

Giovanni Bonicelli

*Arlechino finto bassà d'Algeri,
Vittoria il cane dell'ortelano e
Fichetto bullo per amore*

a cura di
Paula Gregores Pereira

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua

2024

Giovanni Bonicelli

*Arlecchino finto bassà d'Algeri, Vittoria il cane
dell'ortolano e Fichetto bullo per amore*

Giovanni Bonicelli

Arlecino finto bassà d'Algeri, Vittoria il cane dell'ortolano e Fichetto bullo per amore

a cura di Paula Gregores Pereira

© 2024 Paula Gregores Pereira

© 2024 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 41

Collana diretta da Javier Gutiérrez Carou

Supervisori per i dialetti: Piermario Vescovo e Luca D'Onghia

Comitato scientifico: Beatrice Alfonzetti, Francesco Cotticelli, Andrea Fabiano, Javier Gutiérrez Carou, Simona Morando, Marzia Pieri, Anna Scannapieco e Piermario Vescovo

Editing: Paula Gregores Pereira

www.usc.gal/goldoni

javier.gutierrez.carou@usc.gal

Venezia - Santiago de Compostela



lineadacqua edizioni

san marco 3717/d

30124 Venezia

www.lineadacqua.com

ISBN: 9791281350229



La presente edizione è risultato dalle attività svolte nell'ambito dei progetti di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano* (FFI2011-23663), *Archivio del teatro pregoldoniano II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* (FFI2014-53872-P), *Archivio del teatro pregoldoniano III: biblioteca pregoldoniana, banca dati e archivio musicale* (PGC2018-097031-B-I00) e *Archivio del teatro pregoldoniano IV: biblioteca teatrale, archivio musicale e banca dati* (PID2023-148944NB-I00), finanziati dal Ministero de Ciencia e Innovación spagnolo e dal FEDER. Lettura, stampa e citazione (indicando nome della curatrice, titolo e sito web) con finalità scientifiche sono permesse gratuitamente. È vietato qualsiasi utilizzo o riproduzione del testo a scopo commerciale (o con qualsiasi altra finalità differente dalla ricerca e dalla diffusione culturale) senza l'esplicita autorizzazione della curatrice e del direttore della collana.

I lavori svolti da Paula Gregores Pereira e da Javier Gutiérrez Carou nella redazione e revisione del libro si inseriscono inoltre nell'ambito delle attività realizzate dal *Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN* (GI-1377) dell'*Universidade de Santiago de Compostela*, finanziato dal *Plan Galego IDT* della *Xunta de Galicia* per il periodo 2023-2026, rif. ED431C 2023/06.



XUNTA DE GALICIA

CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN, UNIVERSIDADE E FORMACIÓN PROFESIONAL

GRUPO DE INVESTIGACIÓN CALDERÓN

Giovanni Bonicelli

*Arlechino finto bassà d'Algeri,
Vittoria il Cane dell'ortolano e
Fichetto bullo per amore*

a cura di Paula Gregores Pereira

Biblioteca Pregoldoniana, n° 41

Indice

Introduzione	9
Nota al testo	21
I testimoni	21
Filiazione	22
Criteri di edizione	31
<i>Arlechino finto bassà d'Algeri</i>	35
Personaggi	36
Atto I	37
Atto II	57
Atto III	73
Apparato	89
Commento	93
Personaggi	93
Atto primo	93
Atto secondo	100
Atto terzo	103
Bibliografia	107

Introduzione

L'*Arlecchino finto bassà d'Algeri*, *Vittoria il cane dell'ortolano* e *Fichetto, bullo per amore* (d'ora in avanti, *Arlecchino finto bassà*), è un dramma di Giovanni Bonicelli (166_?-1726?) scritto probabilmente negli ultimi decenni del Seicento e pubblicato fra gli ultimi anni del secolo e i primi di quello successivo. Sono poche e scarse le notizie reperibili riferite all'autore, drammaturgo veneto attivo a cavallo fra Sei e Settecento e, insieme a Tommaso Mondini, massimo esponente della cosiddetta *commedia cittadina veneziana*.¹

La produzione bonicelliana è condizionata dal contesto di ecletticismo che implica, in ambito teatrale, un periodo – quello pregoldoniano – segnato dall'esplosione di generi e di sperimentazioni letterarie. In un momento in cui prendono forza nuove tipologie drammatiche, si assiste al declino di altre, mentre la stessa nozione di genere è messa in discussione.² Ne emerge un panorama teatrale segnato dalle interferenze, dalla sperimentazione, dalla mescolanza di tipologie drammatiche e dalla riflessione metateatrale. Le opere di Giovanni Bonicelli s'inseriscono in questo contesto e costituiscono, per la critica, un chiaro antecedente goldoniano. Infatti, è stato Nicola Mangini il primo (lasciando da parte le considerazioni fatte dal Re nei primi anni del Novecento)³ a identificare nel Nostro (insieme a Tommaso Mondini e a Domenico Balbi) uno dei precursori diretti del drammaturgo veneziano.⁴ Gli studi sul Nostro, tuttavia, s'incentrano di solito sul suo ruolo nella configurazione del genere della

