno da trentasei gambe... Affé, che più non mi ci cogliete!

16 LELIO Or che dice?

17 CANDIDA Io confusa rimango e, se così è, bisogna di sicuro che 'l capitano per via d'alcuna maliarda l'abbia fatto illusivamente ingannare, poich'io li giuro ch'io non sono stata quella che tal ordine li diede.

18 LELIO E chi sa? Questo parere è di grandissima considerazione.

19 LARDELLO Non sapete come dice il poeta, amico non solo degli uomini più letterati, ma amico eziamdio di donne, d'osti, di formaggiari, di barcaiuoli e di ciabattini? «Molti consigli delle donne sono / meglio improvisi che a pensarvi usciti».

20 LELIO Capperi, e tu sai di poesia?

21 LARDELLO Eh, li dirò: il poeta mangiò tre pasti alla mia osteria e me ne lasciò per pegno del pagamento alquanto. Orsù la dirò io: sapete, signor Lelio, perché nega la signora Candida

---

V.7.9 l'ordine del mugnaio: Nebì, fingendosi donna, aveva ordinato a Lelio e Lardello di vestirsi da mugnai per entrare in casa di Flavia.

V.7.10 in udendo: per il gerundio retto dalla preposizione *in* cfr. ROHLFS III, § 721 (con ess. in toscano antico, vernacolo toscano e anche in altri dialetti).

V.7.15 Candida viene accusata di aver consegnato Lardello e Lelio ai turchi. **per le poste**: *Per la posta o le poste*: 'col servizio di cavalli e carrozze; con il mezzo più rapido. - Per estens.: in fretta, in breve tempo; subito, immediatamente' (*GDLI* XIII 1063 s.v. *pòsta*[1]). Altri esempi in *Lelio bandito* 104: «Tu non sara' giostrato né per le poste né per via di galoppo»; *Sultana* 4: «per le poste a Napoli mi porto»; *Sfortunato poeta* in MUNARI 2018: 435: «va in Spagna per le poste a volo». **legno da trentasei gambe**: 'nave con trentasei remi'. **Affé, che più non mi ci cogliete!**: 'parola mia, che non mi toccate più!'.

V.7.19 il poeta [..] ciabattini?: la battuta potrebbe fare riferimento alla fortuna di Ariosto (da cui proviene la citazione) presso tutti i ceti sociali; in alternativa, «il poeta» è Laurindo (come si desume da V.7.21). «**Molti consigli [...] pensarvi usciti**»: ARIOSTO *Orlando furioso*, XXVII, vv. 1-2 (BibIt): «Molti consigli de le donne sono / meglio improviso, ch'a pensarvi, usciti». Ma cfr. anche *Bravure* 101: «Le donne sogliono all'improviso consigliarsi meglio ch'a pensarvi sopra» (anche il Capitan Spaventa colleziona massime e modi di dire). La citazione torna in *Amor nello specchio* 100: «l'ARIOSTO disse: *Molti consigli delle donne sono / meglio improviso, che pensarvi usciti*».

d'averne dato quest'ordine? Perché molto le dispiace che per colpa sua abbiamo corsa questa sventura e per questo la rivolta all'arte inclusiva overo all'arte magra.

22 LELIO Sia che si voglia, rallegriamci pure, o bella Candida, della vittoria e d'Amore e di Marte.

23 LARDELLO Andate a far i fatti vostri, ch'io voglio andar a veder se quelle bestiacce de' turchi m'hanno mangiato tutto il fieno ch'io aveva nella stalla. Addio.

24 LELIO Sì, mio cuore, disse bene Lardello. Partiamo e avezziamoci un tratto alle catene amorose di queste braccia poiché disciolti siamo dalle catene di dura servitù crudele.

Scena ottava.

POETA, LELIO, CANDIDA, NEBÌ, LARDELLO.

1 [POETA] Orsù, delle nostre al solito, eh?

2 LELIO Olà, fermati. Chi è questi? Al corpo del mondo, ch'è il Poeta, che per amor s'è pelato! Oh che brutto viso, mo' volete ben far ridere Apollo? Eh, eh, eh, eh.

3 POETA Sì, sì, ridete pure, che per mia fe' il vostro è bello! Sai tu quello ch'io ti voglio dire, o Florindo? Non istare più a fare scherzi, lascia queste imprese a' giocolari e a' romanzatori. Basti, basti che tutta l'isola t'abbia una volta creduta donna, quando con vago artificio con il calamistro t'andavi dividendo i capegli e con mille nastri arricciandoli ancora. Or non è più tempo di scherzare: io ti faceva con Flavia a narrar le cose che tu hai sostenute con i turchi, mentr'io con Fringuello e Masenetta discorrevamo, e qui ti ritrovo in abiti di donna. Vai, entriamo in casa, vienti a spogliare.

4 CANDIDA Piano, piano, che qui non v'è bisogno di furor poetico.

5 POETA Che sì che dallo sdegno sarò forzato a far alcun male?

6 LELIO Eh, fermatevi, che ben so che siete amante e mio rivale e che quest'è un tiro poetico: ma rimarrete voi questa fiata gabbato.

V.7.21 Eh, li [...] alquanto: come già osservato, Lardello fa più volte riferimento alla propria attività di oste. **la rivolta all'arte inclusiva overo all'arte magra**: il passo non è del tutto chiaro. «la rivolta» significa probabilmente «gira la frittata e addossa la responsabilità su qualcuno»; la parte successiva della frase potrebbe fare riferimento al fatto che Candida si è difesa dicendo di essere stata fatta prigioniera dai turchi (cfr. V.7.10: «turchi in abiti pastorali furono quelli che mi fero prigioniera»): in questo caso l'«arte inclusiva» alluderebbe ai Turchi che imprigionano i cristiani ('includere' significherebbe quindi 'rinchiudere') e l'«arte magra» alla condizione dei prigionieri, e in particolare alla loro magrezza.

V.8.2 corpo del mondo: cfr. II.8.89. **il Poeta, che per amor s'è pelato**: cfr. la battuta del poeta a V.5.1: «Che maledetto sia Amore e chi tale lo nominò, poiché non solo ho per questo bastardello perduta la barba».

V.8.3 giocolari: cfr. *GDLI* VI 802 s.v. *giocolare*[1] 'buffone, istrione'. **romanzatori**: *romanzatore* 'canterino' (*GDLI* XVII 44[3] con un es. in Alunno in questa accezione). **calamistro**: 'strumento di ferro per arricciare i capelli' (*GDLI* II 511, con esempi a partire da Marino). **in abiti da donna**: il poeta crede di aver di fronte a sé Florindo, il figlio appena ritrovato, travestito da donna.

V.8.6 tiro poetico: 'brutto tiro giocato da un poeta' (cfr. *tiro* 'azione dannosa [...] o raggiro perpetrato per lo più in modo subdolo', *GDLI* XX 1077[6]).

7 POETA Non ho occasione di rivaleggiar con voi: prima perch'io non sento più amore né per amore spenderei un popolino d'argento, un matapane, ancorché picciolissima moneta, un baccatino, l'altra perché questi è uomo e mio figliuolo.

8 CANDIDA Lasciatemi stare: che modo di far è questo? Che seccaggine è questa vostra?

9 LELIO Poeta balordo, lasciate star Candida! Entrate un poco in casa.

10 CANDIDA Eh, non fate rumor, caro Lelio. Pur troppo con istrepito furono trattati questi nostri amori!

11 POETA Vedete questo bricconcello come s'infinge donna! Vien qua!

12 LELIO Entrate là.

13 POETA Dove ne vai?

14 CANDIDA Or lo vedrete...

15 POETA Doh, corpo del mondo, con questo bronco ti voglio accoppare!

16 LELIO Mena pur le mani ch'anch'io n'ho uno, e grosso!

17 LARDELLO Ferma là, ferma là!

18 LELIO Lasciane fare.

19 POETA Lascia ch'io mi scapricci.

20 LARDELLO Ferma là, dico!

21 NEBÌ [*Sopraggiunge Florindo*] Olà, a questa foggia? Fermatevi là, se non con questo ferro vi uccido! A mio padre? A mio padre questo?

22 LARDELLO Affé che, con questo schidone, se la cosa andava in lungo, vi passava le busecchie.

23 POETA Ohimè, stupisco e per lo freddo timore semimorto mi stimo!

24 LELIO Et io rimango confuso: questa mi par Candida. Ohimè, e come?

V.8.7 io non sento più amore [...] baccatino: il poeta ribadisce di aver rinnegato la propria servitù ad amore. *Popolino* è la 'Denominazione comune di svariate monete coniate in diversi periodi storici - In partic.: moneta fiorentina d'argento dei secoli XIII e XIV, del valore di due soldi' (*GDLI* XIII 880); per *matapane* cfr. *GDLI* IX 948 s.v. *mattapane*: 'Antica moneta veneziana d'argento, coniata dal 1193 al secolo XV'. Per il poco valore del *mattapane* cfr. ad es. l'espressione *non istimare un mattapan* documentata in Della Casa. Non ho reperito attestazioni per la grafia *baccatino*; si tratta senza dubbio del *bagattino* 'la dodicesima parte del soldo', altra moneta di scarso valore 'in uso nei secoli XIII, XIV, XV nell'Italia settentrionale'. *GDLI* I 942 documenta ampiamente le espressioni *non valere un b.*. *non stimare un b.*. Cfr. anche CROCE 2017: 181 (in romagn.): «O puvrin ch't'iè, tirat a qua, / no t'pinser ch'a' 't stima un bagattin!». Una simile espressione in ARETINO *Marescalco* 327: «beati coloro che non darebbeno un bagaro de l'onore del mondo!» (*baghero* 'moneta di scarso valore'; *non dare un b. di* 'infischiarsene di').

V.8.8 seccaggine: 'noia, fastidio, importunità' (Crusca I e II).

V.8.15 corpo del mondo: cfr. II.8.89. **bronco**: *GDLI* II 392 s.v. *bronco*[2] 'Ramo spoglio, aguzzo, spinoso'. *Ramo* è anche doppio senso per 'organo sessuale maschile' (cfr. *DLA* 468 e soprattutto la battuta V.8.16).

V.8.18 Lasciane: 'lasciaci'.

V.8.19 mi scapricci: 'mi tolga un capriccio, mi prenda una soddisfazione, mi sfoghi' (cfr. *scapriccire* in *GDLI* XVII 837[1]).

V.8.22 schidone: variante ant. di *schidione* 'lungo spiedo per lo più di metallo, ma anche di legno robusto, usato per infilzare e arrostire a fuoco vivo volatili e carni varie' (*GDLI* XVII 1002 s.v. *schidióne*). **se la [...] le busecchie**: periodo ipotetico con imperfetto doppio. Per *busecchia* 'budella' cfr. *GDLI* II 462.

V.8.23 stupisco: 'resto attonito' (*GDLI* XX 430[3]). **semimorto**: 'moribondo' (*GDLI* XVIII 575[1]).

25 POETA Non se' tu or ora entrato in casa del signor Lelio, al mio dispetto, in abiti femminili? Non dir di no, perché siamo in duo che t'abbiam veduto.

26 NEBÌ Eh, volete la burla, voi. Non mi lasciaste con la signora Flavia? Orsù, galant'uomo, non venite più a contesa con mio padre perché non passerà più con parole ma con fatti. Signor padre, fuggite le contese, venite in casa ch'io entrar voglio con voi.

27 POETA Va' tu figliuol mio, ch'or ora ti seguirò: non temer più di rumore.

28 NEBÌ Poiché così m'assicurate, entro felice.

29 LARDELLO Oh, questo è 'l bello imbroglio!

30 POETA Caro signore, favorreggimi ch'io veggia una sol volta ancora Candida: poiché il cuore mi va promettendo infinito bene. O, se fosse vero, come nel campo del mio cuore anderebbero fertileggiando i miei contenti!

31 LELIO E che stimate ch'abbia da essere?

32 POETA Che di que' duo gemelli ch'io perdei, questa sia la femmina, benché il nome supposito e l'esser tanto ch'io l'ho perduta m'avesse involata la memoria che fosse mia figlia, amandola come amante.

33 LARDELLO Era vostra figlia del sicuro, che il sangue vi tirava verso lei e non sapevate perché.

34 LELIO Oh, volesse il Cielo che questo fosse, che di nemici amici diverressimo e strettissimi parenti! Signora Candida, non tema, mia vita! Esca pur fuori, che il tutto è accommodato.

35 CANDIDA Sì, io vengo, io vengo. Ohimè, che guarda colui?

36 LARDELLO Per dire il vero, pare spiritato.

37 POETA È quella, è quella, è quella! Vedo ben io patrizare quella fronte delle fattezze mie e matrizare in quella anch'il bello della bella Sonettaria, mia cara moglie. O Florinda!

38 CANDIDA Che Florinda? Ho nome Candida, io.

39 POETA No, no: hai nome Florinda.

40 CANDIDA Signor Lelio, costui m'è amante e trova questa scusa per ingannar Vostra Signoria! Stia avvertito.

V.8.30 come nel [...] miei contenti!: 'le mie gioie crescerebbero in abbondanza nel mio cuore'. Cfr. *fertileggiare* 'crescere lussureggiante', 'abbondare' (con ess. solo in Andreini in *GDLI* V 870) e *contènto*[2] s.m. 'contentezza' (*GDLI* III 647[1]).

V.8.32 que' duo gemelli ch'io perdei: come raccontato dal poeta a I.2.13. **il nome supposito**: 'il nome presunto (ovvero Candida)'. Il vero nome della fanciulla sarà svelato poco dopo dal poeta. Cfr. *Schiavetto* 200: «con supposito nome» («nel senso letterale di messo sopra a quello vero», come rileva FALAVOLTI 1982: 200 n. 35).

V.8.33 del sicuro: 'per certo, sicuramente' (*GDLI* XVIII 1068[44]).

V.8.34 diverressimo: forma settentrionaleggiante (cfr. III.4.8).

V.8.37 patrizare [...] matrizare: 'risultare notevolmente somigliante al proprio padre/alla propria madre'. Cfr. *GDLI* XII 848 s.v. *patrizzare* (da Boccaccio in poi) e *GDLI* IX 944 s.v. *matrizzare* (da Abate Fossati, sec. XVII, in poi). **fronte**: anche prima Florindo si riconosceva nella fronte del padre: «O caro padre, v'abbraccio e io pur la veneranda fronte vi bacio e ribacio, fronte dov'io miro me medesimo al vivo scolpito» (V.6.18). *Fronte* è anche 'per estens. il volto, l'aspetto, le sembianze' (*GDLI* VI 383[2]). **Sonettaria**: per il significato del nome della moglie di Laurindo cfr. I.2.9.

41 LELIO Potrei anch'io seco temere, o mio bene, ogni volta ch'io non avessi avuta quella gran certezza che or ora io ricevei, qual è stata d'aver veduto un suo fratello, siché mi creda pure ch'egli è suo padre, e mio caro signore, e suocero.

42 CANDIDA Ben il cuore, ben il sangue, s'io debbo dirne il vero, m'induceva ad amarlo con una gran riverenza, anzi che sempre nelle sventure dolce cosa mi pareva l'esser aiutata da lui. Ond'oggi, per salvar l'onor mio, cercai d'avere scampo nella casa sua: e dove, per dire il vero, poteva la pudicizia mia esser più custodita quanto sotto la custodia paterna? O caro padre, o padre amato!

43 POETA O cara figlia, o figlia mia, o figlia, o figlia! Dicasi pur con l'immortal poeta: «Grazia, quanto sperata men, tanto più cara».

44 LELIO Certo sì, Lardello, ch'ora io conosco l'inganno del vestirsi da mulinari. Sappia, signora Candida, che 'l suo signor fratello fu quegli che tal ordine mi diede.

45 POETA Et a me pur diede una commesione da spazzacamino e per questo, discopertosi poi meco per uomo e mio figliuolo, cagionò ch'io dicessi come Candida era uomo e che aveva goduto d'esser donna stimata, onde in questo dire d'aver goduto di farsi creder donna errai, poiché appresso lui intendeva l'esser donna per questo giorno solo e io lo prendeva per lo spazio tutto che Candida è stata in queste parti.

46 LELIO Lodato il facitor de' Cieli di quanto è succeduto! Noi schiavi non siamo, ella ha ritrovati i figli cotanto sospirati e non isperati, anzi coi figli ho ritrovata la consorte, il cognato e 'l suocero, e Vostra Signoria il genero e il servo.

47 POETA Contentomi dell'elezzione fatta non più da Candida ma da Florinda, alla quale dovutamente fu imposto il nome di Candida poiché così intatta e candida, virtù dell'animo suo candidissimo, doveva conservar la candidissima pudicizia sua, più candida invero della candida nieve. Abbracciami amata figlia, e col tuo consorte entriamo da Flavia tanto amorosa, vezzosa e gentile!

48 CANDIDA Entriamo, o carissimo padre, che un'ora un anno, un anno un lustro, un lustro un secolo, un secolo una età mi sembra di veder mio fratello. Entrate, Lelio ben mio.

49 LELIO Io vengo, amatissima speranza. Lardello, tu non entri?

50 LARDELLO Ho paura, s'io vengo in quella casa, di far rumore con Fringuello, che concorrenti siamo e ho inteso del sicuro ch'è in casa di Flavia. Andate pur voi, verrò poi.

V.8.43 Dicasi pur [...] più cara: GUARINI *La idropica*, atto II, sc. IX (BibIt): «Ma che ventura è stata oggi la nostra? Tanto più cara, quanto meno aspettata!».

V.8.47 elezzione: **alla quale [...] candida nieve**: per la corrispondenza tra il nome di Candida e la sua purezza di cuore cfr. I.5.9.

V.8.48 La percezione dello scorrere del tempo è alterata dall'impazienza di vedere il fratello.

V.8.50 far rumore con: 'scontrarmi con'. Per *rumore* 'scontro armato, rissa' cfr. III.5.1.

51 LELIO Adunque ti lascio. Addio.

52 LARDELLO Oh, io ho pur la bella pizza nelle mani! Un cuore mi dice «entra», l'altro «non entrare». S'io v'entro, so di sicuro ch'io non potrò tener le mani a cintola... Ma che trombe sono queste? Oh, per mia fe', quest'è 'l trionfo che fanno i cristiani degli abbattuti e presi turchi! O quant'arme, o quante insegne ventilanti, o quante facelle, o quanti cavalli, o quanti fanti, o quanti turchi, o che bello e ordinato trionfo! Voglio qui ritirarmi dalla calca, spettatore del tutto.

Scena nona.

CAPITANO, OCCHIALÌ, MEHEMET, CAVALLERIA, FANTERIA, TURCHI *presi*, TRULLA.

1 [CAPITANO] Or che abbiamo per ogni contrada di Tabarca due o tre volte passeggiato, pompa facendo di questo barbaro trionfo, a te mi volgo, o Occhialì. Dimmi: è vero che tu se' rinegato?

2 OCCHIALÌ È vero e confesso che l'ira che scende dal Cielo non è mai tarda per punire un cuor fellone, sprezzatore degli uomini e del cielo, e ben conosco e confesso che la macchia fetente ch'all'anima io feci non si poteva se non col mio sangue lavare, non avendo giamai tentato di lavarla col pianto. E molto mi glorio di non esser morto fra l'armi, per lo ferro di onorato soldato, poiché solo perder la vita io doveva per la mano d'infame carnefice, essendo stato crudele cotanto a me stesso, nemico a quest'anima, dispietato contra i cristiani, infido al cielo, fido all'inferno, nemico a Dio.

V.8.52 io ho pur la bella pizza nelle mani: sembrano qui pertinenti gli usi figurati del termine *pizza* (intesa come pietanza) individuati da D'ACHILLE 2017: 69-78: ad es. *pizza* come 'fastidio, seccatura' e *pizza* come 'schiaffo', che D'Achille documenta a partire da Gino Gori). In alternativa si può pensare ai significati registrati in *GDLI* XIII 612 s.v. *pizza*[2]: 'pizzicore', 'prurito' (con att. già nel Medioevo), 'brama', 'desiderio' (una sola att., secentesca, in Marco Boschini). *Pizza*[2] è deverbale da *pizzare* ('pungere, pizzicare' e in senso fig. 'tormentare, angustiare'), voce di origine onomat., da avvicinare a *pizzo* 'punta' o, anche, a *pinzare*[1]; vd. anche TLIO s.v. *pizzare* 'pungere, produrre un'irritazione o gen. una sensazione di fastidio' (per l'etimo si rimanda a *pizzicare*, dove si legge: «Etimo incerto: prob. dalla base onom. *pitt-*, *pits-*, *picc-*, *piss-* (così Nocentini s.v. *pizzicare*).»). All'area semantica di *pizza*[2] si collega anche la locuz. *prudere le mani a qualcuno* 'avere gran desiderio o mania di operare, di agire, di compiere qualcosa' (*GDLI* IX 722 s.v. *mano*). Il fatto che qui la «pizza» sia «nelle mani» e non «alle mani» induce a propendere per i significati individuati da D'Achille. **Un cuore [...] «non entrare»**: per questo modulo cfr. RUZANTE *Moschetta* 105: «Un cuore me dise: "fallo", e n'altro me dise: "no fare"» e il commento di ZORZI in RUZANTE *Teatro* 1395: «si allude alla distinzione tra anima concupiscibile e anima razionale»; altre attestazioni in Ruzante, Parabosco, ecc... **tener le mani a cintola**: 'trattenermi dal combattere' (cfr. *stare con le mani alla cintola* 'stare senza far nulla' in *GDLI* III 163 s.v. *cintola*, con vari esempi riferiti al combattere). **ventilanti**: 'sventolanti' (cfr. I.4.2: «ventillar mille insegne» e la relativa nota). **Ma che trombe sono queste? [...] Voglio qui ritirarmi dalla calca, spettatore del tutto**: si introduce qui una rappresentazione secondaria all'interno dello spettacolo principale, rappresentazione di cui Lardello, chiamatosi fuori «dalla calca» diviene «spettatore» (cfr. le considerazioni della nota IV.3.21). L'espediente del *teatro nel teatro* sarà ampiamente sviluppato da Andreini ne le *Duo comedie in comedia*.

V.9.1. pompa facendo di questo barbaro trionfo: cfr. la nota a «pompeggino [...] i fiori» di I.1.3. *Sultana* 165: «se vago se' di barbari trionfi».

V.9.2 La conversione del turco al cristianesimo è uno degli elementi centrali della trama anche nella *Sultana*: nell'antefatto la *Sultana* si è convertita perché innamorata di un servo cristiano. Quella di Occhialì è invece una riconversione alla fede cristiana di un *rinnegato* (cfr. nota V.9.8). Sulla mobilità religiosa dei personaggi di Andreini cfr. SNYDER 2010: 3-4: «In Andreini's comedies, [...] what matters is [...] religious mobility. His characters experience profound changes not only in fortune, but in personal identity. It is the possibility of further religious "turning" that these

3 CAPITANO Rasciuga il pianto, raffrena i sospiri, né creder che così indegno fine degna persona far debba. Ma sì bene, invece di morte, arrecar ti voglio felicissima vita, poiché una dolce violenza mi violenta ad amarti come se tu del mio proprio sangue fosti. E che vero sia, parli l'effetto che in me scorgesti quando cadendo offender non ti volli: quello non fu già per termine di cortese combattente, ma per lo sforzo di questo cuore di te innamorato.