¹ Avvocato e drammaturgo, Bonicelli pubblicò, spesso sotto l'anagramma di Bonvicin Gioanelli, almeno otto drammi: *Lucrezia romana violata da Sesto Tarquinio* (Venezia, Pittoni, 1692), *Vita, amori e morti di Sansone* (Venezia, Lovisa, s. a.), *Pantalon spezier* (Venezia, Lovisa, s. a.), *Il dottor Bacceton* (Venezia, Lovisa, s. a.), *L'amalato immaginario sotto la cura del Dottor Purgon* (Venezia, Lovisa, s. a.), *Pantalone bullo ovvero La pusilanimità coperta* (Venezia, Lovisa, 1688), *La prodigalità d'Arlecchino, mercante opulentissimo* (Venezia, Lovisa, s. a.). Di alcuni di questi testi si può prendere visione nella Biblioteca Pregoldoniana (www.usc.gal/goldoni). Fino agli anni Ottanta del Novecento compare soltanto menzionato negli studi di Mazzuchelli (GIAMMARRIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia, cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, vol. II, parte III, Brescia, Giambattista Bossini, 1762, p. 1638) e di Re (EMILIO RE, *La commedia veneziana e il Goldoni*, «Giornale storico della letteratura italiana», 58, 1911, pp. 367-378: 372). Mazzuchelli, però, fa riferimento soltanto a tre delle sue opere (quelle pubblicate senza lo pseudonimo), vale a dire, *Lucrezia romana*, *Vita, amori e morte di Sansone* e *Pantalon spezier*. Già nel Novecento, Emilio Re sarà il primo a fornire un elenco completo della produzione del drammaturgo. Per una panoramica sul drammaturgo, cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Introduzione*, in GIOVANNI BONICELLI, *Pantalon spezier con le metamorfosi d'Arlecchino per amore*, a cura di Maria Ghelfi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2018, pp. 9-17: 9-10 (usc.gal/goldoni); ID., *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, «Quaderni veneti», 5, 1987, pp. 37-80, ma anche PIETRO SPEZZANI, *Il linguaggio di Pantalone pregoldoniano*, in ID., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997, pp. 55-120; e MARIA GHELFI, *La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688-1693)*, in JAVIER GUTIÉRREZ CAROU (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 193-202.

² Cfr. SIRO FERRONE, *Seicento italiano*, in ID., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 162-180.

³ Cfr. RE, *La commedia veneziana*, cit., pp. 371-373.

⁴ NICOLA MANGINI, *Il teatro italiano tra Seicento e Settecento: primi tentativi di riforma*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», 13, 1/2, 1984, pp. 11-20: 16-17. Si veda anche CARMELO ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 63-88 e VESCOVO, *Per la storia...*, cit.

commedia cittadina veneziana e sull'evoluzione del personaggio di Pantalone, che precederà quello goldoniano; prende di mira, insomma, due commedie concrete di Bonicelli: *Pantalone bullo* e *Pantolon Spezzer*.⁵

La produzione del drammaturgo, comunque, va studiata anche da un altro punto di vista, quello che lo vede come rimaneggiatore di materiali precedenti. Infatti, una notevole parte del suo impegno drammaturgico è orientato verso la rielaborazione di argomenti; le cui fonti sono argomenti tradizionali nell'ambito della produzione all'improvviso,⁶ episodi storici (riprendendo temi della tradizione biblica come succede in *Vita, amori e morte di Sansone*⁷ e della storiografia romana, come nel caso di *Lucrezia romana*)⁸ e drammi della tradizione europea (è il caso dei rifacimenti di Molière e Lope), sempre mediati, appunto, dai modi della commedia dell'Arte. Molière è forse il drammaturgo più presente nei testi del Nostro, dato che Bonicelli 'traduce' *Le malade imaginaire* (il sopraccitato *L'amalato*, ma si trovano quelle che sembrano tracce della produzione del francese anche nell'articolazione de *Le prodigalità d'Arlechino* oppure de *Il Dottor Bachetton* (sebbene sia ancora da esplorare in tali commedie la funzione mediatrice degli scenari dell'arte). Per la creazione dell'*Arlechino finto bassà*, invece, il Nostro si rifà alla tradizione spagnola del Siglo de Oro e sceglie *El perro del hortelano* (1618) di Lope de Vega.

Nel periodo pregoldoniano, che coincide con un'epoca sociale e politica relativamente stabile, il continuo scambio artistico e gli stretti rapporti fra le aree italiane e il territorio

⁵ Si vedano i contributi di Maria Ghelfi, curatrice delle edizioni critiche delle opere ascritte al genere della *commedia cittadina veneziana* più notevoli (GIOVANNI BONICELLI, *Pantalone bullo ovvero La pusillanimità coverta*, a cura di Maria Ghelfi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2013, pp. 9-12; ID., *Pantolon spezzer*, a cura di Maria Ghelfi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2018 (tutti e due presenti nella Biblioteca Pregoldoniana, www.usc.gal/goldoni); MARIA GHELFI, *Trittico con Pantalone. La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688-1693)*, tesi di dottorato, 2014 (<http://hdl.han.dle.net/10579/4624>); EAD., *La commedia cittadina veneziana*, cit.

⁶ È particolarmente rilevante il caso de *La prodigalità d'Arlechino Mercante Opulentissimo Perseguitato dal Basilisco dal Bernagasso d'Etiopia* per l'inclusione della figura del Basilisco, fondamentale fra gli espedienti dell'Arte. Si veda al riguardo il completo studio di FRANCESCO COTTICELLI - OTTO SCHINDLER (*Per la storia della commedia dell'arte: Il Basilisco del Bernagasso*, in FRANCO CARMELO GRECO (a cura di), *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Napoli, Luciano, 2001, pp. 13-342) e, per il suo rapporto con l'opera bonicelliana, FRANCESCO COTTICELLI, *La tradizione del Basilisco e La prodigalità di Arlechino di Giovanni Bonicelli*, «Maske und Kothurn», 50/3, 2004, pp. 65-135, che pubblica anche il testo di Bonicelli.

⁷ L'argomento, ripreso da *Giudic*, 14, compare in almeno due raccolte di scenari di commedia dell'arte: il *Gibaldone comico* del conte di Casamarciano (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XI.AA.40, ii/86, ff. 270v-272v; riprodotto in FRANCESCO COTTICELLI [a cura di], *La commedia dell'arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 scenari Casamarciano*. Lanham, Md. & London, Scarecrow Press, 2001, 2 voll, vol. 2, pp. 528-531) e la raccolta di scenari rappresentati alla Corte dell'imperatrice Anna Joannovna negli anni 1733-1735 (VITO PANTOLFI [a cura di], *La commedia dell'arte. Storia e testi*. Firenze, Sansoni, 1957-1961, 6 voll, vol. 5, p. 365; riprodotto nel sito web del progetto COMEDIG – *Edizione scientifica digitale e la traduzione italiana della raccolta degli argomenti delle commedie dell'arte rappresentate alla corte di San Pietroburgo dal 1733 al 1735*, www.comedig.com –, diretto da Tatiana Korneeva). È anche particolarmente interessante, per il rapporto che lo lega al testo bonicelliano, il *Sanson* che Luigi Riccoboni include nel *Nouveau Theatre Italien* (LUIGI RICCOBONI, *Sanson. Tragi-comedie italiane en cinq actes*, in ID., *Nouveau Theatre italien*, Paris, Briasson, 1729, t. II).