4 OCCHIALÌ Se questo dee a me dar largo segno d'amore, pur il grand'amore ch'io ti porto narri l'atto cortese ch'io feci quando lo stocco ti cadde né ferir ti volli.

5 CAPITANO Certo che, questo considerato, fa' che di maggior fiamma amorosa avvampi, anzi ti giuro che 'l vederti così avvinto fra dure catene turba ogni mia gioia. Sciolgasi ogni laccio indegno che annoda Occhialì e Mehemet, anzi mi si conceda con le proprie mani ch'io l'ufficio addempia. Or sai come doppia vita intendo d'arrecarti? Col farti chieder perdono al Cielo de' tuoi commessi falli.

6 OCCHIALÌ O lieta nuova che sì mi consoli e fai che per gioia quasi io tocchi il Cielo stando in terra! Sì, sì, ch'io mi dispongo – degli errori miei pentito – consumarmi in sospiri e distillarmi in pianto!

7 CAPITANO Or fammi degno, generoso guerriero, peccatore pentito, di dirmi il tuo nome, cognome, patria e padre, onde quasi saetta una saettia possa spedire sin là dove i tuoi genitori dimorano per consolarli dando loro di te così felice novella.

8 OCCHIALÌ Io figlio fui di Rosmindo e di Rosalba, Rosmindo già principalissimo Capitano in Ungheria, dal quale io me ne fuggii nell'età di diciotto anni solo per la poca stima che di me faceva, colpa d'un mio fratello detto Rosildo, e nel fuggir ch'io feci, il mar solcando, fui da un gran corsale detto Alì assalito e prigioniero fatto; ond'egli, accarezzandomi e lusingandomi, tanti aguati mi tese ch'io caddi nel grave errore nel quale fino ad ora sono stato immerso. E non Occhialì ma Rosmondo è 'l mio nome come colui che per lo mondo peregrino andar dovea e tutto il tempo degli errori miei, de' miei barbari furori hollo scorso con Mehemet, al quale io prego che tu doni la libertà come fratello amandolo.

---

three works entertain, although only *from* Islam *to* Christianity. The speed with which conversion takes place in the plays—an unexpected and irreversible return to, or embrace of, Christianity—matches the rapidity with which the corsairs and other raiders were known to strike across the sea. Renegade Christians return to the bosom of the Church in *La turca*, just as Muslims renege on their faith in order to join the Christian community in *La Sultana*. In essence, the interlocking themes of conversion and renegades reinforce Andreini's representation of the Mediterranean not only as a sea that enables crossing-over, whether from one port to the other or from one empire to the other, but as a facilitator for exchange, whether of goods, languages, identities or faiths».

V.9.3. una dolce [...] sangue fosti: prima del riconoscimento personaggi appartenenti alla stessa famiglia avvertono sempre un istintivo richiamo verso i parenti (già Florindo, Florinda e Laurindo).

V.9.6 consumarmi in sospiri e distillarmi in pianto: cfr. la battuta V.9.3 del Capitano: «Rasciuga il pianto, raffrena i sospiri». Per *distillarsi in pianto* 'sciogliersi, struggersi in pianto' cfr. *GDLI* IV 801[8] s.v. *distillare*.

V.9.7 onde quasi saetta una saettia: i consueti bisticci per cui cfr. *Introduzione* § 7.

V.9.8 Questo elemento della vicenda è tratto da un dato reale: il celebre corsaro Uluch Alì (italianizzato Occhialì) si chiamava in realtà Giovanni Galeno e aveva origini calabresi. Imprigionato dai corsari capeggiati da Barbarossa, si era

9 CAPITANO Tentato ha più volte di ragionar la lingua per interromper le parole tue, ma da dolci legami legata fu nelle fauci. Osato hanno più volte queste mie braccia di stringerti nel seno ma, per la maraviglia fatto uomo di marmo, non ho potute moverle. Ecco quella rosa che ad altro fine vermiglia non fu né di rosa ebbe il nome se non per mostrar che 'l vermiglio suo trar doveva dal tuo sangue ch'oggi pur ispargesti, convertite le sue spine in pungentissimo ferro. Io son Rosildo e ben per tal nome tutta questa isola ancor mi conosce.

10 OCCHIALÌ Chi non piange al tuo e mio dirotto pianto o non ha pianto o finti ha nella fronte gli occhi! Abbracciami, o caro germano!

11 CAPITANO Qual molle acanto, qual edera tenace più di me abbracciando strinse? O caro fratello, lasciar non ti vuo' giamai!

12 MEHEMET O caso che mi tragge dal cuore le lagrime e le parole dall'anima, che parlar già non voleva, che intenerirmi già non bramava. Occhialì, anzi Rosmondo, io t'amo e sì di cuore che, quantunque abbi ottenuta la mia libertà, partirmi da te io non curo poiché senza te ogni libertà ceppo e catena io stimo, e questo è cagionato dalle dolci spine di questi vostri nomi rosati.

13 OCCHIALÌ Amico amato, e che intendi fare?

14 MEHEMET Intendo, e così giuro al cielo, d'esser ora tanto seguitator de' cristiani quanto già fuggitor ne fui.

15 OCCHIALÌ O Cielo! O Dio! Con le ginocchia a terra, non solo io ma tutti questi cristiani grazie rendono d'un tanto dono, amico del cielo oggi facendo chi tanto già li fu nemico. Godi ancor tu, o isola di Tabarca, poiché per difensore avrai il tuo grande offensore; mira che già servo a te s'inchina, non lo sdegnare insieme meco, rinovellando l'offese fatte, ma se pur cosa alcuna ricordar tu dei, ricordati solo di perdonar l'offese.

16 CAPITANO Trar dalle tenebre la luce, dall'assenzio il mele, dal veleno la vita è solo arte dal cielo intesa. Ma qual singhiozzo confuso ascolto? Che sospiri? Che lagrime rimiro?

---

convertito all'Islam ed era diventato pascià di Algeri; aveva partecipato alla battaglia di Lepanto comandando la squadra di navi algerine e aveva ottenuto il comando supremo della flotta ottomana dopo Lepanto. Era morto nel 1587. Cfr. SNYDER 2010, BONO 1993, PEROCCO 2010: 283). **corsale**: 'corsaro'. Cfr. BOCCACCIO *Decameron* II, 4: «Landolfo Rufolo, impoverito, divien corsale». Cfr. la relativa nota di QUONDAM 345 n. 1: «termine che rinvia a una pratica molto diffusa, e di lunga durata, nel Mediterraneo: un mare di corsari di varie "nazioni"». **accarezzandomi [...] immerso**: per *accarezzare* 'trattare con riguardo' cfr. ARETINO *Marescalco* 399: «non c'è se non un duca di Mantova al mondo, e che solo egli fra i préncipi dona, accarezza e fa grandi i servitori». Come osserva BONO 1993, la conversione all'Islam attirava molti cristiani perché consentiva un'ascesa sociale spesso difficile in Occidente. Si veda anche *Bravure* 190: «il gran Signore [...] cominciò con preghi a persuaderci tutti [noi prigionieri] a rendersi della legge maomettana, promettendo a ciascheduno grandissima degnità e gran tesoro».

V.9.9 per la maraviglia fatto uomo di marmo: per il marmo come termine di paragone 'per indicare una profonda e violenta emozione che lascia attoniti, incapaci di reagire, che offusca i sensi' cfr. *GDLI* IX 822[2]. Cfr. anche TOMMASEO s.v. *Uomo di marmo*: 'che non sente, o par che non senta'. **quella rosa**: gioco di parole sui nomi dei membri della famiglia (cfr. Rosildo e Rosmondo).

V.9.12 caso che mi tragge dal cuore le lagrime e le parole dall'anima: cfr. *Sultana* 167: «Osservatore anch'io fui in disparte di caso tanto amoroso e lagrimoso».

17 TURCHI Cristiani, cristiani, cristiani!

18 CAPITANO O virtù di cuore pentito! Che vuol dir questo gridar ad alta voce «Cristiani, cristiani!»? Non lagrimate amici, ragionate, sfogate la generosa vostra passione.

19 FERAHAT Io parlerò per tutti, io che Ferahat mi chiamo, non già fiero ma tutto umano. È vero, mahometani fummo, è vero, di macigno erano questi nostri petti ma, percossi dalle belle lagrime di Rosmondo e di Rosildo, si spezzarono e spezzandosi adito hanno aperto a mille acquose vene di pianto, onde fonti lagrimosi sembriamo, altro non bramando questa piangente schiera che di seguitar nell'opere cristiane gli stessi cristiani.

20 CAPITANO O grazie quanto meno sperate tanto più care! Disciolgansi questi legami come da ogni legame d'errore al presente disciolto è ciascuno.

21 OCCHIALÌ O cari amici, ad uno ad uno v'abbraccio e bacio.

22 MEHEMET Et io fo caramente l'istesso.

Scena decima.

NEBÌ, FLAVIA, LELIO, MASENETTA, FRINGUELLO, LARDELLO, TRULLA, POETA *e tutti quelli della scena nona.*

1 POETA Tutto questo deplorabile e pio racconto in disparte udimmo, chiamati dall'eco responsitiva che al suono di squille e di tamburi echeggiando di bellicoso rimbombo empieva le valli, il monte e 'l mare. Rosmondo, sappi che questi è mio figlio, che già tu mi predasti predator fatto di quest'isola; e or pur meco ho la figlia gemella, la qual fu quella che tu credendo Nebì in abito di donna rubasti a quel gentiluomo ch'è suo consorte novello.

2 CAPITANO E pur rimaneste alfin possessor, o Lelio, di Candida vostra.

3 LELIO Così ha piacciuto ad Amore, e la signora Flavia, ch'era amante mia, non mi potendo più per consorte avere, disperata ogni speranza, s'è compiacciuta di pigliar il fratello di Candida per isposo.

4 CAPITANO Tanti miei contenti e così grandi non potevano capire in un solo e così picciol petto. Godetevi felicissimamente, ch'io pur godrò del mio caro fratello e della salute di tanti cari amici e di Rosmondo e di Rosildo.

V.9.19 Ferahat è il nome dello schiavo cristiano di cui si innamora la *Sultana* nella commedia omonima. Per il gioco di parole **Ferahat [...] fiero** cfr. *Introduzione* § 7.

V.9.20 O grazie [...] più care: cfr. V.8.43: «Dicasi pur con l'immortal poeta: "Grazia, quanto sperata men, tanto più cara"».

V.10.1 eco responsitiva: 'responsiva, che risponde'. Non si sono reperite ulteriori att. per questa forma. **predasti predator**: per i giochi etimologici cfr. *Introduzione* § 7.

5 NEBÌ Grazie infinite rendo, Occhialì, anzi Rosmondo, di tanti favori a me fatti. T'abbraccio e godo della tua salute e che tu abbi sentito quel dolce sforzo che già m'indusse a fuggirmene da te. Io per te spargerò questo sangue ricordevole dell'amor che mi portasti. Et a Mehemet perdono chieggo, se col ferro in mano mi dimostrai tanto ingrato quanto grato amico a me si mostrò, chiedendomi libero ad Occhialì questa giornata passata appunto.

6 MEHEMET Troppo atto umile è questo, o caro Nebì. Per figlio sempre da me sarete amato di vivo cuore.

7 OCCHIALÌ Nebì, anzi Florindo, molto v'amai. Ora, al paro di questi duo che fratelli io chiamo, e v'amo e v'onoro e nelle braccia vi stringo.

8 LARDELLO Io voglio pur dir alcuna cosetta al dispetto di quanti porci allardati di Lardello m'imposero il nome. Che fai adunque, o Fringuello, con Masenetta?

9 MASENETTA Che volé-u saver, o mez'uomo, mezo manzo e tutto porco?

10 LARDELLO Io me l'imagino. È tua moglie, eh?

11 FRINGUELLO Tu l'hai indovinata.

12 LARDELLO Sì, mo' taglio, rompo, spezzo, fracasso, anichilo, consumo, mando in nulla questo maritaggio!

13 MASENETTA Mo' e mi taco, reconzo, ratacono, ligo, cuso, inchiodo, calafato e impegolo questo maridazzo, o salvadesina da lazzo!

14 LARDELLO Tu non 'l puoi fare, che m'ha data la fede questa mane d'esser mia.

15 TRULLA Accomodatevi, canaglia, se non ch'io v'infilzo con questa insegna ch'io fo svolazzar per l'aria, vedete?

16 MASENETTA Vedé-u quel quintanon da vuovi marzi? Mo' el dise ben: acordemose.

V.10.8 porci allardati: cfr. *GDLI* I 312 s.v. *allardato*: 'lardellato' (unica att. in Caporali).

V.10.9 *Che volete sapere, o mezzo uomo, mezzo manzo e tutto porco?*
manzo: vale anche 'persona grossa e rozza' (*GDLI* IX 758[3]).

V.10.12 mo' taglio [...] impegolo: un passaggio molto simile in *Due comedie* 59: «MEDORO Taglio, rompo, spezzo, fracasso, annichilo, consumo, distruggo, mando in esterminio questo parentado. MAGNIFICO E mi cuso, recuso, stracuso, repezzo, taccono, ligo, religo, calafatto, impegolo, inchiodo questo matrimonio». Per l'accumulo di verbi, ben attestato nel linguaggio comico, cfr. GIOVANARDI 1989; si veda ad es. anche DELLA PORTA *Turca* 266: «para, piglia, batti, scanna, appicca, squarta, poni in galera!».

V.10.13 *E io attacco, riparo, rappezzo, lego, cucio, inchiodo, ristoppo e impecio questo matrimonio, o delinquente!*
impegolo: *impegolàr* 'impeciare' (CORTELAZZO 2007: 637). **calafato**: *calafatàr* 'ristoppare i navigli' (BOERIO 1856: 16). Cfr. anche CORTELAZZO 2007: 252 s.v. *calafào* s.m. 'calafato, che ristoppa e intonaca navigli'. **maridazzo**: 'matrimonio' (CORTELAZZO 2007: 781). **salvadesina da lazzo**: 'selvaggina da laccio' e dunque 'pendaglio da forca', 'delinquente (persona degna dell'impiccagione)' (cfr. D'ONGHIA 2011: 13, con rinvio a *Venetiana*).

V.10.15 se non ch'io: 'altrimenti io'.

V.10.16 *Vedete quel bersaglio da uova marce? Dice bene: mettiamoci d'accordo.*
quintanon da vuovi marzi: 'un bersaglio per uova marce'. Cfr. CORTELAZZO 2007: 1077 s.v. *quintàna* 's.f. tipo di torneo o giostra' o 'bersaglio'. Nel contesto di un'invettiva in CALMO *Rime*, st. XIII, vv. 3-4: «Co' ti me scontri, can senza vergogna, / ti zioghi co' si fosse una quintana» ('quando m'incontri ti prendi gioco di me come se fossi un fantoccio'). Per le *uova stantie* cfr. «vovi incoè» di CALMO *Travaglia* 104. **acordemose**: cfr. *acordar* mettersi d'accordo' (CORTELAZZO 2007: 23).

17 CAPITANO Lardello, per amor mio acchetati, che per dirne il vero tu con la moglie stai male e in particolare in questo tempo ch'avrai la cura di tanti banchetti.

18 FRINGUELLO Sì, sì, contentati.

19 LARDELLO Fringuello, sta' cheto c'ho una gran voglia di spennacchiarti, poscia cacciarti uno schidone di dietro e arrostirti in queste allegrezze, dandoti poscia da mangiare a' cani.

20 FRINGUELLO Taci tu, melarancia da spremere co piedi!

21 POETA Non più, non più, Fringuello. Sarà Masenetta la tua. Lardello, abbi piacenza: così vogliam tutti noi e ti prometto che, dove ora tu se' senza moglie, che in altro tempo nell'amogliarti tu sara' bicano.

22 LARDELLO Non solo averò pacienza ma pacienzissima e, se non basta farmi bicano, fatemi ancor beccone: in ogni modo avrò de' compagni.

23 POETA Orsù, mi sia conceduto il poter dir quattro parolette come uomo attempato, benché messer Occhialì, per altro nome Rosmondo, m'abbia tolta la barba, onde paio un viso di bertuccia.

24 CAPITANO Dica quello che impone poiché ciascuno pende dai gravi detti della sua bocca.

25 POETA La poesia colà nel più felice e prisco tempo fu ritrovata per render più che con parole e concetti ordinari le dovute lodi al sommo Iddio di tante somme grazie che sommamente agli uomini comparte. E di qui nacquero gli inni di Museo, di Lino, d'Orfeo e d'altri, ond'io perciò prometto al cielo, per render le dovute grazie di cotanto dono, di cantar in epico questo glorioso e affettuoso racconto e or, pindareggiando con Pindaro all'improviso, mi convien dire:

Dal'acuta e verde spina
matutina
sorge rosa vermigliuzza,
ricca figlia
da conchiglia
detta perla candiduzza.
Così Dio
dolce e pio
Da una turba fera infida
tragge fe' servente e fida.

V.10.20 melarancia da spremere co piedi: cioè 'da calpestare'. Cfr. *Lelio bandito* 74: «vo' siete un melarancio da spremer co piedi».

V.10.21 che [...] che: è un costrutto possibile nella lingua antica (cfr. IV.7.1). **bicano**: la forma, di cui non ho reperito att., è da ricondurre a *bigamo* 'che ha due mogli' (cfr. *LEI* s.v. *bigamus*).

V.10.22 bicano [...] beccone: gioco di parole. **compagni**: gli altri cornuti.

V.10.23 viso di bertuccia: la bertuccia è nota per la sua faccia 'color carne umana' (*GDLI* II 191). TASSONI *La secchia rapita*, III, 27, vv. 3-4 (BibIt): «la fama non s'acquista a vagheggiare / un viso di bertuccia immascherato».

V.10.25 sommo Iddio di tante somme grazie che sommamente: giochi etimologici per cui cfr. *Introduzione* § 7. **Museo**: poeta greco dalla storicità non documentata, ritenuto figlio e discepolo di Orfeo. **Lino**: altro mitico poeta greco, «è uno dei personaggi posti da Dante nel Limbo tra gli abitanti del 'nobile castello'» (*Enciclopedia dantesca* s.v. *Lino*).

26 CAPITANO Or che bevuto abbiamo per l'orecchie quel poetico licuore che nudrisce gli spirti più ben nati e che ogn'ora scaturisce (qual da fonte ruscello) dalla bocca di così celebre amico d'Apollo, fratello amato e tu, Mehemet, ambi salite meco sopra questo carro di mille guerriere spoglie adorno. E voi, che perdendo vinceste (o seguitatori tanto del cristiano stuolo quanto abhoritori della setta maumetista), cingete quelle ghirlande d'alloro che già cinte furono da questa numerosa schiera di pastori armati, che vostra somma gloria oggi è 'l trionfar perdendo.

27 POETA Io che sempre, per lo merito del verseggiare e poetare, ho la lauricome e che so come l'alloro va cinto alle tempie, fo questa mia cura. Piglia tu, o sovrano Ferahat, che per tutti ragionando così degnamente favellasti, piglia tu, tu, tutti voi pigliate.

28 CAPITANO Poiché, mercé del Signor Laurindo, il lauro a ciascuno è cinto, io sul trionfo saglio. Voi pur meco salite, ora che stando in alto le mani ad ambi io porgo.

29 OCCHIALÌ O caro fratello, chi può resistere a così cari commandamenti? Ecco la mano e con la mano il cuore.

30 MEHEMET Et io, vago seguitator de' gesti d'Occhialì, ecco la mano ti porgo, ricca d'immensa fede.

31 CAPITANO Or poscia ch'io, fratelli amati e generosi guerrieri, stretti vi tengo fra queste braccia, in terra non credendo di provar dolcezza maggiore, adempiasi il voler del nostro Laurindo immortal poeta, col volger il passo alla sacrosanta abitazione che 'n terra stando gran ricetto è di Dio. E colà de' benefici tanti le grazie rendiamo.

32 POETA Or, mentre giolivi e festeggianti con bell'ordine facciam mostra di noi, gariscano le trombe, rumoreggino i tamburi, sventoleggino gli stendardi, rimbombino i metalli fiammeggianti, e nel teatro del tempio recitanti devoti e spettatore il mondo rappresentiamo quella pietà celeste che dall'imo delle sventure inferne alle superne felicità mirabilmente il peccatore innalza. Addio, valete.

IL FINE

Su questo passaggio cfr. FIASCHINI 2009: 186: «Un lieto fine raggiunto soprattutto grazie all'arte sapiente di Laurindo, poeta e performer, cui spetta il merito di aver saputo riordinare, con la sola forza della musica e del canto, una favola che sembrava perdersi nel buio che l'aveva avvolta per tutto il tempo. A lui dunque l'onore di introdurre il corteo finale, pindareggiando all'improvviso per l'ultima volta, con un inno alla poesia che ha il sapore della lode all'armonia celeste». **Dal'acuta [...] e fida**: il componimento combina quaternari e ottonari.

V.10.26 setta maumetista: cfr. la nota a «disettare la setta» di III.1.7.

V.10.27 lauricome: 'chioma coronata d'alloro'; è voce dotta: cfr. l'agg. *laurìcomo* (solo in Salviati) in *GDLI* VIII 840, dal lat. *lauricómus* (Lucrezio), comp. da *laurus* 'lauro' e *coma* 'chioma'. **Piglia tu**: la ghirlanda ??

V.10.32. **con bell'ordine**: 'in fila, in schiera' (*GDLI* XII 56[98]). **gariscano le trombe**: cfr. *garrire* riferito a uno strumento musicale 'produrre un suono acuto e stridulo' (*GDLI* VI 598, con ess. solo Ciro di Pers e Bacchelli). Cfr. la didascalia di *Sultana* 179: «qui tutte le trombe suoneranno [...] e diranno viva il gran turco fatto cristiano». **sventoleggino**: *GDLI* XX 611 registra *sventoleggiante* 'che sventola o si agita al vento' con un solo es. in De' Sommi (da *sventolante* con suff. frequentativo).

L'ORDINE DELLE ROBE CHE VANNO NELLA *TURCA*.

Atto primo.

Scena prima.

Sonatori.

Lanterna per Masenetta.

Camicia e berettino per Lelio.

Scena II.

Spago alla finestra di Lardello, per tirar su una borsa.

Borsa con dinari per lo poeta.

Chitarrone per lo poeta o leuto.

Lanternaccia per Fringuello.

Camicia e scuffiotto per Lardello.

Scena III.

Nulla.

Scena IIII.

Molte lanterne che si voltino per li turchi.

Scena V.

Lanterna ridicolosa per Trulla.

Trombetti per sonar dentro alla scena.

Scena VI.

Lucerna accesa per Lardello.

Camiscia. Scuffiotto. Sciugatoio.

Cantaro pieno d'acqua.

Atto secondo.

Scena prima.

Vaso con acqua per Fringuello da dar l'acqua alle mani e sciugatoio.

Scena II e III.

Nulla.

Scena IIII.

Secchio con acqua per un facchino.

Scopa per Lardello.

Scena V e VI.

Nulla.

Scena VII.

Tamburo e corsaletto e murione per Trulla.

Sedie, scanni, e panche assai.

Spada, rotella, giacco e celata per Fringuello.

Sei contadine alla genovese vestite.

Sei contadini.

Scena VIII.

Spada, rotella, celata, giacco per Lardello.

Duoi para di manichetti e duo collari per Masenetta.

Un salame lungo e grosso per Fringuello.

Trombe, tamburi e schioppi.

Atto terzo.

Scena prima.

Spade, rotelle, murioni per armar molti pastori.

Chiave per lo capitano.

Scena II, III e IV.

Nulla.

Scena V.

Spada, petto, targa, murione per lo poeta.

Spada, targa, murione per Fringuello.

Scena VI.

Nulla.

Scena VII.

Una scaletta per Fringuello.

Scena VIII.

Una scala per Lardello.

Spada e rotella per Lelio.

Spada, rotella e celata per Lardello.

Scena IX.

Molte camicie large, per vestire i turchi, ma di sotto terranno gli abiti turcheschi in modo che, quando vorranno, gli scoprano.

---

giacco: cfr. II.7.17.

Atto quarto.

Scena prima, II e III.

Nulla.

Scena IV.

Un mortaio per Masenetta.

Un coltello in bella guaina d'argento per Flavia.

Scena V.

Armi e vestimenti per tre pastori con Lelio.

Armi e vestimenti per tre pastori col Capitano.

Corpo di guardia armato.

Scena VI e VII.

Nulla.

Scena VIII.

Abito da mugnaio per Lelio.

Abito da mugnaio per Lardello.

Duo asinelli, con sacca vote.

Scena IX.

Abito da spazzacamino per lo poeta con una scopa.

Abito da spazzacamino per Fringuello con una scopa.

Scena X.

Trombe.

Tamburi.

Schioppi.

Il fine di questo atto tutte le finestre si dovranno illuminare con lanternini di carta dipinta, e così il monte tutto.

Atto quinto.

Scena prima.

Isolani armati con facelle.

Insegna per l'alfiere.

Scena II.

Targa, stocco, murione per Nebì.

Scena III.

Bandiere cristiane.

Cinabro stemprato con aceto per ferite sul volto e su le mani.

Spade e rotelle assai.

Cavalli molti con soldati sopra.

Scena IIII.

Bandiere turchesche con lune in quelle dipinte.

Spade e rotelle assai.

Scena V.

Abiti da schiavo per lo poeta con catena e barba rasa di pelle colorita. Ma però che finga il mento solo raso che li mustacchi saranno li propri suoi.

Abito da schiavo, come quello del poeta, per Fringuello.

Scena VI.

Ampolla d'acqua che finga aceto per Masenetta.

Scena VII.

Abito da schiavo, come di sopra per Lelio, e bastone longo.

Scena VIII.

Uno schidone per Lardello.

Un bastone longotto per lo poeta.

L'ORDINE DEL TRIONFO CHE VA NEL FINE DELLA *TURCA*.

Carro bello, adorno di molte armi turchesche, tulpanti e bandierette con varie lune in quelle dipinte. Sopra vi sarà il capitano armato di bellissima armatura, con gran penne nel murione e bellissimo scudo e una mazza dorata nella destra mano.

Occhialì e Mehemet dovranno tirare il carro a mani legate e altri turchi dalli fianchi pur lo spingeranno.

Vi sarà una gran bandiera tutta a lune, archi e frecce che si strascinerà per mano di Trulla e quella sarà seguitata da turchi legati e isolani a piedi e a cavallo, inghirlandati d'alloro e con facelle accese, quali al suono di trombe e di tamburi e di schioppi dovranno passeggiare due volte la scena.

Posto poscia il carro in mezo e de' vinti e de' vincitori, quali sovra la scena formeranno una meza luna, dovranno cessar le trombe e altri strepiti finch'è disciolto il nodo della favola.

Finito il tutto con la stessa ordinanza, ma però disciolti i turchi e inghirlandati, si dovrà tirar il carro, sovra il quale vi saranno il capitano, Occhialì e Mehemet. Così, due volte passeggiato il palco, finirà il trionfo e la comedia, la quale, se non sarà stata così barbara nella conversazione de' savi lettori

com'ella è barbara di nome, cercherà l'auttore che a questa sua prima piacevole fatica alcun'altra ne segua e forse di maggior gusto a chi è di non ordinario gusto.

IL FINE

tulpanti: cfr. *GDLI* XXI 438 s.v. *tulipante* 'Turbante' (adattamento del turco *tülbent*). *Schiavetto* 159: «Bacia questa scarpa, che rizza il tulpante in capo al gran turco prima che gran turco possa essere detto»; *Ordine per recitar Amor nello specchio con gran facilità* 142: «Un tulpante grande, grosso e ridicoloso». **dovranno passeggiare due volte la scena**: cfr. la didascalia a *Amor specchio* 137: «Qui tutti quelli che saranno in scena si tireranno dietro la prospettiva, e gli altri passeggeranno il palco con bella distanza». **il nodo della favola**: 'l'intreccio dell'azione drammatica' (cfr. *GDLI* XI 489). Cfr. MACHIAVELLI *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (BibIt): «io voglio che tu legga una commedia fatta da uno degli Ariosti di Ferrara, e vedrai una gentil composizione e uno stilo ornato e ordinato, vedrai un nodo bene accomodato e meglio sciolto»; CALMO *Saltuzza* 44: «Io mi ci ho opposto che non venghi l'argomento, imperò che la favola da sé lo discuopre». **se non sarà stata così barbara**: giocando sul titolo 'barbaro' della commedia, Andreini inserisce una topica dichiarazione di modestia. **prima piacevole fatica**: *La Turca* è la prima commedia pubblicata da Andreini. La pièce si chiude con la promessa di nuove e migliori rappresenzioni. Cfr. il congedo della *Sultana* 186: «Qui l'opera è finita. Or questo fine serva in voi di principio a raccontar in voce quello che l'occhio, quello che l'orecchio in teatro superbo e vide e 'ntese; che 'n questo modo fatti ancor noi per le vostre lingue famosi, prenderemo ardire, ardore, in altro amico tempo d'appresentarvi cose migliori. Addio. Partite.». Per il tradizionale riferimento alla *piacevolezza* della commedia cfr. gli esempi riportati da D'ONGHIA in CALMO *Saltuzza* 43 n. 1.

NOTA AL TESTO

Si descrive qui la tradizione a stampa della *Turca* (§ 1: l'edizione casalese del 1611; § 2: l'edizione veneziana del 1620). Il testo critico si basa sull'edizione del 1620, che, per le ragioni spiegate nel capitolo introduttivo, consideriamo depositaria dell'ultima volontà d'autore; la lista completa delle varianti tra *Turca 1611* e *Turca 1620* (analizzate e discusse nell'introduzione), è presentata nel § 3. Per la sola edizione del 1620 si presentano inoltre anche i risultati della collazione tra i singoli esemplari.

1. *La Turca 1611* (Casale Monferrato, Pantaleone Goffi, 1611)

1.1. Descrizione

†1*r*: LA TVRCA | COMEDIA | BOSCARECCIA, | ET MARITIMA, | *Di* GIO. BATTISTA ANDREINI *Fiorentino* | *Comico Fedele.* | AL M. ILL.RE SIG.RE IL SIG.R | FVLVIO GAMBALOITA | IN CASALE, per Pantaleone Goffi. 1611. | *Con licenza de' Superiori.*

Contenuto: †1*r*: LA TVRCA [titolo]. †2*r*: MOLT'ILLVSTRE SIGNOR | Patron mio osservandissimo. †3*v*: LA SCENA. †4*r*: PERSONAGGI. †4*v*: *Ma se giamai questa Turca facesse.* A1*r*: ATTO PRIMO. C2*r*: Fine dell'Atto Primo. C2*v*: ATTO SECONDO. E5*v*: Fine dell'Atto Secondo. E6*r*: ATTO TERZO. G6*v*: Fine dell'Atto Terzo. G6*v*: ATTO QVARTO. I7*v*: Fine dell'Atto Quarto. I7*v*: ATTO QVINTO. M2*r*: IL FINE. M2*v*: *L'ordine delle robe, che vanno nella Turca*. M4*r*: *L'ordine del Trionfo, che và nel Fine della Turca.*

Colofone: M4*v*: IN CASALE | Per Pantaleone Goffi Stamp. Ducale. | M D C X I. | *Con licenza de' Superiori.*

Formula collazionale: 8°; †^{4}, A-L^8, M^4, 184 pp.

1.2. Esemplari noti

ITALIA

F^1 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ro. Ca. 1432.

Come spiegato nell'introduzione (§ 1), questo esemplare è stato manipolato durante la prima tournée dei Fedeli in Francia, in modo da farlo sembrare una nuova edizione, realizzata appositamente per il duca di Nevers. Testo, colophon («In Casale. Per Pantaleone Goffi Stamp. Ducale. MDCXI. Con

licenza de' Superiori.») e premessa dello stampatore Goffi coincidono con gli altri esemplari della *princeps*, ma il frontespizio originario è sostituito con uno nuovo, datato 1613 e privo dell'indicazione del luogo di stampa e del nome dello stampatore:

LA | TVRCA | COMEDIA | BOSCARECCIA, | ET MARITIMA. | *Di Gio.* BATTISTA ANDREINI *Fiorentino.* | ALL. ECC.MO MIO S.RE ET PADRON | Collendissimo il S. Duca di Nivers dedicata | M.DC.XIII.

Tra il frontespizio e la premessa dello stampatore Goffi è presente una lettera di dedica di Andreini a Nevers, datata "Parigi 1613".

T = Torino, Biblioteca Reale, G. 4. 45.

V = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, DRAMM. 0283. 002

FRANCIA

P[1] = Paris, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-3744

2. *La Turca 1620* (Venezia, Paolo Guerigli, 1620)

2.1. Descrizione

*1*r*: LA TVRCA | COMEDIA | BOSCHERECCIA, | ET MARITIMA, | DI GIO. BATTISTA ANDREINI | Fiorentino Comico Fedele. | *DEDICATA ALL'ILLVSVRISS. SIGNOR* | *Sig. & Padron mio Colendiss.* | IL SIG. VINCENZO GRIMANI | Meritissimo Podestà in Vicenza. | *Con licenza de' Superiori & Privilegio.* | IN VENETIA, MDCXX. | Appresso Paolo Guerigli.

Contenuto: *1*r*: LA TVRCA [titolo]. *2*r*: ILLVSTRISSIMO | MIO SIG. COLENDISS.MO. *3*r*: A' giudiciosi lettori | GIO. BATTISTA ANDREINI. *6*r*: PROLOGO | DI GIO. PAOLO FABRI, | TRA ' COMICI FEDELI | DETTO FLAMINIO. *9*v:* LA SCENA. *10*r*: PERSONAGGI. *11*r: Ma se giamai questa Turca facesse.* *12*v*: [ritratto di Andreini]. A1*r*: ATTO PRIMO. C2*r*: *Fine dell'Atto Primo.* C2*v*: ATTO SECONDO. E5*v*: *Fine dell'Atto Secondo.* E6*r*: ATTO TERZO. G6*v*: *Fine dell'Atto Terzo.* G6*r*: ATTO QVARTO. I7*v*: *Fine dell'Atto Quarto*. I7*v*: ATTO QVINTO. L9*v*: IL FINE. L10*r*: *L'ordine delle robe che vanno nella Turca.* L12*r*: *L'ordine del Trionfo che va nel fine della Turca.* L12*v*: IL FINE.

Formula collazionale: 8°; *^{12}, A-K^{8}, L^{12}, 184 pp.

2.2. Esemplari noti

ITALIA

F² = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. 3.6.153. [esemplare mutilo delle cc. *5-8 e L5-8.]
F³ = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 12.2.01./4.d.
F⁴ = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ro. Ca. 1431.
M¹ = Milano, Biblioteca dell'Accademia dei filodrammatici, E. VII 17.
M² = Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. L. 2756.
R = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 35. 5. D. 3. 2. [esemplare mutilo delle cc. *5-8 e L5-8.]

AUSTRIA

W = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 4970-A

FRANCIA

P² = Paris, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-6515 <Ex. 1>.

REGNO UNITO

L¹ = London, British Library, 1071.k.10.(2.).
L² = London, British Library, 1071.i.1.(2.).
L³ = London, British Library, G.10341.(2.).
O = Oxford, Bodleian Library, 8° D 313 BS.

2.3 Collazione degli esemplari dell'edizione Guerigli e *emendatio*

Si presentano qui i risultati della collazione tra gli esemplari dell'edizione di riferimento (*Turca 1620*). Per il momento sono state collazionate per intero quattro copie: F^2, F^3 (esemplare di riferimento per la collazione) M^2, W. Tutti gli altri esemplari sono stati, per ora, collazionati nei luoghi che presentano varianti nelle prime quattro copie esaminate.

*4*r*: la ruggine F^3 F^4 L^1 L^2 L^3 M^1 M^2 O P^2 R W] ha ruggine F^2

*7*r*: conforme al uo composito F^3] conforme al suo composito F^4 L^1L^2 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

*7*r*: per atro mezo F^3] per altro mezo F^4 L^2 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

*11*r* personaggi: Rosmondo tello[910] F^3] Rosmondo fratello F^4 L^1 L^2 L^3 M^1 M^2 O P^2 R W

A1*r*: alegrezza F^3 F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 R] aliegrezza F^2 L^2 W

A1*r*: languida F^3 F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 R] languia F^2 L^2 W

A4*r*: se' tu un marmo F^3 F^4 L^3 M^1 M^2 O P^2 R W] sei tu un marmo F^2 L^1 L^2

A8*r*: duce avanti colei F^3 F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 R] nuce avanti colei F^2 L^2 W

B2*r*: occcasione F^3 F^4 L^1 L^3 M^1M^2 P^2 W] occasione F^1 L^2 O R

[910] La carta di F^3 presenta un foro in corrispondenza della prima sillaba.

C2*v*: uscigniuolo F^3 F^4 L^3 M^2] uscignuolo F^2 L^1 L^2 M^1O P^2 R W

C3*r*: A che a bada tengo F^3 F^4 L^3 M^2] A che a bada ti tengo F^2 L^1 L^2 M^1O P^2 R W

C7*r*: Sarale onte F^3 F^4 L^3 M^2] Saralle onte F^2 L^1 L^2 M^1 O P^2 R W

C8*v*: bulego tuta F^3 F^4 L^3 M^2] bulego tutta F^2 L^1 L^2 M^1 O P^2 R W

D5*v*: intendo di scorticare F^2 F^3 F^4 L^2 L^3 M^2 R] intendo scorticare L^1 M^1 O P^2 W

D6*r*: piatto piatto F^2 F^3 F^4 L^2 L^3 M^2 R] piato piatto L^1 M^1 O P^2 W

D8*r*: che non le giova ombra di pino F^2 F^3 F^4 L^2 L^3 M^2 R] che non li giova ombra di pino L^1 M^1 O P^2 W

D8*r*: va' su F^2 F^3 F^4 L^2 L^3 M^2 R] va' tu L^1 M^1 O P^2 W

E1*r*: ottva F^2 F^3 L^2 R] ottava F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

E1*v*: o signori palatini selvatichi F^2 F^3 L^2 R] o signori paladini selvatichi F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

E2*r*: granceuole F^2 F^3 L^2 R] granceole F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

E2*r*: s'il pesce F^2 F^3 L^2 R] se 'l pesce F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

E3*v*: potenza F^2 F^3 L^2 R] potenzia F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

E5*v*: siamo morti F^2 F^3 L^2 R] siam morti F^4 L^1 L^3 $M^1$$M^2$ O P^2 W

E5*v*: noi salvianci F^2 F^3 L^2 R] noi salviamci F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

E5*v*: Salvianci pure F^2 F^3 L^2 R] Salviamci pure F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

E6*r*: credevano questi barbari così poco fosse F^2 F^3 L^2 R] credevano questi barbari debile fosse F^4 L^1 L^3 M^1 M^2 O P^2 W

E6*r*: tutta in fiamma la conversero F^2 F^3 L^2 R] tutta in fiamma la convertirono F^4 L^1 L^3 $M^1$$M^2$ O P^2 W

E6*r*: qui non ruggiva ancora F^2 F^3 L^2 R] qui ancor non ruggiva F^4 L^1 L^3 $M^1$$M^2$ O P^2 W

K8*v*: io confu sarimango F^3 F^4 L^1 L^2 L^3 $M^1$$M^2$ O P^2 R W] io rimango confusa F^2

L2*r*: non fate rumor F^3 L^1 M^1 O P^2 R W] non fate rumore F^2 F^4 L^2 L^3 M^2

L4*r*: la bella pizza F^3 F^4 L^1 L^2 L^3 M^1 M^2 O P^2 R W] a bella pizza F^2

L12*r*: bandierette F^3 L^1 M^1O P^2 R W] bandierete F^2 F^4 L^2 L^3 M^2

L12*r*: si dovrà tirar F^3 L^1 M^1 O P^2 R W] si dovrà tirare F^2 F^4 L^2 L^3 M^2

Si elencano di seguito gli errori di *Turca 1620* corretti a testo:

	Errore	**Correzione**
A' benigni lettori [9]	spiritose	spiritosi
Prologo di Gio. Paolo Fabri	tratteuimento	trattenimento
I.1.11	ttabocca	trabocca
I.1.17	penne in pene	pene in penne
I.2.3	cbe prima	che prima
I.3	FRINGOELLO	Fringuello
I.3.14	occcasione	occasione
I.3.27	sarà	farà

I.4.3	alttrotanto	altrotanto
I.6.6	seto	feto
II.1.1	lanncerassi	lancerassi
II.2.1	donua	donna
II.2.7	poltelo	pontelo
II.2.12	poltelo	pontelo
II.2.13	barlordo	balordo
II.3.10	iu	in
II.3.15	innamotata	innamorata
II.3.17	lisimbro	sisimbro
II.4.24	brutra	brutta
II.5.1	d'intotno	d'intorno
II.7.36	sadere	sedere
II.7.41	qur	pur
II.8.12	FRINGUELLO	LARDELLO
II.8.57	CAPITANO	CANDIDA
II.8.86	Sto per non venire	Sto per venire
III.1.7	ingannare e rapite	ingannare e rapire
III.3.35	dimenticato	dimenticata
III.6.14	è qui in vicinato	è qui un vicinato
IV.2.2	Siguor	Signor
IV.3.33	Ftinguello	Fringuello
IV.3.39	Hotsù	Orsù
IV.4.1	esser ancota	esser ancora
IV.4.1	rfortunato	sfortunato
IV.4.1	O cristiaui, o cristiani!	O cristiani, o cristiani!
IV.4.9	dicre	dire
IV.5.15	dnbbio	dubbio
IV.6.1	scotenuare	scotennare
IV.6.22	fanfaro	fanfano
IV.6.52	tutri infarinati	tutti infarinati
IV.9.	MEHEMET, TNRCHI	MEHEMET, TURCHI
IV.9.8	ahi	hai
IV.9.13	vetturim	vetturin
IV.9.21	lagrlmoso	lagrimoso
V.1.1	maigrado	malgrado

V.5.1	colto m'avea	tolto m'avea
V.5.7	ota	ora
V.5.23	tnrchi	turchi
V.6.15	l'altrra	l'altra
V.7.1	li pose	ti pose
V.7.10	quele	quale
V.7.15	LELIO	LARDELLO
V.8.42	aiutato	aiutata
V.8.46	col figli	coi figli
V.9.5	LELIO	CAPITANO
V.10.17	Latdello	Lardello

3. Collazione tra *Turca 1611* e *Turca 1620*

Turca 1611 e *Turca 1620* presentano in primo luogo alcune importanti differenze rispetto ai paratesti. L'edizione del 1611 è priva della lettera di dedica per Vincenzo Grimani (c.**r*: ILLVSTRISSIMO | MIO SIG. COLENDISS.MO), dell'Avviso *A' giudiciosi lettori* e del prologo di Fabri; prima delle indicazioni su scenografia e personaggi e del testo della commedia, nella *princeps* compare soltanto una lettera di dedica dello stampatore Goffi rivolta al dedicatario Fulvio Gambaloita (c.†2*r*: MOLT'ILLVSTRE SIGNOR | Patron mio osservandissimo), che riporto di seguito:

> Molt'illustre signor patron mio osservandissimo.
> Quando per mia felice sorte V.S. venne alle mie stampe, io rimasi così affettionato alle sue belle e cortesi maniere di procedere che procurai subito di sapere chi fosse per farmegli servitore, argomentando e dal nobile aspetto e dai bei costumi e dall'onorate persone che seco aveva che non poteva se non essere gentilhuomo di molta qualità. Né restai punto ingannato, anzi trovai di più di quel che mi credevo, poscia che intesi che per sangue paterno e materno Vostra Signoria è nobilissimo, disceso per longa linea da personaggi famosi in lettere e in armi e, ch'oltre i nobili parenti che tiene in Milano sua patria, ha parimente parentella con le case principali di questa città di Casale; e quello che più si deve stimare è che Vostra Signoria, non appagandosi solo della nobiltà innata ma fissando lo sguardo come in lucidissimi specchi e tersissimi cristalli negli esempi illustri de' suoi avi e del suo genitore, cerca e procura d'imitarli, fabricando di continuo meriti in ornamento e fregio di sé stessa, onde nella persona sua si veggono tutte quelle qualità ch'in un vero gentiluomo si ponno desiderare. Et queste, in quella guisa che i raggi del sole tirano a sé i vapori terrestri, l'ambra rapisce la paglia e la calamita attrae il ferro, tirano a sé l'affetto

altrui. Et io lo provo in me stesso, che quanto più delle sue degne e nobili qualità ho avuto cognitione tanto più me gli sono affettionato. E eccone il segno, poiché stampando questa bellissima comedia, opera di sì famoso comico, ho voluto donarla e dedicarla all'amabilissima sua persona. Con quell'affetto dunque ch'io gli appresento questo ancorché picciol dono alla grandezza de' meriti suoi, Vostra Signoria l'accetti e accetti insieme me nel numero de' suoi servidori, che per tale me gli offro e dono e gli bacio riverente le mani.

Dalla Stampa Ducale di Casale, li 9 d'agosto 1611.

Di V. S. M. illustre

Affett.^{mo} e devotiss.^{mo} ser.^{re}

Pantaleone Goffi

Stamp. Ducale.

Si presenta di seguito la lista completa delle varianti tra le due edizioni, rinviando all'introduzione (§7.6) per un'analisi delle fondamentali tendenze linguistiche e stilistiche del percorso correttorio.