⁸ Anche l'episodio di Lucrezia è abituale nella scena all'improvviso. Conviene ricordare in questo caso, almeno, lo scenario *Lugretia romana*, anch'esso raccolto nel succitato *Gibaldone comico* del conte di Casamarciano (COTTICELLI, *La commedia dell'arte*, cit., vol. II, pp. 491-494).

spagnolo agevola la circolazione di testi e argomenti fra le due penisole.⁹ Infatti, già dagli anni Venti del Seicento erano abituali i viaggi dei comici italiani in Spagna, che portavano con sé testi e canovacci e che, al loro ritorno, introducevano in ambito italico testi e argomenti del *Siglo de Oro*, soprattutto di Lope e di Calderón.¹⁰ Non è perciò insolito che Bonicelli scelga proprio uno dei capolavori del primo come fonte, dato che *Arlecchino finto bassà* s’inserisce in tutta una tradizione di rimaneggiamento di *El perro del hortelano* che vede almeno quattro rielaborazioni fra Sei e Settecento, oltre a quella oggetto di studio: *Il can dell’ortolano*, di Teodoro Ameyden (Viterbo, Bartolomeo Lupardi, 1642), un possibile *Cane dell’ortolano* citato in una lettera al duca di Mantova¹¹ e due canovacci, *Aurelia gelosa di sé stessa* e *La femme amoreuse par envie*.¹² La ‘traduzione’ di Ameyden è forse quella più rilevante, dato che si tratta di un rifacimento alquanto vicino alla fonte e fa pensare a un possibile rapporto intertestuale con il dramma di Bonicelli.¹³ Tuttavia, come abbiamo dimostrato altrove, Bonicelli rimaneggia il testo spagnolo (o un’altra traduzione non pervenutaci) e non la traduzione romana (che elimina un passo significativo della commedia lopesca che, invece, compare nel dramma veneziano) al momento di scrivere l’*Arlecchino finto bassà*.¹⁴

Per quanto riguarda la configurazione dei personaggi e la disposizione dell’argomento, il testo veneziano coincide, grosso modo, con la distribuzione dell’ipotesto. Infatti, già il sintagma del titolo, *Vittoria, il cane dell’ortolano* stabilisce un rapporto fra i due testi che si confermerà una volta che ci si addentra nella commedia. Tuttavia, si intravedono delle differenze alquanto significative, stanti le quali in nessun caso si può parlare di traduzione, bensì

⁹ Cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Pregoldoniano*, in ID., (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 17-23; PIERMARIO VESCOVO, *La biblioteca di Carletto Goldoni. Qualche osservazione sul teatro ‘pregoldoniano’*, in Gutiérrez Carou (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»...*, cit., pp. 667-678.

¹⁰ Cfr., da una prospettiva generale, SIRO FERRONE, *La Commedia dell’Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 162-180. Per un’analisi più concreta, cfr. gli studi di Marchante Moralejo: CARMEN MARCHANTE MORALEJO, *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y “scenari”*, in MARIA GRAZIA PROFETI (a cura di), *Calderón en Italia. La biblioteca marcelliana*, Firenze, Alinea, 2002, pp. 43-93; EAD., *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007; EAD., *Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in MARIA GRAZIA PROFETI (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 7-58; o i volumi della collezione *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano* diretta da Maria Grazia Profeti, in particolare, FAUSTA ANTONUCCI (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, 2007 e PROFETI, *Commedia e musica...*, cit.

¹¹ Lettera del duca di Mantova del 1681 riprodotta in BRUNO BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Angelo Draghi, 1921, p. 109.

¹² Marchante Moralejo, *Lope de Vega en Italia...*, cit., pp. 40-41.

¹³ Sul rapporto del testo di Ameyden con quello di Lope, cfr. MARIA GRAZIA PROFETI, *Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden*, in EAD., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 33-51, e BARBARA FIORELLINO, *Fra traduzione e adattamento: Ameyden, Lope, Tirso e l’ascesa del segretario*, in FAUSTA ANTONUCCI (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, 2007, pp. 69-89.

¹⁴ Cfr. *El perro del hortelano*, jornada I, vv. 775-798; *Il can dell’ortolano*, I.11.13; *Arlecchino*, I.20.7 (PAULA GREGORES PEREIRA, *Dalla commedia nuova alla scena veneziana pregoldoniana: l’Arlecchino finto bassà di Giovanni Bonicelli*, in JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, MARIA IDA BIGGI, PIERMARIO VESCOVO - PAULA GREGORES PEREIRA (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: evoluzione, involuzione, trasformazione dei generi teatrali (1650-1750)*, Venezia, lineadacqua, 2023, pp. 337-348).

di rielaborazione: benché la trama giri attorno allo stesso asse principale (l'indecisione della Contessa, che deve scegliere fra il mantenimento della propria posizione sociale o l'amore verso il suo segretario, Teodoro), si riscontrano salde divergenze nell'ipertesto che gli conferiscono una certa autonomia.¹⁵

Bonicelli denomina la sua commedia *Arlechino finto bassà d'Algeri, Vittoria, il cane dell'ortolano e Fichetto bullo per amore*, titolo che compie una doppia funzione. Da una parte, mette l'accento sui punti fondamentali della trama, dall'altra, assicura al ricettore che il dramma conterrà l'elemento considerato da molti indispensabile a garantirne la comicità: le maschere. Infatti, è particolarmente significativo che si scelga di fare riferimento nel titolo a *Fichetto bullo per amore*, vale a dire, a una sottotrama pressoché inesistente che garantisce, semplicemente, che fra i personaggi si includa, oltre Arlechino, anche il primo zanni.¹⁶ Il titolo diventa, insomma, il primo elemento che fa scorgere la volontà di Bonicelli di adattare l'opera spagnola secondo i parametri che reggevano la produzione drammatica della commedia dell'arte e dintorni, mutazione necessaria per garantirne il successo in un contesto piuttosto diverso da quello in cui Lope avrebbe creato l'originale. Si avvicina così al genere della ridicolosa, rapporto su cui torneremo.

Per quanto riguarda i personaggi, Bonicelli porta avanti modifiche nella configurazione che gli permettono di adattare il testo al gusto dell'uditorio a cui è destinato (e forse anche all'eventuale compagnia che avrebbe potuto metterlo in scena), vale a dire, il pubblico veneziano degli ultimi anni del Seicento e dei primi del Settecento. Bonicelli sceglie uno schema di personaggi che rispecchia quello paradigmatico della produzione dell'Arte: due vecchi, in questo caso, Pantalone e il Dottore (nonché Alberto); due zanni, Arlechino e Fichetto; e la servetta, Brunetta. Inoltre, il raggiungimento del lieto fine tramite l'abituale matrimonio delle due coppie d'innamorati; Teodoro e Vittoria e il Marchese e Marcella. Se cerchiamo di paragonare questa configurazione a quella dell'ipotesto, vi riscontreremo una notevole riduzione nell'elenco dei personaggi:¹⁷

¹⁵ Per un'analisi più minuta delle divergenze fra ipo e ipertesto, rimandiamo all'analisi presente in GREGORES PEREIRA, *Dalla comedia nueva...*, cit.

¹⁶ L'asse tematico evocato da *Fichetto bullo per amore* si presenta come una sottotrama quasi irrilevante, a cui si fa riferimento in pochissimi punti, ma mai in maniera precisa. In I.5 Arlechino si presenta geloso dal rapporto che crede che ci sia fra Brunetta e il primo zanni e, in III.17.40, Fichetto cerca di convincere Arlechino a 'ridargli' Brunetta, ma il primo zanni non mostra mai un atteggiamento da bullo.

¹⁷ Segniamo con frecce continue la corrispondenza diretta fra personaggi e, con righe discontinue, l'occasionale attribuzione di funzioni dei personaggi dell'ipotesto a quelli dell'ipertesto.

<i>El perro del hortelano</i>	→	<i>Arlechino finto bassà</i>
Diana	→	Vittoria
Teodoro	→	Teodoro ¹⁸
Federico	- - - - -	
Marqués	→	Marchese
Marcela	→	Marcella
Anarda	- - - - -	
Dorotea	- - - - -	
Ottavio	→	Pantalone
Camilo	- - - - -	
Celio	→	Dottore
Fabio	→	Arlichino
Tristán	→	Fichetto
Leonido		∅ ¹⁹
Antonelo		∅
Lirano		∅

Come si può osservare, Bonicelli introduce le maschere di base al posto dei personaggi di Lope, con, a volte, non poche alterazioni. Fichetto è l'unica maschera la cui riformulazione non provoca problemi funzionali, dato che ricopre lo stesso ruolo di Tristán, arguto servitore del protagonista, e interviene generalmente negli stessi momenti. Arlichino, invece, diventa personaggio fondamentale, poiché Bonicelli modifica marcatamente la struttura del testo per allargare le scene in cui compare in modo da permetterne una presenza in scena più notevole. È lui, peraltro, il responsabile del sostentamento della comicità del testo e la necessità di metterne in rilievo la presenza giustifica l'introduzione di scene originali rispetto all'ipotesi, come nel caso di I.12, un dialogo in versi di carattere burlesco fra zanni e servetta (molto vicino ai modelli dell'Arte) che sottolinea anche la sottotrama degli amori fra i servi.

Nel caso della coppia di vecchi, la sua presenza è, come in Lope, generalmente circostanziale (le volte in cui viene sviluppata è per l'interazione dei personaggi con Arlichino, che ha la capacità di amplificare la presenza delle altre maschere che vi devono interagire), e i loro interventi sono segnati dal carattere stereotipato delle maschere di Pantalone e del Dottore. Perciò, il Dottore presenta le caratteristiche abituali, compresa la misoginia, asse centrale del suo primo monologo (II.1.4), così come in Pantalone è fondamentale la lascivia propria della maschera veneziana (tratto di cui non si trova traccia in *El perro del hortelano*).

¹⁸ Il Teodoro di Bonicelli diventa cugino di Vittoria, per cui finisce per assimilare le caratteristiche di Federico.

¹⁹ I tre personaggi di Lope, che hanno uno spazio alquanto ridotto nell'ipotesi diventano superflui (e, quindi, eliminabili) dal momento che Bonicelli sopprime i passi in cui compaiono. Vengono omessi, dunque, gli interventi di Leonido, di Antonelo e di Lirano. Il primo era presente nei versi 1185-1266, che sono stati oggetto di riformulazione nel rifacimento italiano. Antonello e Lirano, invece, intervenivano nei vv. 2416-2450, in una scena che Bonicelli omette.

Per quanto riguarda gli altri personaggi, benché in genere cambino denominazione, mantengono, *grossa modo*, la propria funzione argomentale, ma accusano – anche i protagonisti, Teodoro e Vittoria – una notevole semplificazione caratteriale. I cambiamenti più notevoli di trama si orientano verso il raggiungimento, alla fine del dramma, della conclusione più soddisfacente in questo tipo di testi, che vede lo stabilirsi di due matrimoni, in risposta alla volontà di avvicinare la trama agli schemi dell'Arte. Marcella si vede particolarmente colpita da questa situazione, poiché, come abbiamo visto nello schema, fra lei e Brunetta vengono ricoperte le funzioni delle tre damigelle di compagnia della contessa, ma in modo tale che si stabilisce una chiara scala sociale che vede la servetta ricoprire le funzioni più 'basse' e Marcella quelle più adatte a un personaggio di strato sociale poco inferiore rispetto a quello della Contessa. La servetta, dunque, prende i suoi compiti dall'ottica del personaggio subordinato più basso e Marcella assume quella propria della damigella di alta estrazione sociale (sempre più bassa, però, di quella della contessa) che può, perciò, contendere alla protagonista gli stessi pretendenti. Questa volontà di regolarizzazione fa sì che, alla fine, Marcella scelga di sposare il Marchese una volta respinta da Teodoro, per garantirsi l'ottenimento dello statuto matrimoniale. A sua volta, Brunetta, secondo questa rigida concezione di necessità di rispetto dello *status quo*, passa a sposare Arlechino, che nella versione lopesca era, come si ricorderà, quel Fabio che avrebbe sposato Marcela. Questa situazione motiva la comparsa di tutta una serie di incongruenze (dovute alla necessità di riorganizzare l'azione perché il rapporto possa essere attendibile), come il fatto che Teodoro, a un certo punto, incoraggi Marcella a sposare Pantalone²⁰ o l'aggiunta di scene alquanto slegate dal filo principale dell'azione per far sì che la servetta, alla fine dell'opera, sposi il secondo zanni in maniera più o meno organica (come la già citata scena I.12).