	1611 (esemplare T)	**testo critico**
La scena	ma in modo che le case si discernino	in modo tale però che le case si discernino
	sovra di quella	sopra quella
	si scorghino	si scoprano
	e qualche castelletto	e alcuni castelletti
	avertendo	avvertendo
	fra quei monti	fra que' monti
	anche discendere	ancora discender
	si scoprino	si scoprano
Personaggi	Capitano Corazza, capitano	Capitan Corazza, capitano
	del Capitano Corazza. Trulla, servo del Capitano Corazza. Colonello dell'isola.	del Capitan Corazza. Colonello dell'isola.
Ma se giamai questa Turca facesse	innamorare qualche christiano	innamorar cristiano alcuno
	godesse di mirarla	godesse mirarla
	facilitare	facilitar
	robe	robbe
	autore	auttore
	stessa opera	stessa composizione

	per dir il vero troppa gran fatica	per dir vero troppo gran fatica
	a sapere per l'appunto	a saper puntualmente
	addoprata	adoprata
	incominciar l'opera	incominciar quella
	robe	robbe
	vedrà quello che va adoperato	vedrà quello che va posto in opera
	debbono	debbano
	cagionare	cagionar
	om.	Che Masenetta [...] leggete.[911]
I.1.1	dipartire	dipartir
I.1.1	s'io ragiono	E s'io mi movo e s'io ragiono
I.1.1	moribundo	moribondo
I.1.2	buona	bona
I.1.2	mattieria	matieria
I.1.2	verzenella	verzenela
I.1.2	gatta	gata
I.1.2	tutto	tuto
I.1.2	e mai	né mai
I.1.2	Potta	Pota
I.1.2	dispetto	despeto
I.1.2	de zelsomini e de mortelle	de zensamini e de smartela
I.1.2	allegra	aliegra
I.1.2	allegrezza	alegrezza
I.1.3	ritornare	ritornar
I.1.3	Cerbaro	Cerbero
I.1.4	donne	done
I.1.4	notte	note
I.1.4	candelotto	candeloto
I.1.4	segrete	secrete
I.1.5	smorzasse	spegnesse
I.1.6	archetto	archeto
I.1.6	butti	buti
I.1.7	da' notturni	dai notturni
I.1.7	ch'il sole	che il sole
I.1.7	gl'Antipodi	gli Antipodi
I.1.7	giorno quando	giorno quanto
I.1.8	ve fa far sta bella mattinada	ve fa sta bela matinada
I.1.8	valle	vale

[911] L'intero paragrafo è assente nella *princeps*.

I.1.8	botte	bote
I.1.8	l'ombeligolo	'l bonigolo
I.1.9	zenzare	zanzare
I.1.9	Da sagace	Da prudente
I.1.9	ch'è tutta	che è tutta
I.1.12	labra	labbra
I.1.12	di livido e freddo smalto	di livido e di freddo smalto
I.1.12	l'andare	l'andar
I.1.12	di querelare, di tormentare	di querelarsi, di tormentarsi
I.1.13	grazia	gratia
I.1.13	e sola ella	e se ella sola
I.1.14	Sotto	Soto
I.1.14	Aiutatela	Aiutela
I.1.14	senno	seno
I, 15	interceder	intercedere
I.1.15	s'aggiunghino	s'aggiungano
I.1.16	sapere che io amo	saper ch'io amo
I.1.16	si divida	si divide
I, 16	camisia	camicia
I.1.17	che ti si convenga d'usar questo termine	che ti si convenga questo termine
I.1.17	potevi usare un atto	potevi usar poi un atto
I.1.17	Odimi	Ordini
I.1.17	io sono Flavia	io son Flavia
I.1.17	com'è vero	come è vero
I.1.17	pene in penne	penne in pene
I.1.18	sbatté pì, intremo in casa, colonna	sbaté pì, entremo in casa, colona
I.1.20	tocca	toca
I.1.21	Son io madonna	Son io madonna, io io
I.1.22	An	Ah
I.1.23	a quest'hotta	a cotesta otta
I.1.24	carro	caro
I.1.24	in altro no	in altro al seguro
I.2.1	ammorta	ammorza
I.2.1	sonnacchioso, eh	sonacchioso
I.2.3	scotiti	scuotiti
I.2.9	io faccio per ischerzar	io fo per ischerzar
I.2.9	Pietola	Pietole
I.2.10	Cappari	Capperi
I.2.13	marittima isola	maritima isola

I.2.13	fusse da un	fosse da un
I.2.13	a' suoi barbareschi	ai suoi barbareschi
I.2.13	tredecimo	terdecimo
I.2.15	da così ardente	di così ardente
I.2.15	sacro, allora quando	sacro, quando
I.2.15	acque salmastri	acque salmastre
I.2.15	né perch'io lagrimasse né perch'io sospirasse	né perch'io lagrimassi né perch'io sospirassi
I.2.15	d'artimedone, mezano e terzeuolo	d'artimedone, di mezano e di terzeuolo
I.2.15	a' sospiri miei	a' desiri miei
I.2.15	da me giunse	a me giunse
I.2.16	marinare	marinaro
I.2.17	E in un conobbi	E 'n un conobbi
I.2.17	non gli sospiri miei	non le preghiere mie
I.2.17	così presto	così tosto
I.2.17	labra	labbra
I.2.18	mele	miele
I.2.18	corispondente	corrispondente
I.2.19	al nascer suo	al suo natale
I.2.19	di ligustri e gelsomini.	di ligustri e di gelsomini
I.2.19	azzurrino	azurrino
I.2.19	belle labra	belle labbra
I.2.19	d'eguali e minuti denti	d'eguali e di minuti denti
I.2.19	altretanto	altrotanto
I.2.19	ed avvicinando con poca distanza le sue labra a quelle belle e dipinte labra	e avvicinando con poca distanza le sue labbra a quelle belle e dipinte labbra
I.2.19	imago	imagine
I.2.21	belle labra	belle labbra
I.2.21	incominciaro	incominciarono
I.2.21	fare inamorare	far inamorare
I.2.21	trovare e carreggiare	trovare e careggiare
I.2.21	abissò	abbissò
I.2.21	sobissare	sobbissare
I.2.22	osservazzioni	osservazioni
I.2.23	Traceo	Trace
I.2.24	apunto	appunto
I.2.24	da noi	a noi
I.2.25	Stragira città	Stagira
I.3.1	bravo	bracco
I.3.2	cui del cielo	che del cielo

I.3.4	dell'ago	del'ago
I.3.6	geromette	giromette
I.3.7	motteggievole	motteggevole
I.3.7	una carcere	un altissimo carcere
I.3.8	perché voglio veder	solo per vedere
I.3.8	e subito ti diviene schiava	e statim è fatto il becco all'oca
I.3.9	Hipomine	Ipomene
I.3.10	dinari	danari
I.3.14	fare un desinare	far un desinare
I.3.14	il costume	al costume
I.3.15	Cala, cala, cala al basso	Cala, cala a basso
I.3.17	compor	comporre
I.3.20	taccato a questo spaghetto	attaccato a questo spago
I.3.21	trescare	trescar
I.3.21	si potria trovar qualche cosa	si potrebbe trovar alcuna cosa
I.3.24	camiscia	camicia
I.3.25	poetare?	poetare, eh?
I.3.25	*om.*	poich'il buon vino per antonomasiam è detto latte di Venere.
I.3.29	dinari	danari
I.3.32	voglio trecento	voglio far trecento
I.3.32	finischino	finischano
I.4.1	di poter	il poter
I.4.1	m'avisa	m'avvisa
I.4.2	t'inalza al cielo il valor tuo	al cielo t'inalza l'intrepido tuo valore
I.4.2	moribundi	moribondi
I.4.2	floche	foche
I.4.2	sopra di quelle	sopra quelle
I.4.2	e trombe	e di trombe
I.4.2	sangue	sangne
I.4.2	avinti	avvinti
I.4.2	profonde e mortali	profonde mortalissime
I.4.3	altretanto	altrotanto
I.4.3	estrenuo	strenuo
I.4.3	d'alzare	d'alzar
I.4.3	al partire	al partir
I.4.3	mandarne uno d'essi	mandar un di quelli
I.4.5	temuta mahomettana stirpe	temuta stirpe turchesca
I.4.5	doppo d'haver	doppo l'aver
I.4.5	sangue cristiano	sangue cristiano

I.4.5	imprese cristiane	imprese cristiane
I.4.5	contro di lui	contra lui
I.4.7	il fero	il fiero
I.4.8	ricevere	ricever
I.4.9	sorgere	sorger
I.4.9	sommerghino	sommergano
I.4.9	quando udranno	allorché s'udiranno
I.4.9	allora tu	alora tu
I.4.9	qualche navicella	alcuna navicella
I.4.9	aviso	avviso
I.4.9	di qualche pastorello	d'alcun pastorello
I.4.10	s'avicina	s'avvicina
I.4.10	*om.*	di vittoria spiegando altissimo vessillo
I.4.11	o un ramuscello	od un ramoscello
I.4.11	quel che espressamente commando.	colui che espressamente commanda
I.4.11	combattere	combatter
I.4.11	governare	governar
I.4.11	allora voglio	alora voglio
I.5.3	Zeusi re	Zaleuco re de' Locri
I.5.3	e a suo figlio	e pia al figlio
I.5.3	me lo mandi	il m'invii
I.5.5	si disnebbi	si dissolva
I.5.5	della horribil	dell'orribil
I.5.5	haver della lume	aver lume
I.5.6	Signore	Signor
I.5.6	cavare	cavar
I.5.9	armellino	ermellino
I.5.10	quando dicono	alor che dicano
I.5.10	Cappari	Capperi
I.5.10	coda	codaccia
I.5.16	Signore	Signor
I.5.20	O cappari	O cacasangue
I.5.22	mangiare	mangiar
I.5.23	horribiltà	orribilità
I.5.24	spaventarete	spaventerete
I.5.24	rimanere	rimaner
I.5.26	Cesare Zambello da Ferrara o Francesco Gallottino da Mantova grandissimi tiratori in aria d'arcobugio non mi stroppiassero	Cesare Zambello o Francesco Gallottino, ambi da Ferrara grandissimi tiratori d'arcobugio in aria non mi storpiassero
I.5.27	chiacchiare	chiacchiere

I.5.28	sol volta	sola volta
I.5.36	O buono o buono	O buono buono
I.6.1	d'humore v'è venuto da quest'hora di ballare	d'umor è 'l vostro da quest'ora ballare
I.6.3	Cappari so che il	So che il
I.6.5	Che fa Candida, eh? L'havete	Che fa Candida? L'avete
I.6.5	fusse venuta	fosse venuta
I.6.6	d'haver ispavento	d'avere spavento
I.6.6	spaventa	sgomenta
I.6.6	ispaventa	impaurisce
I.6.7	davanti	avanti
I.6.7	apunto	appunto
I.6.8	signore	signor
I.6.9	sono fatto	son fatto
I.6.9	io vado	io vo
I.6.12	voglio bene	voglio ben
I.6.13	capitano Corazza	capitan Corazza
I.6.13	overo che tu per tre giorni	overo che per tre giorni
I.6.14	*om.*	benché non troppo distintamente
I.6.15	l'amore grande	l'amor grande
I.6.15	Cerbaro incatenato	Cerbero catenato
I.6.17	Pare	Par
I.6.19	si vuole levar	si vuol levar
I.6.19	vedere	veder
I.6.23	scorta	[s]corta
I.6.26	camisia	camicia
I.6.29	Vuole venire	Vuol venire
I.6.29	Caro Signore, venga	Caro Signor, se ne venga
I.6.31	come io	com'io
I.6.31	salisendi	saliscendi
I.6.34	«pingi», forte pingi	«spingi», forte spingi
I.6.34	pinta	spinta
II.1.1	un poco sia	alquanto sia
II.1.1	stelleggiano	istelleggiano
II.1.1	li fa	le fa
II.1.1	garula	garrula
II.1.1	inamorato	innamorato
II.1.1	rosignolo	uscigniuolo
II.1.1	Orreidi	Oreadi
II.1.1	longo	lungo

II.1.1	A che a bada ti tengo	A che a bada tengo
II.1.1	e con i richiami	co' richiami
II.1.1	gli augelli	gli uccelli
II.1.1	già dalla selva con l'arco e la saetta si va fugando	già dalla selva l'arciero con l'arco e con la saetta va fugando
II.1.1	e con i latrati	e co' latrati
II.1.1	già si crida	già si grida
II.1.1	prodiga	provida e prodiga
II.1.1	le lagrime di dolcezza ch'io spargo mi lavi	le lagrime di dolcezza mi lavi
II.1.2	parlare	parlar
II.1.2	Ed invero	E invero
II.1.3	o sciugata	od asciugata
II.1.5	contenda di mirar	contenda il mirar
II.1.5	sussuri	susurri
II.1.5	camino	cammino
II.1.6	presto	veloce
II.1.8	Elicona	Eliconico
II.1.12	questo è	quest'è
II.1.12	stare allegro	solazzare allegro
II.1.12	ballare	danzar
II.1.14	essere Amore	esser Amore
II.1.17	Cappari	Capperi
II.1.20	di pedanti e di poeti	di pedanti e di poeti pari vostri
II.1.24	michi	mihi
II.1.24	ancora	ancor
II.1.24	so anch'io adesso dire	anch'io so dire
II.1.26	vo'	vuo'
II.1.27	vedere	veder
II.1.28	più presto esce fuori di fango	più prestamente esce fuori dal fango
II.1.29	ha il suo	ha 'l suo
II.1.30	cridino	gridino
II.1.31	se bene il latino non intenderai così bene	quantunque il latino tu non intenda così bene
II.1.33	transactis	transacti
II.1.33	comedie	commedie
II.1.33	calamos	cadamos
II.1.33	ai suoni e canti	ai suoni, ai canti
II.1.33	de' salti e balli	de' salti e de' balli
II.1.33	scruttatur	scrutatur
II.1.33	Polyhymnia	Polymnia

II.1.33	Polinnia	Polimnia
II.1.33	perfettione	perfezzione
II.1.33	giocare	giocar
II.1.34	venghino	vengano
II.1.34	discorrenzia	discorrenza
II.1.34	gli darete	loro darete
II.1.35	Aristotile	Aristotele
II.1.35	saggio	savio
II.1.37	Batti via, che fai?	Batti olà, che fai? Che indugi?
II.2.1	zaffi	zafi
II.2.1	patrona	padrona
II.2.1	quelle	quele
II.2.1	tutti	tuti
II.2.1	maraviava	maravegiava
II.2.1	Fringuello	Fringuelo
II.2.1	Potta	Pota
II.2.2	io sono	io son
II.2.3	furbetto	furbeto
II.2.6	pontellarti	puntellarti
II.2.7	pontello	poltelo
II.2.8	pontellar tante casaccie	puntellar tante casacce
II.2.9	porrà metter	porà meter
II.2.9	tutto	tuto
II.2.12	pontello	poltelo
II.2.14	fare una	far una
II.2.15	Saralle	Sarale
II.2.15	sottil	sotil
II.2.18	parlare	parlar
II.2.20	aldì-u?	aldì-u, colona?
II.3.8	suplice	supplice
II.3.8	desinar meco	desinar con me
II.3.8	capriciuccio	capricciuccio
II.3.10	li poeti hanno fatica	hanno fatica i poeti famosi
II.3.11	e di quella fina poi	e di quella finissima
II.3.14	ch'io bramo	che io bramo
II.3.15	ch'io sarò	che io sarò
II.3.18	tutta	tuta
II.3.20	Credilo pur, colonna	Credelo pur, colona
II.3.21	ciò giuro	ciò le giuro
II.3.22	volto, vedete?	volto. Siete pur buono.

II.3.23	vado pindareggiando	vo pindareggiando
II.3.23	pennelleggiando vado	pennelleggiando vo
II.3.23	pure il letto	pur il letto
II.3.26	Addio, addio	Adio, adio
II.3.26	furbetto	furbeto
II.3.26	voio tutto	vogio tuto
II.3.27	n'habbiamo discorso assai	abbiam discorso in lungo
II.3.27	Hor vanne e credi	Ora vanne e 'ntendi
II.3.27	l'amore	l'amor
II.3.27	egli di te	lui di te
II.3.27	poniti	ponti
II.3.28	voia	vogia
II.3.28	prometterave	prometerave
II.3.28	talvolta prometto	tal bota prometo
II.3.28	voio	vogio
II.3.28	vorrà	vorà
II.3.28	donne	done
II.3.28	el diavolo	il diavolo
II.3.28	ingannerò	inganerò
II.3.28	affanà e tutto in facende	afanà e tuto in fazende
II.3.28	banchetto	bancheto
II.4.1	Inacqua pur tu e lascia a me spazzare	Innaffia pur tu e lascia spazzare a me
II.4.2	pollastro da metter a sguazzetto	polastro da meter a sguazzeto
II.4.2	innamorar? Sti savessi son più ustinada de ti e co metto la testa al muro? Bonanotte. El ghe	inamorar? El ghe
II.4.2	alle donne	ale done
II.4.4	sallo dir meio	salo dir megio
II.4.4	donne	done
II.4.5	fanno rumore	fanno rumor
II.4.5	per i nervi	per li nervi
II.4.6	grattarte	gratarte
II.4.7	crudele	crudelle
II.4.8	voio	vogio
II.4.9	ella è svenuta	ell'è svenuta
II.4.10	summa	suma
II.4.10	voio tutto	vogio tuto
II.4.10	darmi anca ti tutto	darme anca ti tuto
II.4.10	Lardelletto	Lardelleto
II.4.102	bella	bela

II.4.15	cornacchion	cornachion
II.4.15	zovenotto	zovenoto
II.4.17	voio	vogio
II.4.17	vorrò	vorò
II.4.17	bettola	betola
II.4.17	ne vuol; e se ghe fusse qualche passazier svoiao o goloso, ghe darò tutti i bocconzini che lu vorrà. Ma sora el tutto che ti metti	ne vuol; ma sora el tuto che ti meti
II.4.17	cornetto ve'	corneto
II.4.18	poniamocene	poniamcene
II.4.18	facende	faccende
II.4.19	stare in briglia... Ah, traditore,	star in briglia... Ah, rivale cornuto,
II.4.21	Destaccheve	Destacheve
II.4.22	il fare	il far
II.4.23	gioco	giuoco
II.4.23	io vado	io vo
II.4.23	infilzare	infilzar
II.4.24	fare uno arlasso memorabile	far un arlasso memorabile ancora
II.4.25	Fringuello	Franguelo
II.4.25	Corré	Coré
II.4.25	maledetto	maledeto
II.4.25	Lardello	Lardelo
II.4.25	accorta	acorta
II.4.25	Fringuelletto	Frangueleto
II.4.25	Poveretta mi, voio	Povereta mi, vogio
II.4.25	me voio	me vogio
II.4.25	peston	piston
II.4.25	voio	vogio
II.5.2	aveniva	avvenisse
II.5.2	del sole e sudore ella puzzar	del sole e del sudore quella putir
II.5.2	fetore	fettore
II.5.2	gibetti	zibetti
II.5.2	gl'altri più pregiati	gli altri più apprezzati
II.5.2	Arabia	Arabbia
II.5.2	avezzi sono	avvezzi sono
II.5.3	O che	Oh che
II.5.3	fetori	fettori
II.5.5	coreggie	corregge
II.5.9	e il sole	e 'l sole
II.5.16	sono quello	son quello

II.5.18	così holle detto	così l'ho detto
II.5.19	stare allegro	star allegro
II.5.19	l'uso suo	all'uso suo
II.5.21	scaravaggio	scarafaggio
II.5.25	cagione	cagion
II.5.25	becco	scemicapro
II.5.26	che è la	chi è la
II.5.26	perché ella	perch'ella
II.5.29	farle	farli
II.5.30	essere ucciso	esser ucciso
II.5.30	alteglieria	arteglieria
II.5.30	riforzata	rinforzata
II.5.32	i forami	li forami
II.5.32	avelenato	avvelenato
II.5.32	questi elsi vanno	quest'elsa va
II.5.33	addoperare	adoperare
II.5.33	essere amante	esser amante
II.6.1	A chi dico?	A cui dico?
II.6.12	piato, piatto	piatto, piatto
II.6.15	ognuno fatto amante in Arpocrate cangiarsi dovrebbe	ciascuno ch'è amante in Arpocrate mutarsi dovrebbe
II.6.15	il folgore	la folgore
II.6.17	chi gli è amante	chi l'è amante
II.6.17	addopra	adopra
II.6.17	usignolo	uscignuolo
II.6.17	agli albori	agli arbori
II.6.17	io faccio fare	io fo fare
II.6.17	e a chi di	e a cui di
II.6.17	quello sia l'amato	quegli sia l'amato
II.6.17	e a colui che	e a lui che
II.7.6	fuori d'Oriente	fuor del'Oriente
II.7.6	s'inchiniamo	c'inchiniamo
II.7.7	col canto	cantando
II.7.8	Potta	Pota
II.7.8	barzelette	barzelete
II.7.9	To' ti dono un goatto grosso e grasso, e	To', ti dono un goatto grosso e grasso. Tu lo cuoci e n'avrai spasso.
II.7.11	pettà? E ve	petà? Oh, ve
II.7.12	faccio	fo
II.7.13	faccio	fo

II.7.18	uno che dice	un che dice
II.7.20	diciamo come disse	diciam come disse
II.7.20	figliuol	figliol
II.7.20	gli giova	le giova
II.7.20	vogliamo	vogliam
II.7.20	apetito	appetito
II.7.20	poiché qui sono gli sonatori, ballare	poiché i sonatori qui si trovano, ballar
II.7.20	Facciamolo	Faccianlo
II.7.24	colonne	colone
II.7.24	giozetto	giozeto
II.7.24	allegrezza	alegrezza
II.7.25	sentarvi	sedervi
II.7.26	io vado	io vo
II.7.27	havere	aver
II.7.27	sentar	seder
II.7.28	va' tu pure	va' su pur
II.7.30	Songio	Songio mo'
II.7.31	seggie	seggiole
II.7.32	d'armi e tamburi	d'armi e di tamburi
II.7.34	Io vado	Io parto e porto
II.7.35	seggie	seggiole
II.7.36	sedere	sadere
II.7.38	sentata	posta a sedere
II.7.40	non diciamo	non diciam
II.7.42	patrona	padrona
II.7.43	gratia	grazia
II.7.44	scagno	scanno
II.7.45	Da' qui	Da' qui, da' qui
II.7.48	filo	fila
II.7.48	ancor	anche
II.8.2	apunto	appunto
II.8.7	visetto	viseto
II.8.7	ammorba	amorba
II.8.7	bumor	umor
II.8.8	ognuno	ciascuno
II.8.15	ognuno	ogn'uomo
II.8.16	throno	trono
II.8.18	ch'ad una	che ad una
II.8.22	ognun	ogn'uom
II.8.22	danzatore	danzator