Proprio questa necessità di rispetto dello *status quo* motiverà lo scioglimento della principale innovazione dell'ipotesto spagnolo in modo da evitare controversie: alla fine dell'opera si scopre, tramite un'agnizione, che il Teodoro di Bonicelli – diversamente da quanto capitava a quello di Lope – è veramente figlio del duca Alberto. Lo stratagemma, dunque, messo in moto per ottenere la mano della Contessa, diventa realtà, circostanza che non si verificava in *El perro del hortelano*, in cui la protagonista, benché al corrente dell'inganno, decideva di assecondarlo per poter sposare Teodoro mantenendo il proprio *status*, in modo tale che il giovane, alla fine della commedia, ricoprisse un ruolo sociale superiore a quello che gli sarebbe spettato per nascita. Questa situazione, infatti, è l'unica che non combacia con lo

²⁰ Nell'ipotesto proponeva Fabio come pretendente ma, in un'opera più rigidamente osservante degli strati sociali, suggerire un rapporto seconda innamorata-zanni sarebbe stato oggetto di scandalo.

schema della tipologia drammatica in cui l'opera spagnola viene inquadrata, la *comedia palatina de secretario*, di cui, per tutti gli altri tratti, è il modello per antonomasia. Infatti, è normale, come indica Fausta Antonucci, che si produca un'ascesa sociale inaspettata del segretario, ma tramite il riconoscimento come figlio perduto, non tramite un inganno ben ordito, assecondato inoltre dalla partner del personaggio.²¹ Come abbiamo visto, proprio l'elemento che porta *El perro del ortelano* fuori dalla norma è ciò che viene invece regolato da Bonicelli.

Indica Carmelo Alberti, parlando della commedia ridicolosa²² in ambito veneto:

A Venezia s'afferma, nella seconda parte del XVII secolo, la pratica di una drammaturgia d'ambientazione locale, che fa riferimento ad un insieme di sistemi scenici, spesso distanti fra di loro. Si tratta di quella produzione 'ridicolosa' a metà strada fra professione comica e diletterantismo, un fenomeno che si sviluppa in altre aree della penisola e che presenta, per lo più, un legame con la diffusione editoriale. I modelli tematici sono univoci; derivano dalla commistione tra il repertorio della commedia dell'arte e l'immissione di dati realistici, facilmente riconoscibili, soprattutto sul piano linguistico. L'intreccio è, infatti, semplice, immediato, e riprende lo schema degli scenari; si ripropongono dialoghi canonici a due e tre personaggi, valorizzando contrasti tra i ruoli e tra i linguaggi. Lo sviluppo scenico s'affida interamente alla formazione comica tipo, con la preminenza delle maschere e della gerarchia interna.²³

Nell'*Arlecchino finto bassà* non possiamo, a livello contenutistico, parlare di produzione ridicolosa (dato che la trama non deriva «dalla commistione tra il repertorio della commedia dell'arte e l'immissione di dati realistici»), ma le caratteristiche del genere si lasciano intravedere nel suo aspetto più formale. Il realismo è però ancora presente, concretamente «sul piano linguistico», con dialoghi in dialetto che riflettono la parlata coeva nelle battute delle maschere. Bonicelli, inoltre, semplifica l'intreccio e riprende uno schema più vicino a quello degli scenari, con il trasferimento delle funzioni verso le maschere, le cui battute includono anche «dialoghi canonici» come quello presente in I.12 (una scena di corteggiamento fra Arlichino e Brunetta), valorizzando così anche il «contrasto tra i ruoli e tra i linguaggi» (al riguardo si avvertano tutti gli scambi di battute fra il secondo zanni e Vittoria, e il continuo succedersi di malintesi linguistici da parte di Arlichino). Infine, come già notato, l'elenco rispecchia la configurazione canonica dei dieci personaggi fissi, fra i quali le maschere acquisiscono un protagonismo fondamentale. Bonicelli privilegia inoltre la gerarchia interna, fino al punto di dover modificare la trama per adeguarla a una struttura che rifletta la netta distinzione sociale dei personaggi.

²¹ ANTONUCCI, *El perro del hortelano*. *Una commedia*, cit., p. 19

²² Tipologia drammatica sviluppata a Roma e poi diffusasi per la penisola «premiata da uno straordinario successo editoriale [e] basata sulla fusione di commedia erudita e drammaturgia degli attori dell'Arte, trame erudite in scene brevi, con maschere e vari dialetti; secondo un gusto del *pastiche* tra collaudati temi comici, tragici e pastorali e tra lingue diverse. [...] quasi un manifesto, che allinea veneziano, perugino, fiorentino, siciliano e romanesco, con maschere e tipi comici che si evocano come portatori di una comicità solo linguistica» (FRANCA ANGELINI, *Barocco italiano*, in ROBERTO ALONGE - GUIDO DAVICO BONINO [a cura di], *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I: *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 193-276: 250-251).

²³ CARMELO ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 63.

Si fa a questo punto interessante rivedere le caratteristiche del testo a confronto con la tipologia drammatica a cui possa appartenere. Da quest'ottica risulta illuminante partire dalla categorizzazione dell'ipotesto. Come già indicato, il testo è classificato dalla critica spagnola come *comedia palatina*, genere che si caratterizza, principalmente, per presentare un intreccio in cui l'*enredo* è fondamentale, per collocare l'azione in luoghi lontani o immaginari, in tempi antichi (o, almeno, non direttamente identificabili con il presente), per avere come protagonisti gli alti ceti della nobiltà (i quali, dato che risultano localizzati in luoghi e spazi lontani, non hanno, generalmente, la possibilità di essere confusi con un punto di riferimento nel piano del reale) e, dunque, per ambientare gli intrecci negli spazi vincolati alle corti, ma anche per includere personaggi di estrazione sociale più bassa che devono interagire con quelli delle classi più alte, motivando la creazione di intrecci in cui queste disuguaglianze vengono appunto messe in risalto. Si tende, inoltre, ad adoperare un'onomastica dalle sfumature altisonanti, a presentare un protagonista maschile identificabile come spagnolo in nazioni straniere e a rispettare l'unità d'azione (creando argomenti tematicamente vari, ma in cui l'amore è fondamentale) e, a grandi linee ma non sempre, quella di luogo. Tuttavia, unità di luogo e di spazio sono secondarie e vengono subordinate alla costruzione del *plot*.²⁴

In genere, queste caratteristiche sono riscontrabili in *El perro del hortelano*. La commedia presenta, appunto, un intreccio in cui sono fondamentali le complicazioni di trame, motivate dalla comparsa di scene notturne, malintesi, lettere o, tra i più notevoli, il travestimento di Teodoro e degli zanni nell'atto terzo. L'azione (che si sviluppa tutta all'interno delle stanze del palazzo) è, inoltre, collocata a Napoli (una localizzazione lontana dalla prospettiva del suo pubblico ideale, quello spagnolo), nel palazzo della contessa di Belflor (contea peraltro fittizia), in coordinate temporali non meglio specificate. L'asse centrale dell'intreccio (che rispetta l'unità d'azione) è costituito dal rapporto amoroso fra la contessa e il suo segretario, protagonisti del dramma che giustificano la costruzione della trama intorno alle disuguaglianze sociali. Si rispetta anche l'unità di luogo, ma non quella di tempo, poiché ogni *jornada* raccoglie in sé gli avvenimenti corrispondenti a tre giorni concreti, anche se non sappiamo quanto tempo passi fra di esse.

Nell'*Arlecchino finto bassà* si riflettono, a grandi linee, le caratteristiche dell'ipotesto: l'azione è mossa dall'amore fra un personaggio di ceto elevato e uno più umile, e dalla necessità di fare i conti con la loro disuguaglianza sociale. Inoltre, l'azione si protrae per almeno qualche giorno. Si mantiene, però, Napoli come luogo di ambientazione. Poi, come detto in

²⁴ IGNACIO ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 139; MIGUEL ZUGASTI, *Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro*, «Cuadernos del teatro clásico», 31, 2015 (*La comedia palatina del Siglo de Oro*), pp. 65-102.

precedenza, la categoria sociale dei protagonisti viene livellata da un'agnizione finale. Queste caratteristiche, che da una parte avvicinano il testo ai modelli spagnoli, creano un dramma che, in ambito italiano, diventa difficilmente catalogabile come commedia, che identifica in questo periodo testi molto più vicini alla tradizione comica di ascendenza plauto-terenziana. Il problema sembra già percepito da Bonicelli, che categorizza il proprio componimento teatrale non come 'commedia', ma come 'opera scenica'.²⁵

In Italia, la produzione di ascendenza spagnola viene spesso categorizzata come opera, probabilmente per l'incapacità di farla rientrare nella sezione 'commedia' che assume valenze più specifiche e rigide in Italia rispetto a quanto avviene in contesto spagnolo. Già dal Seicento si stabilisce un rapporto fra teatro spagnolo e tutto ciò che acquisisce l'etichetta di 'opera' nella produzione italiana (anche in quella all'improvviso). Tuttavia, queste spiegazioni non sembrano totalmente soddisfacenti per giustificare il cambiamento dell'indicazione di genere.

Nell'ambito dell'improvvisa, Gutiérrez Carou, parlando dell'opera regia, individua una possibile opposizione binaria opera regia/commedia amettendo che «pesasse una tradizione che preferiva identificare con limpidezza la sola commedia, per cui tutti gli scenari che non si adeguavano ai parametri di tale genere erano ritenuti 'altro', un blocco misto ed eterogeneo». ²⁶ Anche se l'ambito d'applicazione è diverso, sembra che il termine 'opera', specialmente lungo il Seicento, si confronti con gli stessi problemi nella produzione a stampa, in cui, con diverse declinazioni (opera scenica, opera regia, opera in musica...), viene adoperato per designare un ampio numero di drammi (con o senza musica) dalle caratteristiche alquanto eterogenee il cui punto in comune sembra essere l'incapacità di inscrivere i testi in una delle categorie canoniche. Già nella metà del Settecento, sembra che questa sia la considerazione dominante. Lo stesso Goldoni, parlando del suo *Nerone*, un'opera scenica che non diede mai alle stampe, indica:

Io non soglio scrivere per le stampe, ma solo per il Teatro. Non cerco per questa strada l'immortalità del mio nome, e bastami veder pieno il Teatro per contentarmi delle Opere mie. Il mio Nerone potrebbe passare per una tragedia presso chi non sa tutti i precetti che si richiedono per un sì difficile componimento; ma in una città sì erudita, a fronte de' celebri autori delle tragedie italiane, non ho il coraggio di nominarla tragedia, contentandomi intitolarla Opera scenica, come chiamar si potrebbe qualunque imperfetta rappresentazione.²⁷

Anche nelle scritture dei teatri compare il sintagma 'opera scenica', che identifica, parimenti ad 'opera', qualcosa di diverso dalla commedia e dalla tragedia. Nel contratto che

²⁵ È significativo che la denominazione invece compaia nel suo altro rifacimento di un'altra commedia europea, *L'ammalato immaginario*, in cui la vicinanza con il modello canonico plauto-terenziano – anche dell'ipotesto molieriano – permette di adoperare questo termine.

²⁶ JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Prefazione*, in CIRO MONARCA, *Dell'opere regie*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, con la collaborazione di Irina Freixeiro Ayo e Paula Gregores Pereira, Roma, Bulzoni, 2023, pp. 15-114: 26.