II.8.23	compositione	composizione
II.8.30	O bene, o bene	O bene, bene
II, 32	scotermi	scuotermi
II, 32	odore	odor
II.8.34	per lei fo far	per lei si fanno
II.8.36	però le lascio questa mano di neve dalla quale io ne trassi	però lascio questa mano di neve da cui ne trassi
II.8.36	avampo	avvampo
II.8.37	Cappari siete bene gagliardo	Siete ben gagiardo.
II.8.40	d'armigeri e strepitosi	d'armigeri e di strepitosi
II.8.42	col Capitano	col Capitan
II.8.42	d'essere	d'esser
II.8.46	bazotto; in summa	bazoto; in suma
II.8.47	deggiate amare	amerete
II.8.47	a chi più	a cui più
II.8.48	cuore	core
II.8.50	il Capitano	il Capitan
II.8.52	Cappari questo è bene tutto il modo dello spasseggio	O quest'è ben tutto il modo del passeggio
II.8.52	spasseggiava	passeggiava
II.8.67	havere i calli	aver i calli
II.8.70	con il Poeta	col Poeta
II.8.72	perlotto	pirlotto
II.8.74	patienza	pacienza
II.8.76	A vegno, cavallazzo	E' vegno, cavalazzo
II.8.78	Frenguellinetto	Franguelineto
II.8.78	Lardello	Lardelo
II.8.78	tutto	tuto
II.8.80	Frenguello	Franguelo
II.8.80	maneghetti e do collarini	manegheti e do colarini
II.8.81	nascondilo fra le gambe	nascondilo sotto
II.8.82	nasconderlo	sconderlo
II.8.82	botte	bote
II.8.83	grombiale	grembiale
II.8.87	Trulla	Trula
II.8.89	ben mover io	ben io movere
II.8.92	rumore	rumor
II.9.5	e in tanta copia	e 'n tanta copia
II.9.8	salviamoci	salvianci
II.9.9	discacciare il sagitario	discacciar il sagittario

II.9.10	salviamoci	salvianci
II.9.10	lo veda	'l vegga
II.9.11	il rumore di Marte	il rumor di Marte
III.1.1	schierare	schierar
III.1.1	nata	formata
III.1.1	credevano questi barbari che così poco fosse il valore di questa isola	credevano questi barbari così poco fosse il valor di quest'isola
III.1.1	ancora il Capitano Corazza coragiosissimo	alora il Capitan Corazza coraggiosissimo
III.1.1	de' tamburi	dei tamburi
III.1.2	alli suoi legni	a' suoi legni
III.1.2	superbo augello	superbo uccello
III.1.3	sicura andava per le foreste, nulla curando alata saetta d'ardito sagitario, così vada	sicura andava per le foreste, così vada
III.1.3	barbare offese	barbare insidie
III.1.3	poscia che ella	poscia ch'ella
III.1.3	il Capitano Corazza	il Capitan Corazza
III.1.3	onde aviene	onde avviene
III.1.3	questo brando vibra	questo brando o ruota o vibra
III.1.4	Questo è purtroppo	Quest'è purtroppo
III.1.4	ruvina	ruina
III.1.4	Pure chi	Pur chi
III.1.4	loco	luogo
III.1.5	puoi giovare	puoi giovar
III.1.5	tiene capanna	tien capanna
III.1.5	fare un gran fuoco	far un gran fuoco
III.1.5	avanti la porta sua	davanti la sua porta
III.1.5	pure de' fuochi	pur de' fuochi
III.1.5	da quelle parti	dalle parti
III.1.5	queste parti	queste passi
III.1.6	questo è	Quest'è
III.1.6	si portiamo	portiamci
III.1.7	vincere	vincer
III.1.7	fatto novello ancor tu Alessandro Magno	fatto novello Alessandro Magno
III.1.7	colui che ha	colui c'ha
III.1.7	novo Alcide	nuovo Alcide
III.1.7	bene in breve	ben in breve
III.1.7	mira, mira	mira
III.1.7	io sono	i' sono
III.1.7	Immita	Imita

III.1.7	strugger si suole	strugger si vede
III.1.8	volete fare	volete far
III.1.10	O caro Sig.	O caro padrone
III.1.10	vecchiazze	vecchiacce
III.1.10	Benivento	Benevento
III.1.11	la quale	la qual
III.1.11	ambo	ambe
III.1.17	alberi	arbori
III.1.18	nell'oglio	nel'oglio
III.1.21	parlare	parlar
III.1.22	io vado	io me ne vo
III.1.24	mutata	cambiata
III.1.26	Io vado	Io vo
III.2.1	rimasto o ferito o morto	rimaso ferito o morto
III.2.1	sapere di lui	saper di lui
III.2.1	una buona mancia	una ricca mancia
III.2.4	E che credevi	E che ti credevi
III.2.4	guastare	guastar
III.2.4	intendo di farti	intendo farti
III.2.5	intendete di farmi	intende farmi
III.2.6	fu fatta	fu composta
III.2.6	troncare	troncar
III.2.7	ginocchi a terra	ginocchia a terra
III.2.9	beccari	beccai
III.2.10	ammazzerò	ammazerò
III.2.11	c'hora	ora
III.2.11	sprezzandomi	spezzandomi
III.2.11	sangue eziandio de'	sangue de'
III.2.13	sovra spoglie	sovra le spoglie
III.2.14	traffigo	trafigo
III.2.16	medolla	midolle
III.2.27	Fate presto, aprite	Aprite
III.3.3	E s'io sono Lardello	E se i' Lardello io sono
III.3.9	Traditore	Traditor
III.3.12	adesso è 'l	ora è 'l
III.3.14	sono Lelio	son Lelio
III.3.24	sono Lelio	son Lelio
III.3.35	cada nel petto	s'annidi nel petto
III.3.35	alhora	allora
III.3.36	Aiuto	Aiuto, aiuto

III.3.37	polcino	pulcino
III.3.37	hebreo	giudeo
III.3.38	quanto intendo di chiudere	com'anche intendo di chiuder
III.3.42	lo mi	io mi
III.3.42	tu ti ritrovi	ti ritrovi
III.3.44	da Lelio	a Lelio
III.3.44	li ho rubata	gli ho rubata
III.3.47	Davero che non vi anderò	Affé ch'io non ci anderò
III.3.49	gettato	gittato
III.3.49	presto	tosto
III.3.50	più tosto	prima
III.3.53	e tiro	tiro
III.3.54	eh, eh,	Eh, eh, eh,
III.3.58	vi sarai	ci sarai
III.3.60	Crida	Grida
III.4.1	perdere	perder
III.4.2	vincere	vincer
III.4.3	è più tosto	più è tosto
III.4.3	non mi muovo	non corro
III.4.4	spessi scogli	infiniti scogli
III.4.4	non le lascia	quelle non lascia
III.4.5	compiacque di dirmi	compiacque dirmi
III.4.5	gettar	gittar
III.4.5	dal Gran Signor ritornare	al Gran Signor far ritorno
III.4.5	i tanti vessilli che pure habbiamo fatto ventilare	li tanti vessilli che pure facemmo ventillare
III.4.5	saggio	savio
III.4.6	sarà di sicuro	vegg'io sicuro
III.4.7	ai paesani	a' paesani
III.4.7	passare	passar
III.4.7	ridursi	ridurci
III.4.7	massime	massimamente
III.4.7	agli augelli	agli uccelli
III.4.8	bella stratagema	bello stratagema
III.4.8	prattica	pratica
III.4.9	travestirsi	travestirci
III.4.9	in tal guisa	sono in tal guisa
III.5.1	Che ti pare hora che armato	Che ti sembra al presente che armato
III.5.1	sembro	paio
III.5.2	lo so	sollo

III.5.2	a chi	a cui
III.5.2	sfrigiate	sfregiate
III.5.2	il rumore	'l rumor
III.5.2	quale sacco	qual sacco
III.5.2	da credere	a credere
III.5.4	vi si torni	ci si torni
III.5.5	nerboruto e setoluto	nerboruto, setoluto e naticuto
III.5.7	parlare	parlar
III.5.9	Dimi un poco	Dimmi, dunque, Fringuello
III.5.9	pavesi, guardate bene	pavesi
III.5.13	ruvinosa	ruinosa
III.5.14	Cappari	Porri col sale
III.5.14	gettato	gittato
III.5.14	habiteremo	abiterem
III.5.15	Do volesse	Volesse
III.5.15	guerreggievole	guereggevole
III.5.15	stare	star
III.5.15	naufragio amoroso mio con il porre	naufragio amoroso col porre
III.5.15	debole	debile
III.5.15	tornare	tornar
III.5.15	distruggere dalla	struggere di
III.5.15	o d'un Apollo	e d'un Apollo
III.6.3	ethereo	etereo
III.6.6	Da questi	Da lui
III.6.6	Signor Laurindo, non m'ode?	Signor Laurindo? Vostra Signoria non m'ode?
III.6.8	Colà vedetela	Vedetela a quella finestra
III.6.10	Capitano	Capitan
III.6.11	Capitano	Capitan
III.6.13	Ma pure	Ma pur
III.6.13	dalla tirannide della barbaria	alla tiranna barbarie
III.6.13	da questo antropofago	di questo antropofago
III.6.13	essere un	esser un
III.6.14	da questa io non oserei di farlo	da questa farlo non oserei
III.6.17	trovare cento stelle favillanti	trovar cento stelle sfavillanti
III.6.17	amoliscono	amolliscono
III.6.18	fare impazzare	far impazzare
III.6.18	circoncidergli	circonciderle
III.6.19	circoncidergli	circonciderle
III.6.19	circonscrivergli	circonscriverle
III.6.20	salute mia	salute di colei che tanto ell'ama

III.6.23	che fai?	che fai? Intendi?
III.6.24	girfalchi	girifalchi
III.6.27	tu non ti movi	non ti movi
III.6.28	Horsù ch'io vado	Orsù, mi parto velociter
III.6.29	S'è pur partito	Pur s'è partito
III.6.29	io vado	io vo
III.6.30	andarai	andrai
III.6.30	Hor sì	Ora sì
III.6.30	con il poeta	col poeta
III.7.4	che così vuole il Capitano Corazza	che 'l capitan Corazza così vuole
III.7.4	sostenere	sostener
III.7.5	nominare	nominar
III.7.5	apunto	appunto
III.7.5	dire il	dir il
III.7.5	Capadozia	Cappadocia
III.7.5	che non potevano altro cavalcante che li propri signori cavalcarli	cui non potevano altri cavalcanti che i propri signori cavalcare
III.7.5	Messapo	Mesapo
III.7.5	indomabile	implacabile
III.7.5	non sente	il cavallo non sente
III.7.8	Creda pure	Creda pur
III.7.9	non lo voleva	no 'l voleva
III.7.9	riparare	riparar
III.7.9	molti soldati	molti de' suoi
III.7.10	che colà io corra per rimediare	ch'io là corra per rimediar
III.7.11	fraccata	accoccata
III.7.12	Horsù io vado	Orsù io parto
III.7.15	Mi pare	Mi par
III.7.17	dove fu questo?	dove s'appicciò nuovo fuoco?
III.7.18	fu la cosa	fu la cosa tanto tumultuosa e armifocosa
III.7.20	Hora	Or
III.7.21	io vado. All'erta, vedete!	io vo dove sapete. Poeta, all'erta!
III.7.25	vuole	vuol
III.7.36	colà voglio	là voglio
III.7.36	dove fu il rumore	dove fu il rumor che mi diceste
III.7.37	Caro Signore, forse	Forse
III.7.37	quelli dal rumore. E poi, perdonatemi: non posso venire.	que' tali armigeri che tenzonarono e armeggiarono. E poi, mi perdoni: colà venir non posso.
III.7.39	S'è cacato addosso.	S'è cacato addosso e va in rima.

III.7.40	pure, che hor hora tornerete.	pur, che or ora tornerete sul'ali della velocità mia portato.
III.7.41	caro Signore, mi rovina	caro Signor, mi ruinate
III.7.42	patienza	pacienza
III.7.42	lasciare.	lasciar fintanto che, tirando, non la dispicchi dal busto.
III.7.43	O che ridere!	O che ridicolosissimo incontro!
III.8.1	vincere una città	vincer una città
III.8.1	di vincere per donar la libertà al vinto	di vincere solo per donar la libertà poscia al vinto
III.8.1	contro l'inimico	contra l'inimico
III.8.1	possedere	posseder
III.8.1	ucciderlo	d'ucciderlo
III.8.1	n'insegna	c'insegna
III.8.1	l'inimico	l'offenditore
III.8.1	aspe	L'aspide
III.8.1	contro chi	contra chi
III.8.1	calpestra	calpesta
III.8.1	contro lo stormo	contra lo stormo
III.8.1	contrastare contro	contrastar con
III.8.1	cercare	cercar
III.8.2	ha offeso molto al vivo me ancora, poiché a me la tolse dall'hosteria	molto al vivo anch'io mi sento offeso che dall'osteria hammela rubbata
III.8.2	Beccacio	Beccaccio
III.8.2	io ti voglio	i' ti voglio
III.8.2	non faccio	non fo
III.8.2	cuocere	cuocer
III.8.2	voglio pure	voglio pur
III.8.2	sovra tutte	sopra tutte
III.8.2	schinchi	stinchi
III.8.2	tamburi	tamburri
III.8.2	schinchi	stinchi
III.8.2	alhora quando	alora ch'una
III.8.2	inghirlandati tutti d'alloro	inghirlandati d'alloro
III.8.2	giocheranno	giuocheranno
III.8.2	Vogliamo	Vogliam
III.8.2	un poco	un po'
III.8.3	uccider altri	uccider altrui
III.8.11	Dite a me, non vi rubbò	Ditemi, non vi rubò
III.8.12	tolta	levata

III.8.14	son qui da voi	ne vengo a voi
III.8.15	mia vita	o mia vita
III.8.19	di scherzi.	di scherzi e non d'altro.
III.8.20	Horsù, lasciate ch'io m'accingo	Or lasciate, mio bene, ch'io m'accinga
III.8.20	Amore la fece	Amor la fece
III.8.21	della sua vita	della vostra vita
III.8.21	nella sua vita	nella vita vostra
III.8.22	contro della sua vita	contra la sua vita
III.8.25	basciatevi	baciatevi
III.8.31	accinta	avinta
III.9.5	Aiuto, aiuto!	Aiuto, aiuto, amici!
III.9.6	Aiuto, vicini, aiuto!	Soccorso, vicini! Aita, aita!
III.9.7	lo giuro	il giuro
III.9.8	quel crudele del Capitano Corazza	quel crudele e fiero Capitan Corazza
III.9.9	cadere insieme	cader insieme
III.9.9	queste mura merlate	queste merlate mura di Tabarca
III.9.11	in habito di donna tu ti sii posto	in abito di donna donna ti fingi
IV.1.1	in efetto	in effetto
IV.1.2	Havete avuto ventura che	Ventura aveste, o Domine, che
IV.1.2	ha creduto il rumor	ha creduto che 'l rumor
IV.1.2	fare alle pugna	far alle pugna
IV.1.3	Il furto sempre piacque	Piacque sempre il furto
IV.1.5	vado con una	vo con una
IV.1.7	Sì, tu hai ragione	Ben hai ragione
IV.1.7	un tantolino ancora	un tantolino
IV.1.8	mele	miele
IV.1.9	mele	miele
IV.1.9	neve	nieve
IV.1.9	fiammeggiare	fiammeggiar
IV.1.11	io ho aperto	ho già la porta aperta
IV.1.11	Valerini detto	Valerini veronese
IV.1.11	acciò	siché
IV.1.12	fatto non ha due hore	rubato non ha due ore allo stesso poeta comico Valerino.
IV.1.13	Mi contento, fa' presto, ch'un'hora mi pare uno secolo di godere il mio bene	Mi contento, benché un'ora mi paia un secolo, di goder il mio bene
IV.1.14	nelle mie braccia	nele mie braccia
IV.1.14	saria fallace	sarà fallace
IV.1.16	Tutto il vostro stile insomma v'ho rubato	Entriamo

IV.2.1	soldati novelli. Questi giovinotti, come dal suo capitano gli è posto lo stocco una sol volta in mano, non se gli può dir cosa alcuna. Ho caro alfine che la cosa si sia accomodata.	soldati novelli. Ho caro alfine che la cosa accomodata sia.
IV.2.15	cangiando voglie	mutando voglie
IV.2.15	Ecco aperto	Or ecco aperto
IV.3.1	rubbare	rubare
IV.3.1	chi è stato	chi sia stato
IV.3.10	vedere se si fosse trasformata	veder se trasformata si fosse
IV.3.11	Ancora	Ancor
IV.3.13	rubbare	rubare
IV.3.19	vedere se	veder se
IV.3.19	disperazione	disperatione
IV.3.21	sapere meglio	saper meglio
IV.3.26	che quando qui mi ritrovasti, Candida, io l'haveva levata dalla tua casa	ch'alor che qui mi trovasti, Candida mia, io t'involai,
IV.3.33	non voglio che con cotesta lagomacchia terminiamo tanta offesa	non voglio con questa lagomacchia terminar tanta offesa
IV.3.38	Mi pare dove se' tu che vi sia	Mi par dove se' tu che ci sia
IV.3.39	rompere	romper
IV.3.47	lunga lunga lunga	lunga lunga
IV.3.49	Hor sì, ch'io vado	Orsù, e io vo
IV.3.49	rubbò	rubò
IV.4.1	sono sicuro. Hor che più t'inforsa?	son sicuro. Or che più t'adombra?
IV.4.1	circonda intorno	circonda
IV.4.1	d'essere	d'esser
IV.4.1	scoter	scuoter
IV.4.1	rendino	rendano
IV.4.1	tutti questi habitatori	tutti gli abitatori
IV.4.1	si saranno retirati	saran ritirati
IV.4.1	il core	il cuore
IV.4.7	preghiere mie affettuose e humili.	preghiere affettuose e umili d'umilissimo supplicante.
IV.4.8	zovenotto	zovenoto
IV.4.9	O giorno amato e felice, siché chi più ti celebra meno t'esalta	O giorno amato e felice giorno, che quanto più ti si celebra tanto meno si esalta
IV.4.9	che più non resti a dirne	ch'assai più a dirne no ne rimanga
IV.4.9	esercitar	essercitar
IV.4.9	facci	faccia

IV.4.10	zovenotto	zovenoto
IV.4.14	voio	vogio
IV.4.14	assae	assai
IV.4.18	assae	assai
IV.4.20	El Ciel sa lu co la xé. Ma fermete un giozzetto. Laga	Ma fermete un giozzeto. Là
IV.4.23	candeda de	candida de
IV.4.23	patrona	padrona
IV.4.23	ammazzarò	amazzarò
IV.4.23	fatta	fata
IV.4.26	cortello	cortelo
IV.4.26	& cetera	a nu altre
IV.4.30	chiappà	chiapà
IV.4.34	donna	dona
IV.4.35	Sono contentissimo	Contentissimo sono
IV.4.36	entra pure un poco	entra pur un poco e chiarisci nuovo dubbio
IV.4.37	Alla	Ala
IV.4.37	botta	bota
IV.5.1	veggio	veggo
IV.5.1	far vendetta	fare vendetta
IV.5.1	vi prometto che dell'inimico mio havremo vittoria.	vi prometto dell'inimico mio certissima vittoria.
IV.5.2	Signore	Signor
IV.5.2	E virtù	E 'n virtù
IV.5.2	cangiar	mutar
IV.5.3	piè	piede
IV.5.5	Recuperar	Ricuperar
IV.5.5	rubbata	rubata
IV.5.10	inanzi al	avanti al
IV.5.10	insanguinare	insanguinar
IV.5.10	contro de' nemici	contra nemici
IV.5.10	Capitano	Il Capitano
IV.5.10	con il Signor	col Signor
IV.5.11	si vedremo	ci vedremo
IV.5.11	funerabili	funerali
IV.5.13	valore	valor
IV.5.13	sa pure	sa pur
IV.5.15	Agrgo	Argo
IV.5.16	per hora è 'l	è per ora il
IV.5.18	vedere gli	veder gli

IV.6.1	del Capitano	del Capitan
IV.6.1	mi vi son	mi ci son
IV.6.1	Mo' voleva pur fare	I' voleva pur far
IV.6.1	fischiare	fischiar
IV.6.1	che habbia	ch'abbia
IV.6.3	rumore non si facci senza di me	rumor non si faccia senza me
IV.6.3	empir	empier
IV.6.3	'taccarlo	attaccarlo
IV.6.3	fuora della	fuor della
IV.6.5	rubbarono	rubarono
IV.6.6	sarebbe hormai da me	sarebbe ella ormai a me
IV.6.7	sentito	sentita
IV.6.8	Ed	Et
IV.6.10	come mi consoli	com'or mi consoli
IV.6.10	rinquori	rincuori
IV.6.11	Miro pure	Miro pur
IV.6.13	del sicuro	al sicuro
IV.6.16	Mo fascine, fascine	Oh, questa è bella
IV.6.16	pigliare	pigliar
IV.6.16	cornacchioni c'hanno la forca per campanile	cornacchioni
IV.6.18	vogliamo	vogliam
IV.6.21	vuò	v'ho
IV.6.23	non faccio	non fo
IV.6.23	lo batto	'l batto
IV.6.24	Hora	Or
IV.6.24	cuore generoso	cuor generoso
IV.6.27	sto io male	sto male
IV.6.31	inamorata	innamorata
IV.6.31	solo lei	lei sola
IV.6.31	di vivo e perfetto	di vivo e di perfetto
IV.6.31	qualche oltraggio	alcun oltraggio
IV.6.32	dir non le poteva	dir le poteva
IV.6.33	pigliare	pigliar
IV.6.34	Pure l'ho	Pur l'ho
IV.6.34	già venire	già venir
IV.6.34	tiene serrata	tien serrata
IV.6.36	doppo l'esser	dopo l'esser
IV.6.36	Erinna	Erinne
IV.6.37	questo è il tintino	quest'è il tintinno

IV.6.37	o Imbroglio	Oh, ser Imbroglio
IV.6.38	sarà saltato	sarà saltata
IV.6.39	Invero che colui	Invero colui
IV.6.39	pare che	par che
IV.6.42	aviluppate	avviluppate
IV.6.43	compitissimo ancora	compiutissimo
IV.6.43	dichino	dicano
IV.6.44	altretanto sagace	altrotanto accorta
IV.6.46	più presto	più velocemente
IV.6.48	focina	fucina
IV.6.48	labra	labbra
IV.6.49	Ben viene	Ben vien
IV.6.49	focina	fucina
IV.6.51	Dice bene. Io vado.	Dice bene. Addio, mi parto.
IV.6.52	questo è la più piacevol	quest'è la più dilettevol
IV.6.52	mi vedo del sicuro	mi credo al sicuro
IV.6.52	forse dispiacendole di tanta tristezza d'un suo fidelissimo servo	dispiacendoli tanta tristezza d'un suo fedelissimo servo
IV.6.52	nemico del Cielo	nemico
IV.6.52	ho pure	ho pur
IV.6.52	capelli in guisa di zacere alquanto longhetti	capegli in guisa di zazzera alquanto lunghetti
IV.6.52	m'hanno	m'ha uno
IV.6.52	fors'io debbo somigliare a qualche loro morosa o come faccio questo racconto a questa Signora che gusto haverà	forse debbo somigliar ad alcuna loro amata o, come i' dico questo alla signora che gusto averà
IV.6.52	allhora quando vedragli venire	quando vedragli venir
IV.7.1	lasciata	lasciato
IV.7.1	virginum	virginis
IV.7.1	puniscono	puniscano
IV.7.1	hanno il mondo a suo modo	sono vestiti di seta e d'oro
IV.7.1	con i ceppi	co' ceppi
IV.7.1	ben spesso meritano più la forca quelli e altri che questi	bene spesso sono più rei della forca gli afforcanti che gli afforcati
IV.7.3	il poeta disse	il poeta anche attestato Valerini disse
IV.7.3	partigiani	parteggiani
IV.7.7	Gettate	Gittate
IV.7.8	Gettavi	Gittavi
IV.7.9	gl'occhi	gli occhi
IV.7.10	Do furfante	Oh furfante
IV.7.11	no li	non li