²⁷ CARLO GOLDONI, *Lettera dell'autore dell'opera intitolata Nerone scritta ad un suo amico che serve di prefazione all'opera stessa*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, 14 voll., vol. XIV, pp. 425-426.

vincola Antonio Sacco ai Grimani datato 10 maggio 1758 si accenna infatti a ‘opera scenica’ come termine indicante qualcosa di diverso dalla tragedia o dalla commedia nell’ambito del teatro recitato: il contratto permette al capocomico, infatti, di mettere in scena «tutte quelle Commedie sia dell’Arte Comica, che nuove, come pure Opere Sceniche, Tragedie, ed altro».²⁸

Tuttavia, non è detto che questa perdita di significazione del sintagma ‘opera scenica’ sia necessariamente segno di una sua imprecisa definizione nel corso della vita del termine. Restano dunque da determinare i precisi valori semantici del termine, che compare in una notevole proporzione della produzione teatrale a stampa del periodo, il che certamente deve condurre a una necessaria analisi di tutto quanto denominato ‘opera’ che permetta di individuare le caratteristiche concrete e, forse, di aprire la strada a una considerazione del termine come indicazione di un genere teatrale a sé stante, che vada al di là della considerazione di mero contenitore di tutto ciò che sia categorizzabile come *altro*.²⁹

Gutiérrez Carou, parlando della raccolta di scenari del Ciro Monarca allude alla possibilità che ‘opera’ sia in realtà

l’indicazione di una tipologia di rappresentazione, perfettamente sovrapponibile a un’altra eventuale indicazione di genere: vale a dire, anche una commedia, una pastorale o una tragedia potrebbero essere ritenute ‘opere’ se radunassero in sé quelle particolarità [...] miranti alla creazione di uno spettacolo stupefacente e mirabolante agli occhi dello spettatore [...].³⁰

chiave di lettura sicuramente illuminante che si presenta fondamentale per l’elaborazione di un necessario studio che tenga conto degli usi del termine nel Seicento e nel Settecento italiano anche nei testi a stampa.

L’*Arlecchino finto bassà*, in questo ambito, si presenta come perfetto esempio di prodotto inserito nella categoria di ‘opera’ per la sua differenza rispetto ad altri prodotti teatrali, ma resta da determinare quali ne siano le caratteristiche che permettono di parlare di ‘opera scenica’ come potenziale genere a sé stante tramite un necessario confronto con tutti i testi del periodo che ne portano il sintagma. Martín Sáez accenna a un primo significato del termine ‘opera’ nel Seicento che lo vede indistintamente adoperato nella stampa di teatro di parola e di teatro musicale («it was used in Italian in a generic way, in the sense of opus, and it was mostly accompanied by dramatic and musical adjectives»)³¹ Seguendo questa linea di

²⁸ Contratto parzialmente riprodotto in GERARDO GUCCINI, *Il Teatro San Luca, ne Il teatro di Goldoni*, a cura di Marzia Peri, Bologna, Mulino, pp. 295-318: 317.

²⁹ Questione già accennata da Gutiérrez Carou (*Prefazione*, cit., p. 39), sempre in ambito dell’Arte, parlando degli scenari di Ciro Monarca: «[...] l’uso della forma ‘opera’ [...] non rivela una concezione univoca del termine: anche se si osserva una tendenza indiscutibile ad abbinarlo a testi di carattere misto, in non poche occasioni lo si riscontra nel titolo di quelle che sono chiaramente delle commedie. Questa situazione fa sì che non possiamo essere sicuri nemmeno della sua utilizzazione come identificatore di un genere teatrale e con qualche altra funzione».

³⁰ GUTIÉRREZ CAROU, *Prefazione*, cit., p. 87.

³¹ DANIEL MARTÍN SÁEZ, *Origins and Consolidation of the Term ‘Opera’ from Italy to the Holy Roman Empire, England, France, and Spain*, «The Castle Chronicles», 2021, 8/74, pp. 179-196.

pensiero, afferma che le prime aggettivazioni del termine cercano di indicare appunto questa natura musicale o meno: si crea, dunque, la dicotomia opera musicale (o in musica) / opera scenica, in cui l'aggettivo indica la natura, musicale o no, della rappresentazione. Anche se già a fine secolo, possiamo pensare che Bonicelli raccolga ancora le tracce di questa prima dicotomia, resta da determinare, se pensiamo a 'opera scenica' come indicante di una tipologia drammatica precisa (tipologia drammatica che, per le sue caratteristiche apparentemente eclettiche, finisce per servire da contenitore in cui far rientrare in maniera apparentemente indiscriminata tutta quella produzione che non segue i modelli canonici di commedia, tragedia o pastorale), quali siano le caratteristiche concrete del genere e la sua evoluzione secentesca concreta che lo porta, a fine secolo, a comparire nel frontespizio del testo che ci riguarda, ma questo sarà un argomento che, per la sua profondità e complessità, prevedibilmente darebbe luogo a un testo di una certa estensione, per cui pensiamo sia più corretto affrontarlo in un'altra sede, lasciando ora i nostri «venticinque lettori» a godere della creazione di Bonicelli.

Nota al testo

I testimoni

L'*Arlechino finto bassà* è conservato in una serie di testimoni a stampa pubblicati fra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento a Venezia:

L1: ARLECHINO / FINTO BASSÀ / D'ALGIERI. / Vittoria il Cane dell'Ortolano, / e Fichetto Bullo per / Amore. / OPERA SCENICA / *Dell'Eccellentiss. Sig. Dottor* / BONVICIN GIOANELLI / [1703] / In Venetia, Per Domenico Lovisa à Rialto. / *Con licenza de' Superiori.*

Esemplare custodito presso la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, collocazione ANT I.M 1182 (4).

Descrizione: A-B¹²C⁶; 60 pp. La p. 2 contiene l'elenco dei personaggi e le pp. 3-60 la commedia. La data «1703» è un'aggiunta manoscritta.³²

Impronta: eno. o.e- nee. moca (3) 0000 (Q).

L2: ARLECHINO / FINTO BASSÀ / D'ALGIERI. / Vittoria il Cane dell'Ortolano, / E Fichetto Bullo per / Amore. / OPERA SCENICA / *Dell'Eccellentiss. Sig. Dottor* / BONVICIN GIOANELLI. / DEDICATA / *All'Illustrissimo Signor* / BARTOLOMEO ANGIELI / Nobile di Conegliano. / In Venetia, Per Domenico Lovisa à Rialto. / *Con Licenza de' Superiori.*

Esemplare custodito presso la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, collocazione FONDO ILO 46.