IV.7.14	tutto dalla felicità	tutto di felicità
IV.7.15	con costoro ancora	ancor con questi
IV.7.16	con scale	con iscale
IV.7.16	rubbatela	rubatala
IV.7.17	dettero su	saltaron su
IV.7.17	comportare	comportar
IV.7.18	a che piange e signozza	perché piange e signiozza
IV.7.18	signozzare	signiozzare
IV.7.18	alhora quando	quando
IV.7.18	ottenere	ottener
IV.7.19	virtù	in virtù
IV.7.19	vestino	vestano
IV.7.19	battino	battano
IV.7.19	in qualche maggior modo	al meglio che potrò
IV.7.21	la burla bella	lo scherzo bello
IV.7.23	come mi trovano	alor che mi scopriranno
IV.7.23	da donna vestito	vestito da donna
IV.7.25	lapidaro	lapidarono
IV.7.26	Horsù diciamo	Diciamo
IV.7.26	vado	corro
IV.7.26	Amore	Amor
IV.7.26	risguardo	riguardo
IV.7.26	che io tengo	ch'io tengo
IV.7.26	vuole	vuol
IV.7.26	fuligine	fuliggine
IV.7.26	fruimento	godimento
IV.7.27	s'arricordi	si ricordi
IV.7.28	cadere	cader
IV.7.28	mano	man
IV.7.28	credendo di non poter più donna simile a lei mirare	credendo a lei donna simile non poter più mirare
IV.7.28	pure	pur
IV.7.28	se la leva	se la toglie e si sbenda
IV.7.28	alhora quando	alora che
IV.7.28	vuol far paraggio	vuol paraggio
IV.7.31	Mo' la cosa	La cosa
IV.7.31	davero gionta	daddovero giunta
IV.7.31	adesso sì	ora sì
IV.7.31	voglio	vo'
IV:7.31	con il succhiello	col succhiello

IV.7.32	ch'Elieo	che Lieo tributario
IV.7.32	mi mandi	m'invii
IV.7.32	che hebbe	ch'ebbe
IV.8.1	Hor che ti pare?	Che ti pare?
IV.8.1	inventione	invenzione
IV.8.1	cangiar	mutar
IV.8.1	anche	ancor
IV.8.1	Siamo pur passati	Passammo già
IV.8.1	non ne hanno	non fummo
IV.8.1	entrare	entrar
IV.8.1	forte le mura	forti le mura
IV.8.1	Ancora Occhialì non è partito	Occhialì non è partito ancora
IV.8.1	lasciar	innalzar
IV.8.1	qualche lagrimosa memoria	alcun trofeo di sanguinosa memoria
IV.8.2	danneggiaremo	danneggieremo
IV.8.2	rumore	rumor
IV.8.3	veggio	veggo
IV.8.3	pure saranno	pur saranno
IV.8.3	Olà, a chi dich'io	Olà
IV.8.8	buono e VV	buono
IV.8.9	il mulinaio, il mulinaio, il mulinaio	il mugnaio, il mugnaio, il mugnaio
IV.8.13	parlare	parlar
IV.8.14	Lo so	Sollo
IV.8.15	avezzo	avvezzo
IV.8.18	da huomini	d'uomini
IV.8.18	camisia	camicia
IV.8.18	aviluppate sono	avvilupate son
IV.8.19	svaliggiato	svaligiato
IV.8.20	se' un cornutaccio	se' cornutaccio
IV.8.21	gettato	gittato
IV.8.27	raccommandati	raccomandati
IV.8.27	glie li	gli li
IV.8.33	colera	collera
IV.8.34	pagherai il fio d'ogni fallo	il fio d'ogni fallo pagar dovrai
IV.8.36	Signore	Signor
IV.8.36	quelli	que' duo
IV.8.37	Tutti pure	Voi tutti

IV.9.1	stiamo	stiam
IV.9.1	ebriaco	ebbriaco
IV.9.2	vedeste	miraste
IV.9.2	ancor	anche
IV.9.3	sono tutto	son tutto
IV.9.4	sono tutta	sono tutto
IV.9.5	moschum	moschom
IV.9.5	vuol dire	vuol dir
IV.9.5	Va' a leggere	Va' leggere
IV.9.5	Boccaccio	Boccacio
IV.9.6	adesso adesso ci vado	or ora ci vo
IV.9.6	moschum	moschom
IV.9.8	ne voi	ne vuoi
IV.9.8	ahi	hai tu
IV.9.9	adesso	ora
IV.9.9	particolare	particolar
IV.9.9	sule risa?	sule risa, sugli scherzi?
IV.9.11	il fiore	il fior
IV.9.11	habbiamo	abbiam
IV.9.11	È fuggito	Se n'è andato
IV.9.11	più presto che di galoppo	più che di galoppo
IV.9.13	dove hanno	dov'hanno
IV.9.13	vettural	vetturin
IV.9.14	sono Occhialì	son Occhialì
IV.9.19	fra ' christiani	fra ' cristiani più titolato
IV.9.20	Credete che non v'havessi conosciuto?	Credete che non mi fossi accorto c'eravate Occhialino?
IV.9.21	profeta	profetta
IV.9.21	quello asciugatoio	quel sciugatoio
IV.9.21	che ha detto	c'ha detto
IV.9.22	boia	boi
IV.9.24	e con una	o con una
IV.10.3	Qualche	Alcuna
IV.10.3	novella	novella certo
IV.10.4	quali	che
IV.10.6	prattica	pratica
IV.10.6	rimaste	rimase

IV.10.6	la sciugaggine	l'asciugaggine
IV.10.6	ischiavi	schiavi
IV.10.6	soccorso loro	lor soccorso
IV.10.7	sopragiunta	ormai sopragiunta
IV.10.7	Io ho	Io tengo
IV.10.7	fare intendo	far intendo
IV.10.7	mescolarsi	mescolarci
IV.10.7	turba	turba lunata
IV.10.8	fragor	rumor
IV.10.11	n'invitano	c'invitano
IV.10.11	inalzar	innalzar
IV.10.11	Hor a che	Or che
V.1.1	alcuno inimico vi	alcun nimico ci
V.1.1	guardiamo	guardia
V.1.1	vedete voi	vedete
V.1.1	risplende	risplenda
V.1.2	il monte	lo stesso monte
V.1.2	essere	esser
V.1.2	che il	che 'l
V.1.2.	sprovista	sproveduta
V.1.2	quando il	quand'il
V.1.2	inalzate	innalzate
V.1.2	Scorriamo al monte	Corriamo velocissimo al colle, al monte
V.2.1	grazia	gratia
V.2.2	di grazia	de grazia
V.2.3	vi vedo	vi miro
V.2.3	a ginocchia chine	a ginocchia chine, a lagrime cocenti
V.2.5	cuore generoso	cuor generoso
V.2.5	accioché tanto	accioché di tanto
V.2.5	a fiumi possa far scorrer questa mano hora che so che christiano sono, quanto già sangue christiano sparger feci alhora che turco io mi stimai	trionfar io possa questa ora che cristiano sono, come già di sangue cristiano sitibondo fui barbaro stimandomi
V.2.5	o come già incontro	come incontro
V.2.5	come è divenuto	com'è divenuto
V.2.5	o come piove	come piove
V.2.5	colà	non lontano

V.2.5	dalla quale	dalla qual
V.3.3	morto	trafitto
V.3.6	alla pugna	alle piaghe
V.3.7	Eccomi	Ecco
V.3.7	di novo	di novo ritorno
V.3.10	Ahi	Hai
V.3.13	io fuggo	ch'io fuggo
V.3.14	Et io	Ed io
V.3.16	temere	temer
V.3.18	temere	temer
V.3.18	t'intuferò in guisa	asconderotti in modo
V.3.18	Questa è	Quest'è
V.3.19	Siamo morti	Siam morti
V.4.1	Ah cani christiani!	Ah perfidi cristiani, siete morti!
V.4.3	vedere la fuga	veder la fuga
V.4.4	stare	star
V.4.4	vedere	veder
V.4.4	sia venuto contro di se stesso	venuto sia contra se stesso
V.4.4	stanza	abitazione
V.4.4	vepri, e per quelli vatti incespiando, ch'è	vepri, ch'è
V.5.1	quivi pure	quivi pur
V.5.1	mi haveva tolto il riconoscere	tolto m'avea il riconoscer
V.5.1	per pormi	per vestirmi
V.5.1	ma ho havuto ancora a perdere la mia libertà per sempre	ma [per], colpa sua, ho quasi perduta la mia libertà per sempre
V.5.1	Troppo chiaro hora conosco	Troppo chiaro a mie spesse oggi conosco
V.5.1	mele	miele
V.5.1	al pianto	il pianto
V.5.1	annoverava	annoverava piangendo
V.5.1	la mia donna	la mia dama
V.5.1	stilo thosco	stilo tosco
V.5.1	cangiar	mutar
V.5.1	questi	questo
V.5.6	Cappari	Capperi
V.5.6	Do che	Oh, che
V.5.6	un culo	il culo
V.5.6	cagionareste	cagionereste

V.5.6	se gli romperebbe	si romperebbe
V.5.6	andarebbe	anderebbe
V.5.7	stare sepolto	star sepolto
V.5.9	hora da me	or da me
V.5.9	avelenate	avvelenate
V.5.10	confusione	confusion
V.5.10	limitario	limitare
V.5.10	ardere	arder
V.5.10	solfo	zolfo
V.5.10	di sicuro	certissimo
V.5.11	si retiraremo noi	ci ritiraremo
V.5.11	entrare	entrar
V.5.11	si ritiriamo	ci riduciamo
V.5.11	qualche	alcun
V.5.11	in qualche	in un
V.5.12	siamo	siam
V.5.14	braccia	bracia
V.5.17	come bene hollo	com'hollo ben
V.5.23	contro i	contra i
V.5.23	contro schiera	contra schiera
V.5.25	da vedere	da veder
V.5.29	vederai	vedrai
V.5.31	dir quel	dire quel
V.5.32	andare	andar
V.5.32	scendente	scendente e dismontante
V.5.35	Sì, è	Sì, eh
V.5.36	opure	opur
V.5.37	so fare	so far
V.5.40	allopiate	alloppiate
V.5.41	vi levi	vi tragga
V.5.41	dubio	dubbio
V.5.42	ha mo' in mano	ha in mano
V.5.42	per haver voi	per aver
V.5.42	ve le levi	ve ne spogli
V.5.42	aco	ago
V.5.43	credo d'esser	credo esser

V.5.46	Guardate mo’	Guardate un poco
V.5.46	maroni	marroni
V.5.47	Guarda mo s’io son donna	Guarda, in grazia, se donna io sono
V.5.49	grande errore	grand’errore
V.5.50	voi fate errore	voi fravedete
V.5.50	molti altri	molt’altri
V.5.50	rubbato	rubato
V.5.50	sono nato	son nato
V.5.50	So anche	So ancor
V.5.50	padre	genitore
V.5.51	*om.*	Che barlume
V.5.51	ahimè ch’io muoro	ohimè ch’io muoro
V.5.53	Elicona	d’Elicona
V.6.6	fare a me	far a me
V.6.90	lo slaccierò	slaccierollo
V.6.90	l’aprirò	aprirollo
V.6.90	escano	n’escano
V.6.9	sbruffa	sbrufa
V.6.9	pochetto	giozzeto
V.6.9	cavalli	cavali
V.6.11	bocca e sbruffâo	boca e sbrufâo
V.6.12	figliol	figliuol
V.6.13	figliolo	figliuolo
V.6.14	rubbato	rubato
V.6.14	e (&)	et
V.6.14	ti bacio	bacioti
V.6.15	pure ch’io	pur ch’io
V.6.15	vi voleva tor la vita come a me toglievi il mio bene	io cospirassi alla vita vostra com’ella a me pur involava l’amante
V.6.15	di questo discoprirvi	da questo discoprirvi
V.6.15	figliolo	figliuolo
V.6.15	meno	non tanto
V.6.15	ecco come all’età sua	quindi ha che all’età sua
V.6.15	questo suo amato	questo amato
V.6.16	morto	per morto
V.6.16	subito	subbito
V.6.17	se vi rimembra	se Vostra Signoria si ricorda

V.6.17	io li soggiunsi	le soggiunsi
V.6.17	qualche sua morosa	alcuna sua innamorata
V.6.18	io pure	io pur
V.6.21	guastudetta	guastadetta
V.6.22	buona	bona
V.6.26	son qui. Po	son qui
V.6.34	che tu baciavi	baciando
V.6.34	Masenetta	Masanetta
V.6.34	baciare	baciar
V.6.35	Davero	Daddovero
V.6.37	davero, davero	che fai?
V.6.38	la voglia	quest'appetito
V.6.39	faceccia	facecia
V.6.40	costei	Masenetta
V.6.43	Vi volete bene grande	V'amate grandemente
V.6.44	Grandissimo	Grandissimamente
V.6.45	Amore	Amor
V.6.46	Toccheme	Tocame
V.6.47	da un fabro	al fabro
V.6.47	fare aprire	far aprire
V.6.51	andare per	andar per
V.7.1	ti pose	li pose
V.7.1	di fuggire a te diede	di fuggirti diede
V.7.1	lasciare inulta	lasciar invendicato
V.7.1	ma pure andrò	ma pur andrò
V.7.1	forte la	forse la
V.7.1	ritrovare	ritrovar
V.7.2	sono io	son io
V.7.8	si siamo ingannati	ingannati ci siamo
V.7.9	no me l'ha	non me l'ha
V.7.9	mi dette l'ordine del mulinaro	m'impose l'ordine del mugnaio
V.7.10	io fui	non fui
V.7.10	mi fecero	mi fero
V.7.11	da mo' in là	per l'avvenire
V.7.15	farne venire	farne venir
V.7.15	mulinari per le poste	schiavi per le poste

V.7.17	rimango confusa	confusa rimango
V.7.17	di qualche maliarda	d'alcuna maliarda
V.7.17	giuro per lo cielo	giuro
V.7.17	stata che	stata quella che
V.7.19	eziandio	eziamdio
V.7.19	barcaruoli	barcaiuoli
V.7.19	ciavattini	ciabattini
V.7.19	che pensarvi	che a pensarvi
V.7.20	Cappari	Capperi
V.7.21	alquanta	alquanto
V.7.22	che che si	che si
V.7.22	rallegriamoci	rallegriamci
V.7.23	fare i fatti	far i fatti
V.7.23	andare a vedere	andar a veder
V.7.23	bestiazze	bestiacce
V.7.24	core	cuore
V.7.24	avezziamosi	avezziamoci
V.7.24	servitù	servitù crudele
V.8.2	per amore	per amor
V.8.3	ramanzatori	romanzatori
V.8.3	creduto	creduta
V.8.3	capelli	capegli
V.8.3	Hora	Or
V.8.3	ti trovo	ti ritrovo
V.8.5	fare qualche	far alcun
V.8.6	questo è un colpo	quest'è un tiro
V.8.7	rivaleggiare	rivaleggiar
V.8.7	figliolo	figliuolo
V.8.8	di fare	di far
V.8.10	fate rumore	fate rumor
V.8.10	si sono questi nostri amori trattati	furono trattati questi nostri amori
V.8.13	Dove vai?	Dove ne vai?
V.8.16	uno	uno, e grosso
V.8.22	se non vi fermavi, io vi	se la cosa andava in lungo, vi
V.8.25	hora entrato	or ora entrato
V.8.25	feminili	femminili

V.8.25	habbiamo	abbiam
V.8.26	voglio	voglio con voi
V.8.27	figliol	figliuol
V.8.27	c'hor hora	ch'or ora
V.8.27	e non temer di rumore	non temer più di rumore
V.8.27	io entro	entro felice
V.8.30	favoreggiami	favorreggimi
V.8.31	che habbia	ch'abbia
V.8.32	femina	femmina
V.8.32	Apposito	Supposito
V.8.32	essere tanto	esser tanto
V.8.32	haveva	avesse
V.8.33	verso di lei	verso lei
V.8.34	stretissimi	strettissimi
V.8.37	ancora il bello	anch'il bello
V.8.40	ingannarla	ingannar Vostra Signoria
V.8.41	io ho havuta	io ricevei
V.8.43	pure	pur
V.8.45	pure dette un ordine	pur diede una commesione
V.8.45	figliolo	figliuolo
V.8.45	d'esser creduto donna	d'esser donna stimata
V.8.45	appresso di lui	appresso lui
V.8.46	io ho ritrovata la consorte e 'l cognato	ho ritrovata la consorte, il cognato
V.8.47	candida nieve	candida nieve
V.8.47	con il tuo consorte	col tuo consorte
V.8.48	amato padre	o carissimo padre
V.8.48	vedere mio	veder mio
V.8.49	speme	speranza
V.8.50	di non far rumore	di far rumore
V.8.52	tenere le mani	tener le mani
V.8.52	questo è 'l trionfo	quest'è 'l trionfo
V.8.52	retirarmi	ritirarmi
V.9.1	spasseggiato	passeggiato
V.9.2	un cuore	un cuor
V.9.2	con il mio sangue	col mio sangue
V.9.2	contro i	contra i
V.9.3	fusti	fosti

V.9.3	quando tu cadesti che offender non ti volli	quando cadendo offender non ti volli
V.9.4	pure il grand'amore	pur il grand'amore
V.9.4	alhora quando	quando
V.9.5	avampi	avvampi
V.9.5	accinto	avvinto
V.9.5	annodi	annoda
V.9.5	lasciasi ch'io con le proprie mani l'ufficio addempia	mi si conceda con le proprie mani ch'io l'ufficio addempia
V.9.6	in terra stando	stando in terra
V.9.6	sospiri, distillarmi	sospiri e distillarmi
V.9.8	nel fuggire	nel fuggir
V.9.8	il mare	il mar
V.9.8	pregioniero	prigioniero
V.9.8	Et non	E non
V.9.9	interrompere	interromper
V.9.9	lo stupore	la maraviglia
V.9.9	mover non l'ho potute	non ho potute moverle
V.9.9	mostrare che il	mostrar che 'l
V.9.9	sono Rosildo	son Rosildo
V.9.11	voglio	vuo'
V.9.12	alma	anima
V.9.12	parlare	parlar
V.9.12	di partirmi	partirmi
V.9.12	io stimerei	io stimo
V.9.13	intendi di fare	intendi fare
V.9.14	fuggitore io fui	fuggitor ne fui
V.9.16	del cielo	dal cielo
V.9.16	signozzo	singhiozzo
V.9.16	miro	rimiro
V.9.18	cuor	cuore
V.9.18	dir vuole questo gridare	vuol dir questo gridar
V.9.18	Christiano, christiano	Cristiani, cristiani
V.9.19	maumetani	maometani
V.9.19	si sono spezzati	si spezzarono
V.9.19	questo lagrimoso stuolo	questa piangente schiera
V.9.20	hora	al presente
V.9.21	abbraccio	v'abbraccio
V.9.22	io lo stesso faccio	io fo caramente l'istesso
V.10.1	lagrimoso	deplorabile

V.10.1	empiva	empieva
V.10.1	il mare	e ’l mare
V.10.1	figlia e gemella	figlia gemella
V.10.1	la quale quella fu	la qual fu quella
V.10.1	a quegli ch’è suo consorte.	a quel gentiluomo ch’è suo consorte novello.
V.10.2	E pure rimaneste alfine possessore	E pur rimaneste alfin possessor
V.10.2	Candida	Candida vostra
V.10.3	compiaciuta di pigliare	compiacciuta di pigliar
V.10.4	picciolo	picciol
V.10.5	Gratie infinite ti rendo	Grazie infinite rendo
V.10.5	che pur tu habbi	che tu abbi
V.10.5	mi indusse	m’indusse
V.10.5	E per te	Io per te
V.10.6	sarete amato	sarete amato di vivo cuore
V.10.8	parlare	dir alcuna cosetta
V.10.8	Dico io: che fai, o Fringuello, con Masenetta?	Che fai adunque, o Fringuello, con Masenetta?
V.10.9	homo	uomo
V.10.13	tacco	taco
V.10.13	rataccono	ratacono
V.10.14	Tu non lo puoi fare	Tu non ’l puoi fare
V.10.14	la fede d’essermi moglie questa mane.	la fede questa mane d’esser mia.
V.10.15	svolazzare	svolazzar
V.10.16	vovi	vuovi
V.10.16	accordemose	acordemose
V.10.17	achetati	acchetati
V.10.17	hora che tu havrai	in questo tempo ch’avrai
V.10.19	Sta’ cheto tu, Fringuello, che ho	Fringuello, sta’ cheto c’ho
V.10.19	dandoti da mangiare a’ cani	dandoti poscia da mangiare a’ cani
V.10.20	spremer coi	spremere co’
V.10.21	che così vogliamo tutti tutti	così vogliam tutti noi
V.10.21	sarai bicano	sara’ bicano
V.10.22	becconissimo	beccone
V.10.23	di poter	il poter
V.10.24	ché tutti pendono	poiché ciascuno pende
V.10.25	Dio	Iddio
V.10.25	agl’huomini	agli uomini
V.10.25	di Orfeo e altri	d’Orfeo e d’altri
V.10.25	d’un cotanto dono di cantare	di cotanto dono di cantar
V.10.25	fatto	racconto

V.10.25	dolce, pio	dolce e pio
V.10.26	licore	licuore
V.10.26	ambo	ambi
V.10.26	sovra questo	sopra questo
V.10.26	seguitatori hora fatti tanto del christiano stuolo quanto già del maumetista	seguitatori tanto del cristiano stuolo quanto aboritori della setta maumetista
V.10.27	ragionasti, piglia tu, tu, tu	favellasti, piglia tu, tu, tutti voi pigliate
V.10.29	commandi	commandamenti
V.10.29	Ecco le mano	Ecco la mano
V.10.30	ecco che pur la mano ti porgo	ecco la mano ti porgo
V.10.31	fra le mie braccia	fra queste braccia
V.10.31	adempiscasi	adempiasi
V.10.31	immorral	immortal
V.10.31/32	poeta. Garischino le trombe	poeta, col volger il passo alla sacrosanta abitazione che 'n terra stando gran ricetto è di Dio. E colà de' benefici tanti le grazie rendiamo. POETA Or, mentre giolivi e festeggianti con bell'ordine facciam mostra di noi, gariscano le trombe
V.10.31/32	*om.*	sventoleggino gli stendardi
V.10.31/32	e fastosi, drizziamo il passo alla sacrosanta habitazione ch'emola del Cielo fassi in terra gran ricetto di Dio	e nel teatro del tempio recitanti devoti e spettatore il mondo rappresentiamo quella pietà celeste che dall'imo delle sventure inferne alle superne felicità mirabilmente il peccatore innalza. Addio, valete.
Ordine delle robe	camisia	camicia
	tirat	tirar
	camisia	camicia
	dalla scena	alla scena
	mani. Sciugatoio	mani e sciugatoio
	fachino	facchino
	Tamburo, corsaletto, murione	Tamburo e corsaletto e murione
	Carrieghe	Sedie
	zacco per Lardello	giacco per Lardello
	III e IIII. Nulla	III e IV. Nulla
	camisie	camicie
	larghe	large
	scoprino	scoprano
	Scena IIII	Scena IV

	vestimenta per tre pastori col Capitano	vestimenti per tre pastori col Capitano
	mulinaro per Lardello	mugnaio per Lardello
Ordine del trionfo	con delle lune	con varie lune
	seguita	seguitata
	di trombe e tamburi e schioppi dovranno spasseggiare	di trombe e di tamburi e di schioppi dovranno passeggiare
	Poi posto il carro	Posto poscia il carro
	si dovrà tirare	si dovrà tirar
	spasseggiato	passeggiato
	saggi lettori	savi lettori
	In Casale. Per Pantaleone Goffi Stamp. Ducale. MDCXI. Con licenza de' Superiori.	Il fine.

CRITERI DI EDIZIONE

Questa edizione si basa sulla stampa Guerigli (esemplare di riferimento: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 12.2.01./4.d.) adottando i seguenti criteri:[912]

1. sono modellati sull'uso attuale separazione e unione delle parole, maiuscole e minuscole, diacritici, punteggiatura, *h* diacritico e distribuzione di *u* e *v*;[913]
2. per convenzione *ij* > *i*; *et*, *&* > *e*; *-cie* e *-gie* postconsonantici > *-ce*, *-ge*;
3. è mantenuta l'oscillazione tra consonanti semplici e geminate;
4. una lineetta separa i pronomi enclitici soggetto dai verbi cui si riferiscono;
5. gli omografi vengono così distinti: *a* prep. semplice / *a'* prep. articolata 'ai'; *co* 'con' / *co'* 'quando', 'come' (e sim.); *da* prep. semplice / *da'* prep. articolata 'dai'; *de* prep. semplice / *de'* preposizione 'dei' / *dé* 'date'; *dei* prep. / *dèi* plur. di 'dio'; *di* prep. / *dì* 'giorno' / *di'* 'dici' 'di''; *e* cong. / *è* '(egli) è' / *e'* pron.; *fe'* 'fede'/ *fé* 'fate'; *i* articolo / *i'* pronome 'io'; *mo* 'ma' / *mo'* 'ora', 'proprio' (avv.); *po* 'poi'/ *po'* 'poco'; *se* cong. / *sé* pron. e '(voi) siete' (venez.) / *se'* 'sei'; *sta* 'questa', '(egli) sta' / *sta'* 'stai, sta''; *ve* pron. / *ve'* 'vedi'; *vo* 'vado' / *vo'* 'voglio';
6. sono sciolte direttamente a testo le rare abbreviazioni: il titulus per la nasale, V.S. > *Vostra Signora*, *Sig.* > *Signor*, *Boc.* > *Boccaccio*, *g.* > *giornata*, *nv.* > *novella*, etc.;
7. si scioglie anche l'abbreviazione relativa al nome del personaggio che pronuncia la battuta e lo si stampa in maiuscoletto (Poe > POETA);
8. si inserisce il nome del primo interlocutore di ogni scena, che non è mai indicato nella stampa antica ed è sempre il primo della lista dei personaggi presenti nella scena (ad es. in I.2 i personaggi sono Poeta e Fringuello e la prima battuta, "anonima" nell'edizione originale, è di Poeta);
9. si trascrivono gli inserti poetici, che nell'originale sono in corsivo, tra virgolette o in corpo minore (a seconda della lunghezza);
10. si riportano tra parentesi quadre le integrazioni al testo (es. *amor[o]sa*);
11. nella stampa antica non sono presenti didascalie; in alcuni passaggi vengono aggiunte, tra parentesi quadre, allo scopo di chiarire la dinamica della scena;
12. in caso di errori si riporta direttamente a testo la lezione corretta (le forme errate sono indicate nella nota al testo);

[912] I criteri di edizione sono in parte ispirati a quelli adottati da Luca D'Onghia nelle edizioni di RUZANTE *Moschetta* (cfr. le pp. 323-325) e CALMO *Saltuzza* (pp. 242-243).
[913] Quanto a separazione e unione delle parole si precisa che si distingue *ch'el* (*che* con pronome soggetto) da *che 'l* (*che* con *'l* articolo o *'l* pronome oggetto).

13. nel commento le opere (di Andreini e non) sono citate in nota in forma abbreviata (cfr. BIBLIOGRAFIA). Si citano sempre la pagina della stampa antica e delle edizioni moderne (con riferimento alle edizioni, antiche o moderne, indicate in bibliografia): ad esempio *Sultana* 95 è la pagina 95 dell'edizione della *Sultana* di Andreini; per alcune opere poetiche particolarmente note (come la *Commedia,* il *Canzoniere*, l'*Adone*) si citano canto e verso o componimento e verso.

BIBLIOGRAFIA

1. Letteratura primaria

1.1. Opere di Giovan Battista Andreini

Adamo = L'Adamo, a c. di Alessandra Ruffino, Trento, La Finestra, 2007.

Amor specchio = Amor nello specchio, a c. di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci, Roma, Bulzoni, 1997 [si segnala inoltre Giovan Battista Andreini, *Love in the Mirror*, edited and translated by Jon Snyder, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009]

Campanaccia = La Campanaccia, Venezia, Salvadori, 1623 [Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 35 4.G.25.3].

Centaura = La Centaura, a c. di Guido Davico Bonino e Franco Vazzoler, Genova, il Melangolo - Teatro Stabile di Genova, 2004.

Convitato = Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. «Il nuovo risarcito Convitato di Pietra» di Giovan Battista Andreini, a c. di Silvia Carandini e Luciano Mariti, Roma, Bulzoni, 2003.

Due comedie = Le due comedie in comedia, a c. di Siro Ferrone, in FERRONE 1985/1986, vol. II, pp. 9-105.

Duo baci = Li duo baci, Bologna, Monti e Zenero, 1634 [Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 35. 4.G.25.2].

Duo Leli = Li duo Leli simili, Parigi, Nicolas della Vigna, 1622 [Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, RACC.DRAM.4359 04].

Ferinda = La Ferinda, a c. di Rossella Palmieri, Taranto, Lisi, 2008.

*Ismenia = L'*Ismenia, opera reale e pastorale *di Giovan Battista Andreini, «lo sfortunato fabricatore di castelli in aria»: edizione critica e commentata*, tesi di dottorato di Alessandra Munari in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, XXX ciclo, Università degli Studi di Padova, supervisore Elisabetta Selmi.

Lelio bandito = Lelio bandito, Milano, Bidelli, 1620 [Roma, Biblioteca nazionale centrale 34. 1.H.4].

Maddalena = La Maddalena lasciva e penitente, a c. di Rossella Palmieri, Bari, Palomar, 2006.

Olivastro = L'olivastro o vero il poeta sfortunato, *poema fantastico*, Bologna, Tebaldini, 1642.

Opere teoriche = Opere teoriche, a c. di Rossella Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013.

Rosa = La Rosa, Pavia, Magri, 1638 [Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 35 4-G 25.1].

Schiavetto = Lo Schiavetto, a c. di Laura Falavolti, in *Commedie dei Comici dell'Arte*, Torino, UTET, 1982, pp. 57-213.

Sfortunato poeta = Lo sfortunato poeta, in MUNARI 2018 pp. 413-439.

Sultana = La Sultana, Parigi, Nicolas della Vigna, 1622 [Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, RO.CA 1275 /2]

Turca 1611 = La turca comedia boscareccia, et marittima, Casale Monferrato, Pantaleone Goffi.

Turca 1620 = *La turca comedia boschereccia, et maritima*, Venezia, Paolo Guerigli.

Venetiana = *La Venetiana. Comedia de sier Cocalin dei Cocalini da Torzelo Academico Vizilante dito el Dormioto*, Venezia, Raimondi, 1619 [London, British Library, 11715 a 19].

1.2 Altri testi

ARETINO *Cortigiana* 25 = Pietro A., *Cortigiana (1525)*, in ARETINO *Teatro comico*, pp. 3-255.

ID. *Cortigiana* 34 = Pietro A., *Cortigiana (1534)*, in ARETINO *Teatro comico*, pp. 485-768.

ID. *Marescalco* = Pietro A., *Cortigiana (1525)*, in ARETINO *Teatro comico*, pp. 257-484.

ID. *Teatro comico* = Pietro A., *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534). Il marescalco*, a c. di Luca D'Onghia, introduzione di Maria Cristina Cabani, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2014.

ARISTOTELE *Etica Nicomachea* = Aristotele, *Etica Nicomachea*, traduzione, introduzione e note di Carlo Natali, Roma-Bari, Laterza, 1999.

ID. *Poetica* = Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Milano, BUR, 1997 [ed. or. Milano, BUR, 1987].

BANDELLO *Novelle* = Matteo B., *Novelle*, a c. di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1952.

BARBIERI *Inavertito* = Nicolò B., *L'inavertito*, a c. di Laura Falavolti, in *Commedie dei Comici dell'Arte*, Torino, UTET, 1982, pp. 367-513.

BELO *Pedante* = *La commedia del Cinquecento. Tomo secondo,* a c. di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-86.

BEMBO *Rime* = Pietro B., *Prose e Rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966.

BIBBIENA *Calandra* = Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandra*, testo critico annotato a c. di Giorgio Padoan, Padova, Editrice Antenore, 1985.

BOSIO *La Corona Del Cavalier Gierosolimitano* = *La Corona del caualier gierosolimitano di Iacomo Bosio*, Roma, Zannetto, 1588 [Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 6. 3.L.17].

Bravure = Francesco Andreini, *Le Bravure del Capitano Spavento*, a c. di Roberto Tessari, Pisa, Giardini, 1987.

BRUNO *Dialoghi filosofici italiani* = Giordano B., *Dialoghi filosofici italiani*, a c. e con un saggio introduttivo di Michele Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000.

ID. *Opere magiche* = Giordano B., *Opere magiche*, edizione diretta da Michele Ciliberto, a c. di Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2000.

CALMO *Rime* = Andrea C., *Le bizzarre, faconde et ingegnose rime pescatorie*, a c. di Gino Belloni, Venezia, Marsilio, 2003.

ID. *Rodiana* = Andrea C., *Rodiana: comedia stupenda e ridicolissima piena d'argutissimi moti e in varie lingue recitata*, a c. di Piermario Vescovo, Padova, Antenore, 1985.

ID. *Saltuzza* = Andrea C., *Il Saltuzza*, a c. di Luca D'Onghia, Padova, Esedra, 2006.

ID. *Spagnolas* = Andrea C., *La Spagnolas*, a c. di Lucia Lazzerini, Milano, Bompiani, 1979.

ID. *Travaglia* = Andrea C., *Il Travaglia*, a c. di Piermario Vescovo, Padova, Antenore, 1994.

CAROSO *Il Ballarino* = *Il Ballarino di M. Fabrizio Caroso da Sermoneta*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581 [riproduzione microfilm, Stanford, Stanford University Library, MT 950 C292 1581a, consultabile su Google books].

CROCE *L'eccellenza, et trionfo del porco* = Giulio Cesare C., *L'eccellenza e trionfo del porco e altre opere in prosa*, a c. di Monique Rouch e Franco Bacchelli, Bologna, Edizioni Pendragon, 2006.

DANTE *Inf.* = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. I, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991.

Decameron = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2013.

DELLA PORTA *Astrologo* = Giovan Battista Della Porta, *La Sorella*, in SIRRI 2002, pp. 319-404.

ID. *Sorella* = Giovan Battista Della Porta, *La Sorella*, in SIRRI 2002, pp. 115-217.

ID. *Turca* = Giovan Battista Della Porta, *La Turca*, in SIRRI 2002, pp. 219-317.

Diodoro Siculo Volg. = *Delle antiche historie favolose novamente con somma diligenza stampato*. In Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.

DOGLIONI *Historia venetiana* = Giovanni Nicolò Doglioni*, Historia veneziana*, Venezia, appresso Damian Zenaro, 1598.

Favole di Esopo = *Vita di Esopo Frigio, prudente et faceto favolatore. Tradotta dal Sig. conte Giulio Landi. Alla quale di nuovo sono aggionte le Favole del medesimo Esopo, con molte altre d'alcuni elevati ingegni, ascendenti alla somma di 400*, Venezia, Francesco Ziletti, 1575 [Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 39.Mm.2].

FIRENZUOLA *Rime* = Agnolo F., *Opere*, a c. di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1958.

FOLENGO *Baldus* = Teofilo F., *Baldus*, a c. di Mario Chiesa, Torino, UTET, 1997.

FOLLINO *Compendio* = Federico F., *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno 1608 nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo prencipe D. Francesco Gonzaga, con la serenissima infante Margherita di Savoia*, Mantova, presso Aurelio, & Lodovico Osanna stampatori ducali, 1608.

GARZONI *Piazza universale* = Tomaso G., *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a c. di Paolo Cherchi e Beatrice Collina, Torino, Einaudi, 1996.

GIUSTI *Irene* = Vincenzo G., *Irene tragedia nova*, Venetia, appresso gli heredi di Francesco Rampazetto, 1579 [ibid. 1580; poi Venezia, Daniel Bisuccio, 1602].

ISABELLA ANDREINI *Rime* = Isabella Andreini, *Rime*, a c. di Nunzia Soglia, Salerno, EdiSud, 2014.

Le nozze del Fausto da Longiano = *Delle nozze. Trattato del Fausto da Longiano, in cui si leggono i riti, i costumi, gl'instituti, le cerimonie, et le solennità di diuersi antichi popoli [...],* Venezia, per Plinio Pietrasanta, 1554 [Roma, Biblioteca Casanatense VOL MISC.2675 3].

LOREDANO *Turca* = Giovanni Francesco L., *La Turca comedia*, Venezia, alla Libraria della Speranza, 1597.

MACHIAVELLI *Mandragola* = Niccolò M., *Teatro*, a c. di Pasquale Stoppelli, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 123-236.

MARCELLO *Vite de' prencipi = Vite de' prencipi di Vinegia di Pietro Marcello*, tradotte in volgare da Ludovico Domenici, Venezia, per Plinio Pietrasanta, 1557.

MARINO *Adone* = Giovan Battista M., *Adone*, a. c. di Emilio Russo, Milano, BUR, 2018 [ed. or. Milano, BUR, 2013].

MARINO *Lira* = Giovan Battista M., *La lira*, a c. di Maurizio Slawinski, Torino, Edizioni RES, 2007, 3 voll.

MARINO *Sampogna* = Giovan Battista M., *La Sampogna*, a c. di Vania De Maldè, Parma, Edizioni Fondazione Pietro Bembo - Guanda, 1993.

MATTIOLI *Discorsi = I discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli Medico Sanese, nei sei libri della materia medicinale di Pedacio Dioscoride Anazarbeo*, Venezia, nella bottega d'Erasmo, appresso Vincenzo Valgrisi, & Baldassar Costantini, 1557 [Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, SALA FARN. 28. E 0020].

MUAZZO = Francesco Zorzi Muazzo, *Raccolta de' proverbi, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempi ed istorielle* [1767-1775], a c. di Franco Crevatin, Costabissara, Angelo Colla, 2008.

MUZIO *Lettere* = Girolamo M., *Lettere*, a c. di Anna Maria Negri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

MUZIO *Rime* = Girolamo M., *Rime*, a c. di Anna Maria Negri, introduzione e note di Massimo Malinverni e Anna Maria Negri, Torino, Edizioni RES, 2007.

OVIDIO *Met.* = Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a c. di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1994.

PATRIZI *Della historia diece dialoghi = Della historia diece dialoghi di M. Francesco Patritio*, Venezia, Arrivabene, 1560 [Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 42. 6.I.19.1]

PESCETTI *Proverbi italiani = Proverbi italiani raccolti e ridotti sotto a certi capi e luoghi comuni per ordine d'alfabeto da Orlando Pescetti*, Verona, A istanza della Compagnia degli Aspiranti, 1603 [München, Bayerische Staatsbibliothek, L.eleg.m. 597]

PETRARCA *RVF* = Francesco P., *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, 2 voll., Milano, Oscar Mondadori, 2011 [riproduzione integrale dell'edizione pubblicata nella collezione «I Meridiani» nel 2004].

PICO DELLA MIRANDOLA *Oratio de hominis dignitate* = Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* a c. di Eugenio Garin, Pordenone, Studio Tesi, 1994.

PULCI *Morgante* = Luigi P., *Morgante*, introduzione, note e indici di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1989, 2 voll.

Rimario del Falco = Benedetto di Falco, *Rimario del Falco*, Napoli, «per Matthio Canze da Brescia, e Ioannes Sultzbach todesco compagni», 1535 [Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, N d 146].

RIPA *Iconologia* = Cesare Ripa, *Iconologia*, a c. di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012.

Romanzo di Alessandro = Alessandro il Grande. Il Romanzo di Alessandro. *La* Vita di Alessandro *di Plutarco*, a c. di Monica Centanni, Milano, Mondadori, 2005.

RUZANTE *Moschetta* = Ruzante, *Moschetta*, edizione critica e commento a c. di Luca D'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010.

ID. *Teatro* = Ruzante, *Teatro*, testo, traduzione a fronte e note a c. di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.

SANNAZARO *Arcadia* = Iacopo S., *Arcadia*, a c. di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.

SORANZO *Armidoro* = Giovanni S., *Lo Armidoro*, Milano, Gio. Giacomo Como Libraro, 1611 [Bibliothèque de la ville de Lyon, 318425].

SIRRI 2002 = Giovan Battista Della Porta, *Teatro*, a c. di Raffaele Sirri, tomo III, *Commedie*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane (vol. 15° dell'Edizione Nazionale delle Opere).

TASSO *Rime* = Torquato T., *Le rime*, a c. di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994, 2 voll.

VALERIANO *Ieroglifici* = Pierio Valeriano, *Ieroglifici overo Commentari delle occulte significationi de gli Egittij, & d'altre nationi*, Venezia, Appresso Gio. Antonio, e Giacomo de' Franceschi, 1602.

Veniexiana = La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento, a c. di Giorgio Padoan, Venezia, Antenore, 1974.

ZORZI 1967 = Ruzante, *Teatro*, a c. di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi.

ZUCCARI *Passaggio* = Federico Z., *Il passaggio per Italia, con la dimora di Parma: dove si narrano fra molte altre cose le feste, e trionfi Regji fatti in Mantoa da quella Altezza*, Bologna, appresso Bartolomeo Cocchi al Pozzo Rosso, 1608.

2. Letteratura secondaria, dizionari, cataloghi e repertori

ALONGE - DAVICO BONINO 2000 = Roberto A. - Guido D. B. (a c. di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, *I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi.

ALTIERI BIAGI 1969/1980 = Maria Luisa A. B., *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in EAD., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, pp. 1-57.

ANGELINI 1975 = Franca A., *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza.

ANGELINI 2000 = Franca A., *Barocco italiano*, in ALONGE - DAVICO BONINO 2000, pp. 193-257.

ARTIOLI - GRAZIOLI 2005 = Umberto A. - Cristina G., *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, Firenze, Le Lettere.

AZZARONE 2022 = Annamaria A., *«Pescatore sì, ma d'uomini». Antico e Nuovo Testamento nella "Turca" di G. B. Andreini,* in *Letteratura e Bibbia. Atti delle Rencontres de l'Archet 2020,* Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus, pp. 186-189 [pubblicazione online consultabile al link https://www.sapegno.it/wp-content/uploads/2022/02/ATTI-RENCONTRES-2020.pdf].

EAD. 2022 bis = *«Si finge nell'isola di Tabarca». Notizie da una nuova edizione della* Turca, in *Giovan Battista Andreini: nuovi studi e ricerche*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XXV (1) [fascicolo monografico a c. di Annamaria Azzarone e Serena Laiena, in corso di pubblicazione].

EAD. 2023 = « *Vi trasportai fra le spiagge ad esser spettatori di marittimi accidenti guerrieri* » : *l'île de Tabarka dans* La Turca *de Giovan Battista Andreini*, in *L'île dans les dramaturgies européennes (17e-18e*

s.), a c. di Marie-Cécile Norbelly-Schang, Judith le Blanc, Emanuele De Luca e Andrea Fabiano, Rennes, PUR.

BARTOLI 1781-1782 = Francesco B., *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 2 voll.

BECCARIA 1995 = Gian Luigi B., *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Torino, Einaudi.

BENISCELLI - CHIARLA - MORANDO 2013 = Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando (a c. di), *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 29-30 novembre-1 dicembre 2012), Bologna, ArchetipoLibri.

BELLONI 2006 = Silvano B., *Grammatica veneta*, Padova, Esedra editrice [II ed.].

BELTRAMI - CHICHIRICCÒ - MORANDO 2018 = Luca B., Emanuela C., Simona M. (a c. di), *I diversi fuochi della letteratura barocca. Ricerche in corso*, Atti del convegno di studi, Genova, 29-30 ottobre 2015, Genova, Genova University Press.

BERTELLI 2006 = Paolo B., *I Gonzaga e l'Impero: storia di nobiltà e di dipinti*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», ser. VIII, vol. VI, pp. 93-194.

BESUTTI 2005 = Paola B., *Da «L'Arianna» a «La Ferinda»: Giovan Battista Andreini e la «commedia musicale all'improvviso»*, «Musica Disciplina», XLIX, pp. 227-276.

BETTARINI 2005 = Rosanna B., commento a Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di R. Bettarini, Torino, Einaudi.

BETTINI 2000 = Maurizio B. (et al.), *La letteratura latina: Dalle origini alla crisi della repubblica (vol.1)*, Firenze, La Nuova Italia.

BEVER 2008 = Edward B., *The realities of witchcraft and popular magic in early modern Europe: culture, cognition, and everyday life*, Houndmills, Palgrave Macmillan.

BLOK 1980 = Anton B., *Montoni e becchi: un'opposizione chiave per il codice mediterraneo dell'onore*, «Quaderni di semantica», I, pp. 347-362.

BOERIO 1856 = Giuseppe B., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini.

BONO 1993 = Salvatore B., *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Milano, Mondadori.

ID. 2006 = *Malta e Venezia fra corsari e schiavi (secc. XVI-XVIII)*, «Mediterranea: ricerche storiche», a. III, vol. 7, 213-222.

BONORA 1988 = Ettore B., *Camillo Scroffa e i 'Cantici di Fidenzio',* cap XX di *Il classicismo dal Bembo al Guarini*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *IV. Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, pp. 498-502.

BOUCHER 1996 = François B., *Histoire du costume en Occident des origines à nos jour*, Paris, Flammarion.

BOURQUI 2011 = Claude B., *La Commedia dell'arte: introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècles*, Paris, Armand Colin.

BURATTELLI 1999 = Claudia B., *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le lettere.

BRAGATO 2013 = Alice B., *La drammaturgia sperimentale di Gio. Battista Andreini fra Commedia dell'arte, poesia e teatri per musica*, tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, XXV ciclo, Università di Bologna, supervisori Gerardo Guccini e Anne Surgers.

BRAIDA - DESTEFANIS 2006 = Emanuela B. - Simona D., *L'alchermes: liquore cremisi o vermiglio? Divagazioni storico-etimologiche sull'origine di un colore*, in *Loquentes Linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti* a c. di Pier Giorgio Borbone, Alessandro Mengozzi, Mauro Tosco, Wiesbaden, Harrassowitz.

BRAMBILLA AGENO 1964 = Franca B. A., *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-. Napoli, Ricciardi Editore.

EAD. 2000 = *Studi lessicali*, a c. di Paolo Bongrani, Franca Magnani e Domizia Trolli, Bologna, Clueb.

CABANI 1988 = Maria Cristina C., *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1988.

CAPOZZA 2006 = Nicoletta C., *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma, D. Audino.

CARANDINI 2006 = Silvia C., *L'Oriente in maschera nelle "invenzioni" dei comici dell'Arte*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, Atti del Convegno Internazionale del Centro di musica antica Pietà de' Turchini, a c. di Francesco Cotticelli e Paolo Giovanni Maione, Turchini, Napoli, pp. 23-44.

CARANDINI 1995 = Silvia C., *Inchiostri, sudori e lacrime. Il teatro sacro di Giovan Battista Andreini*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi per il Teatro Medioevale e Rinascimentale*, a c. di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo editrice, pp. 441-456.

CARRAI 1985 = Stefano C., *Il sonetto «Una candida cerva» del Petrarca: problemi d'interpretazione e di fonti*, Pisa, Giardini, 1985 (estratto di «Rivista di letteratura italiana», 3 (1985), pp. 233-251).

CASSIA 2004 = Margherita C., *Cappadocia romana: strutture urbane e strutture agrarie alla periferia dell'impero*, Catania, Edizioni del Prisma.

CERUTTI 2004 = Matteo C., *Il petrarchismo tassiano di Scipione Della Cella*, in *Petrarca in barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni Editore, pp. 79-96.

CHIABÒ - DOGLIO 2008 = Maria Chiabò e Federico Doglio (a c. di), *Fortuna europea della commedia dell'arte*, atti del XXXII Convegno Internazionale (Roma, 2-5 ottobre 2008), Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale.

CHICHIRICCÒ 2012 = Emanuela C., La Venetiana *e* La Ferinda*: elementi marittimi e pastorali in due commedie veneziane di G. B. Andreini*, in PEROCCO 2012, pp. 437-475.

EAD. 2013 = *«Col mezo di così fatto innesto». L'esordio pastorale di G. B. Andreini tra* La Saggia Egiziana *e* La Florinda, in BENISCELLI - CHIARLA - MORANDO 2013, pp. 331-348.

EAD. 2018 = *«Con inganno fiorito»: la drammaturgia pastorale nell'opera di G.B. Andreini*, Roma, Aracne.

EAD. 2018 bis = *«Punto non m'è discaro l'andare colà a provar mia fortuna». Giovan Battista Andreini comico per la corte di Francia*, in BELTRAMI - CHICHIRICCÒ - MORANDO 2018, pp. 159-174.

COLETTI 2022 = Vittorio C., *Il Seicento*, in ID., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al XXI secolo*, Torino, Einaudi, pp. 182-193 [ed. or. Torino, Einaudi, 1993].

COPPINI 2011 = Donatella C., commento a Bernardo Rucellai, *De bello italico*, Firenze, Firenze University Press.

CORTELAZZO 2007 = Manlio C., *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Limena (PD), La Linea Editrice.

CROCE 2017 = *Giulio Cesare Croce autore plurilingue. Testi e Studi*, a c. di Luca D'Onghia, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

DA RIF 1984 = Bianca Maria D., *La letteratura "alla Bulesca". Testi rinascimentali veneti*, Padova, Antenore.

D'ACHILLE 1990 = Paolo D., *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci.

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani* consultabile al sito https://www.treccani.it/biografico/index.html

DE BLASI 2019 = Nicola D., *Edizione di testi teatrali*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017, a c. di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, pp. 509-529.

DE LUCA 2008 = Emanuele D., *La Commedia dell'Arte in Francia. Bibliografia*, in CHIABÒ - DOGLIO 2008, pp. 399-437.

ID. 2011 = *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, «Les savoirs des acteurs italiens» (collection numérique dirigée par Andrea Fabiano), Paris, IRPMF.

ID. 2015 = *«Un uomo di qualche talento». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

DEI = Carlo Battisti e Giovanni Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, Barbera, 1975.

DELI = Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, nuova edizione a c. di Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999.

DENAROSI 2003 = Lucia D., *La «corte salvatica»: il laboratorio boschereccio*, in EAD., *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società editrice fiorentina, pp. 345-400.

Deonomasticon italicum = Wolfgang Schweickard, *Deonomasticon Italicum: dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, Tübingen, Niemeyer, 1997.

Dizionario cognomi = Enzo Caffarelli - Carla Marcato, *I cognomi d'Italia: dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET, 2008.

CARRER - FEDERICI *Dizionario della lingua italiana* = *Dizionario della lingua italiana*, a c. di Luigi Carrer e dell'ab. Fortunato Federici, Padova, nella Tipografia della Minerva, 1827-1830, 7 voll.

DLA = Valter Boggione - Giovanni Casalegno, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore eufemismi trivialismi*, Torino, UTET, 2000

D'ONGHIA 2011 = Luca D., *Aspetti della lingua comica di Giovan Battista Andreini*, «La lingua italiana», VII, pp. 57-80.

ID. 2011 bis = Recensione a G.B. Andreini, *La Ferinda*, a c. di Rossella Palmieri, Taranto, Lisi, 2008, «Italianistica», XL, 2011, pp. 197-207.

ELLERO - RESIDORI 2001 = Maria Pia E. - Matteo R., *Breve manuale di retorica*, Milano, Sansoni.

Enciclopedia dantesca = AA. VV., *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978 [consultabile al sito https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca].

FAHY 1988 = Conor F., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore.

FERGUSON 2007 = Ronnie F., *A linguistic history of Venice*, Firenze, Olschki.

FERRONE 1983 = Siro F., *Dalle parti «scannate» al testo scritto*, «Paragone Letteratura», XXXIV, n. 389, pp. 36-68.

ID. 1985/1986 = *Commedie dell'Arte*, Milano, Mursia, 2 voll.

ID. 1993 = *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi.

ID. 2014 = *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi.

FIASCHINI 2007 = Fabrizio F., *«L'incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini.

ID. 2009 = *«Carte tritellate come crauti». Indagini sulla cultura dell'attore tra Cinque e Seicento*, «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», II, pp. 151-188.

FIUME 2009 = Giovanna F., *Schiavitù mediterranee. Corsari, rinnegati e santi in età moderna*, Milano, Bruno Mondadori.

FOLENA 1991 = Gianfranco F., «*Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*», in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati-Boringhieri, pp. 119-146.

ID. 1993 = *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, redazione a c. di Daniela Sacco, Patrizia Borghesan, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

GALLOTTA 1985 = Aldo G., *L'elemento «turchesco» nelle commedie* La Sorella *e* La Turca, in SIRRI 2002, pp. 609-614.

GARAPON 1957 = Robert G., *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Age à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin.

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a c. di Salvatore Battaglia e Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002.

GIANCANE 2017 = Francesco G., *Appunti su alcune testimonianze di lirica popolare e popolareggiante nei versi di Giulio Cesare Croce*, in CROCE 2017, pp. 85-105.

GIGLIUCCI 2011 = Roberto G., *Tragicomico e melodramma*, Mimesis, Milano.

GIOVANARDI 1989 = Claudio G., *«Pedante, arcipedante, pedantissimo». Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 7, pp. 511-532.

GIRARDI 2014 = Raffaele G., *Corsari novellistici e corsari tragicomici: figure dell'ambivalenza fra integrazione e rifiuto,* in *Accoglienza e rifiuto nella tradizione letteraria e nel teatro antico e moderno,* Atti

del Convegno CUTAMC, a c. di S. Castellaneta, M. De Bernardis e F. S. Minervini, Lecce, Pensa Multimedia, 2014, pp. 53-79.

GRIGNANI 1990 = *Mantova 1430. Pareri a Gian Francesco Gonzaga per il governo*, a c. di Maria Antonietta Grignani et al., Mantova, Gianluigi Arcari Editore.

GRIMMER 2021 = Claude G., *Le Duc de Nevers. Prince européen sous Louis XIII*, Paris, Fayard.

GUARDENTI 2000 = Renzo G., *Il costume in scena*, in ALONGE - DAVICO BONINO 2000, pp. 1067-1110.

HARRIS *Bibliographie matérielle* = testo consultabile in linea all'indirizzo http://ihl.enssib.fr

HORN-MONVAL 1957 = Madeleine H.M., *La grande machinerie théâtrale et ses origines*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 9 (4), pp. 291-308.

Il martello delle streghe = Heinrich Institor - Jacob Sprenger, *Il Martello delle streghe. La sessualità femminile nel transfert degli inquisitori*, introduzione di Armando Verdiglione, trad. di Fabrizio Buia, Elena Caetani, Renato Castelli, Venezia, Marsilio, 1977.

Il mito = Il mito greco, progetto editoriale, introduzioni, note di Giulio Guidorizzi, Milano, Mondadori, 2009-2012, 2 voll.

KVK = Karlsruher Virtueller Katalog (https://kvk.bibliothek.kit.edu/)

LAIENA 2021 = Serena L., *Making and Marketing a Theatre Couple in Seventeenth-Century Italy: Giovan Battista Andreini and Virginia Ramponi*, tesi di dottorato in Italian Studies, University of Cambridge, supervisore Helena Sanson.

EAD. 2023 = *The Theatre Couple in Early Modern Italy: Self-Fashioning and Marketing Strategies*, Newark, University of Delaware Press [in corso di pubblicazione].

LAPUCCI 2006 = Carlo L., *Dizionario dei proverbi italiani*, Firenze, Le Monnier.

LATTARICO 2015 = Jean-François L., *Les monstres du langage. Le laboratoire plurilingue de la* commedia dell'arte *à la* comédie ridiculosa *(XVIe-XVIIe siècles)*, «Littératures classiques», vol. 87, no. 2, pp. 33-47. DOI: 10.3917/licla1.087.0033. URL: https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2015-2-page-33.htm.

LEI = *Lessico etimologico italiano*, a c. di Max Pfister e Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, Reichert Verlag, 1979 ss. [nelle citazioni si indica il numero di volume, colonna e riga].

LEVI PISETZKY 1966 = Rosita L. P., *Storia del costume in Italia*, vol. III, *Il Cinquecento, il Seicento*, Milano, Istituto editoriale italiano.

LOMBARDI 2000 = Carmela, L., *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, Arezzo, Mediateca del Barocco.

MAJORANA 2018 = Bernadette M., *Commedia dell'Arte and the Church*, in *Commedia dell'Arte in Context*, a c. di Christopher Balme, Piermario Vescovo e Daniele Vianello, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 133–148.

ID. 2019 = *L'anti-cristiana. Sulle attrici professioniste della prima età moderna*, «Italica Wratislaviensia», 10, 2, pp. 85–101.

MANCINI 1994 = Marco M., *Voci orientali ed esotiche nella lingua italiana*, in SERIANNI - TRIFONE 1994, pp. 825-879.

MARITI 1978 = Luciano M., *La commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni.

MAROTTI - ROMEI 1991 = Ferruccio M. - Giovanna R., *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni.

MARRA 2003 [ma 2005] = Melania M., *La «sintassi mista» nei testi del Due e Trecento toscano*, «Studi di grammatica italiana», XXIII, pp. 63-104.

MAZZUCHELLI 1753-1763 = Gianmaria M., *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Giambattista Bossini, 2 voll. in 4 tomi.

MORETTI 2011 = Stefano Agostino M., *Vestite alla turchesca. Travestimenti, alterità e desiderio nel teatro comico del Seicento*, «Studi Secenteschi», LII, Firenze, Olschki, pp. 69-85.

MORINI 1996 = Luigina Morini (a c. di), *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi [ed. or. Parma, Pratiche editrice, 1987].

MUNARI 2017 = Alessandra M., *«Lelio d'Isabella figlio». La 'prima donna' di Giovan Battista Andreini*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12/09/2015), a c. di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore.

EAD. 2018 = *L'*Ismenia, opera reale e pastorale *di Giovan Battista Andreini, «lo sfortunato fabricatore di castelli in aria»: edizione critica e commentata*, tesi di dottorato di Alessandra Munari in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, XXX ciclo, Università degli Studi di Padova, supervisore Elisabetta Selmi.

EAD. 2019 = *Comico, eroico, eroicomico, tragicomico: la poetica di G.B. Andreini attraverso gli* Olivastri *e l'*Ismenia, in *Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*, Atti del seminario per il dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie (Padova, 17-18 dicembre 2015), a c. di Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi, Padova, Padova University Press, pp. 157-166.

NERI 1913 = Ferdinando N., *Scenari delle maschere in Arcadia*, Città di Castello, S. Lapi.

New Pauly = Hubert Cancik et al., *Brill's New Pauly*, Leiden, Brill, 2002-.

NICOLAI 2017 = Roberto N., *Il catalogo dei popoli italici nell'*Eneide *(7, 623-817) e i suoi modelli*, «Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité», 129, 1 [testo al link http://journals.openedition.org/mefra/4108].

NOVELLI 1999 = Laura N., *Giovan Battista Andreini polifonista delle scene*, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 49, pp. 81-114.

OVI = *Corpus OVI* dell'Italiano Antico (http://gattoweb.ovi.cnr.it/).

PALMIERI 2016 = Rossella P., *Presenze petrarchesche nelle opere di Giovan Battista Andreini*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Atti del Convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a c. di Elisa Tinelli, premessa di Davide Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, pp. 354-361.

PATRIARCHI 1821 = Gasparo P., *Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani*, Padova, nella tipografia del Seminario.

PEDANI 1994 = Maria Pia P., *In nome del Gran Signore. Inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venezia, Deputazione di storia patria per le Venezie.

PELLEGRINI 1972 = Giovan Battista P., *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*, Brescia, Paideia.

PEROCCO 2010 = Daria P., *Turchi in commedia: in Italia fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento*, in *Sûzişât-i mü'ellefe. Contaminazioni e spigolature turcologiche. Scritti in onore di Giampiero Bellingeri*, a c. di Vera Costantini e Matthias Kappler, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, pp. 275-284.

ID. 2012 = Daria P. (a c. di), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna, Archetipolibri.

PERTUSI 2004 = Agostino P., *I drammi di soggetto bizantino e turco nel teatro europeo e veneziano dalla fine del sec. XVI all'inizio del sec. XVIII*, in ID., *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco. Tre saggi*, a c. di Carlo Maria Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero, pp. 171-200 [il saggio è il testo originale italiano della conferenza tenuta il 17 marzo 1967 all'Università di Salonicco e pubblicata in greco su "Ελληνικα" 22 (1969), pp. 341-369].

PESCANTE - MEI 2003 = Mario P. - Piero M., *Le antiche olimpiadi: il grande sport nel mondo classico*, Milano, Rizzoli.

PICCINNO 2008 = Luisa P., *La presenza genovese lungo le coste del Nord Africa tra Medioevo ed età moderna*, in EAD., *Un'impresa fra terra e mare: Giacomo Filippo Durazzo e soci a Tabarca (1719-1729)*, Milano, Angeli, pp. 23-47.

PIERI 1983 = Marzia P., *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana.

PIRROTTA 1987 = Nino P., *Commedia dell'arte e opera*, in *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, pp. 147-171.

PODESTÀ 1884 = Francesco P., *L'isola di Tabarca e le pescherie di corallo nel mare circostante*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XIII, pp. 1005-1044.

PRETO 2013 = Paolo P., *Venezia e i turchi*, Roma, Viella [ed. or. Firenze, Sansoni, 1975].

QUARTI 1930 = Guido Antonio Q., *La battaglia di Lepanto nei canti popolari dell'epoca*, Milano, Istituto Editoriale Avio-Navale.

REBAUDENGO 1994 = Maurizio R., *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier.

ID. 2000 = *L'eroicomico fallimento dell'aulica ambizione: l'«Olivastro» di Giovan Battista Andreini*, «Levia gravia», II, pp. 271-301.

REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch,* Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992[6].

RIGGIO 1938 = Achille R., *Tabarca e il riscatto degli schiavi in Tunisia. Da Kara-Othman Dey a Kara-Moustafa Dey. 1593-1702*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LXVII, pp. 271-364.

ROHLFS 1966/69 = Gerhard R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 3 voll. [nelle citazioni si indica il numero di volume e di paragrafo].

ROMANELLO 1975 = Marina R., *La stregoneria in Europa 1450-1650*, Bologna, il Mulino.

ROMEI 1992 = Giovanna R., *La Commedia dell'arte e la favola pastorale*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Atti del XV Convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, a c. di Maria Chiabò e Federico Doglio, Viterbo, Union Printing.

ROMEO 1990 = Giovanni R., *Inquisitori, esorcisti e streghe nell'Italia della Controriforma*, Firenze, Sansoni.

ROSSI 2013 = Alessia R., *«Monstrum natura errando, Laelius arte facit».* La Centaura *di Giovan Battista Andreini*, in BENISCELLI - CHIARLA - MORANDO 2013, pp. 349-360.

ROUSSET 1985 = Jean R., *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti [ed. or. Librairie José Corti, Paris, 1953].

SANGATI 2012 = Andrea S., *Coelum in theatro. Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini e la sua riscrittura*, tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, XXII ciclo, Università degli Studi di Padova, supervisore Guido Baldassarri.

SANTACROCE 2016 = Simona S., *«An peccatum Luciferi fuit circa unionem hypostaticam». Appunti sulle fonti teologiche nascoste dell'*Adamo *di Andreini*, «Studi secenteschi», LVII, pp. 109-117.

SCANNAPIECO 2014 = ANNA S., *Sulla filologia dei testi teatrali*, «Ecdotica», 11, pp. 26-55.

SCHIAVON 2012 = Chiara S., *Il «facchino»: storia di una parola e di un personaggio*, in *«Una brigata di voci». Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a c. di Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato, Padova, Cleup, pp. 197-218.

SEGRE 1984 = Cesare S., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi.

SELLA 1937 = Pietro S., *Glossario latino emiliano*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

ID. 1944 = *Glossario latino italiano. Stato della Chiesa - Veneto - Abruzzi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

SERIANNI 1989 = Luca., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989.

ID. 2016 = Luca S., *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di Alberto Castelvecchi, Torino, UTET [ed. or. Torino, UTET, 1989].

SERIANNI - TRIFONE 1994 = Luca S. - Pietro T. (a c. di), *Le altre lingue*, in *Storia della lingua italiana*, vol. III, Torino, Einaudi.

SERPIERI 1977 = Alessandro S., *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, «Strumenti critici», XI, pp. 90-135 (poi in Alfonso Canziani, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 11-54).

SNYDER 2010 = Jon S., *Bodies of water*, «California Italian Studies Journal», 1 (1), pp. 1-23.

SPEZZANI 1997 = Pietro S., *L'«Arte rappresentativa» di Andrea Perrucci e la lingua della commedia dell'arte*, in ID., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra, pp. 121-216.

SPIAZZI 2016 = Anna S., *Per l'analisi dell'oralità nei cantari*, «Carte Romanze», 4/2, pp.145-174.

STRONG 1984 = Roy S., *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Suffolk, The Boydell Press.

STUSSI 1993 = Alfredo S., *La letteratura in dialetto nel Veneto*, in ID., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, pp. 64-106.

TAVIANI 1969 = Ferdinando T., *La commedia dell'arte e la società barocca.* Vol. 1. *La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni.

TAVIANI - SCHINO 2007 = Ferdinando T. - Mirella S., *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher [ed. or. Firenze, La Casa Usher, 1982].

TESSARI 1969 = Roberto T., *Magia e follia d'amore nella favola della reggia delle maschere e del loro viaggio verso Arcadia, «isola incantata»*, in ID., *La commedia dell'arte nel Seicento: industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, pp. 179-194.

ID. 2004 = *Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a c. di Gerardo Guccini, «Culture teatrali», 10, pp. 11-34.

TESTA 1991 = Enrico T., *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca.

TESTAVERDE 2007 = Anna Maria T. (a c. di), *I canovacci della commedia dell'arte*, trascrizione dei testi e note di Anna Evangelista, prefazione di Roberto De Simone, Torino, Einaudi.

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/).

TOMASIN 2010 = Lorenzo T., *Storia linguistica di Venezia*, Roma, Carocci.

ID. 2014 = *Venezia*, in *Città d'Italia. Dinamiche linguistiche postunitarie,* a c. di E. Banfi e N. Maraschio, Firenze, Accademia della Crusca.

TOMASONI 1994 = Piera T., *Veneto*, in SERIANNI - TRIFONE 1994, pp. 212-240.

TRIFONE 2000 = Pietro T., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

VARVARO 2012 = Alberto V., *Prima lezione di filologia*, Roma-Bari, Laterza.

VAZZOLER 1991 = Franco V., *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, «Teatro e storia», VI, 2, pp. 305-334.

ID. 1993 = *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo,* in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a c. di Fulvio Bianchi e Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, pp. 429-466.

VESCOVO 2004 = Piermario V., *Narciso, Psiche e Marte 'mestruato'. Una lettura di «Amor nello specchio» di Giovan Battista Andreini*, «Lettere Italiane», 56, pp. 50-80.

ID. 2019 = *Il vespro delle voci. Langues hybrides sur la scène vénitienne della Renaissance*, in *Langues hybrides: expérimentations linguistiques et littéraires (XV^e^-début XVII^e^ siècle). Hybridsprachen: Linguistische und literarische Untersuchungen (15.–Anfang 17. Jh.),* édition coordonnée par Anne-Pascale Pouey-Mounou, Paul J. Smith, Genève, Droz, pp. 217-232.

ID. 2020 = *L'incerto fine: la peste, la legge, il teatro*, Venezia, Marsilio.

VOLTERRANI 2004 = Silvia V., *Al doloroso albergo. Imprese, insegne, osterie tra Cinque e Seicento*, in *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a c. di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 255-276.

WILSON 1997 = Richard W., *Voyage to Tunis: New History and the Old World of* The Tempest, «English Literary History», 64 (2), pp. 333–357.

ZAZO 1986 = Alessandra Z., *«La Turca» di Giovan Battista Andreini. Un caso di editoria teatrale nel Seicento*, «Quaderni di teatro», VIII, pp. 61-72.

ZORZI 1965/1990 = Ludovico Z., *Giovan Battista Andreini 'elisabettiano'* in ID., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, pp. 167-171.

ID. 1978/1990 = *Intorno alla Commedia dell'Arte. I. Sui caratteri originali del fenomeno*, in ID., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, pp. 141-153.