Descrizione: A-C¹²; 72 pp. La p. 3 contiene l'elenco dei personaggi, la p. 4 le indicazioni di localizzazione scenica e le pp. 5-71 la commedia. La p. 72 raccoglie l'*errata corrige*.

Impronta: i.e. e.s- ini. metr (3) 0000 (Q).

D1: ARLECHINO / FINTO BASSÀ / D'ALGIERI. / Vittoria il Cane dell'Ortolano, / E Fichetto Bullo per / Amore. / OPERA SCENICA / *Dell'Eccellentiss. Sig. Dottor* / BONVICIN GIOANELLI. / DEDICATA / *All'Illustrissimo Signor* / BARTOLOMEO ANGIELI / Nobile di Conegliano. / In Venetia, Per Giacomo Didini sott. il Brog. / *Con Licenza de' Superiori.*

Esemplare custodito alla Biblioteca di belle arti Tadini di Lovere, collocazione N. 43.

Descrizione: A-C¹²; 72 pp. La p. 3 contiene l'elenco dei personaggi, la p. 4 le indicazioni di localizzazione scenica e le pp. 5-71 la commedia. La p. 72 raccoglie l'*errata corrige*.

Impronta: i.e. e.s- ini. metr (3) 0000 (Q).

³² Cfr. <http://opac.braidense.it/bid/BVEE024566>.

Fra L2 e DI si riscontra soltanto una variante, lo stampatore, che nel frontespizio di L2 viene identificato come «Domenico Lovisa» ma, in DI, come «Giacomo Didini». In questo caso, ci troviamo davanti a due emissioni di una stessa edizione, ovvero, davanti a due gruppi di esemplari che, benché «prodotti dall'uso sostanziale della stessa composizione tipografica», si differenziano, in questo caso, solo dal riferimento editoriale presente in copertina, che serve a identificare ogni gruppo «come un'unità discreta» per promuoverne, ad esempio, la vendita come prodotti diversi.³³ Gli esemplari, che in effetti contengono lo stesso numero di pagine, le stesse xilografie, lo stesso *errata corrige*, la stessa impronta e la stessa disposizione tipografica, presentano soltanto ciò che sembra essere una piccola variante testuale: a p. 17 (riga 10), DI registra «viscere», mentre L2 sembra registrare «viscerò». Tuttavia, un'analisi minuziosa del fenomeno ci permette di individuare che ciò che sembrava una variante è in realtà una modifica nel testo originata dal deterioramento di un carattere mobile, la cui forma, una 'e' che già si avverte difettosa in DI, si avvicina a una 'o' in L2. Tenendo presenti queste considerazioni, possiamo concludere che L' *Arlecchino finto bassà* è, insomma, reperibile in soltanto due edizioni, L1 e L2 (che accoglie sia L2 che DI), che sono quelle da tenere in considerazione per l'elaborazione del testo critico.

Filiazione

La *collatio* fra i testimoni ci permette di concludere che tutti derivano da un archetipo (X) che trasmette degli errori comuni a entrambi. Tuttavia, l'assenza di notizie riguardanti la produzione e la diffusione del testo oggetto di studio ci impedisce di determinare se l'antigrafo sia un'edizione previa perduta, un idiografo o perfino un manoscritto elaborato senza la supervisione dell'autore caduto fra le mani dell'editore. Ad un'analisi preliminare possiamo evidenziare una maggior cura nell'elaborazione di L2, che include anche una dedica a Bartolomeo Angeli, rispetto a L1.³⁴

Se ci addentriamo ora nel testo del dramma, troviamo un errore sostanziale nell'ultima scena:

MARCHESE	Prence, s'amor m'indusse a oltragiarti, condanna l'involontario errore. Or t'avrà Federico.
TEODORO	Se spregiasti Teodoro, per suo fedel amico. (III.17.46-47)

³³ CONOR FAHY, *Edizione, impressione, emissione, stato*, in ID., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 65-89: 69.

³⁴ Poco si sa di questo «nobile di Conigliano», che, come indica nel suo libro *Viaggio di Terra Santa dell'abate Bartolomeo Angeli, nobile di Conigliano* (Venezia, Modesto Fenzo, 1737), era abate e intraprese un viaggio in Palestina (cfr. PIETRO AMAT DI SAN FILIPPO, *Studi bibliografici e biografici sulla storia della geografia in Italia*, Roma, Tipografia Elzeviriana, 1875, pp. 245).

Le parole che abbiamo sottolineato compaiono attribuite al Marchese sia in L1 che in L2. Tuttavia, questa disposizione fa sì che né la battuta del succitato personaggio né, di conseguenza, quella di Teodoro, abbiano senso. Ci sembra d'obbligo, dunque, intervenire sul testo per spostare «Or t'avrà Federico» all'inizio del discorso di Teodoro, in modo da rendere il dialogo perfettamente coerente. Si tratta, a nostro avviso, di un errore congiuntivo che dimostra la derivazione di L1 e L2 dallo stesso archetipo. L'ipotesi è rafforzata da tutta una serie di errori comuni che fanno pensare perfino alla derivazione di uno dei testimoni direttamente dall'altro. Già nel primo atto è significativo il caso della numerazione scenica, che vincola strettamente i testimoni: sia in L2 che in L1 la nona scena del primo atto viene identificata, in modo sbagliato, come «Scena X» e, di conseguenza, tutte quelle che la seguono, fino alla vigesimoquarta, l'ultima dell'atto, compaiono numerate con una cifra superiore a quella corretta (con soltanto un'eccezione, su cui torneremo). Il rapporto fra L1 e L2 è riscontrabile anche da altri elementi, come certe forme grafiche adoperate nei nomi rubrica dei personaggi: in II.21 e in III.17.35 si legge, rispettivamente, «Teodoro» e «Arlich.», nomi a cui di solito si fa riferimento con le forme abbreviate «Teo.» e «Arl.». Questo tipo di irregolarità grafiche (che, sebbene non siano determinanti, diventano significative data la loro ricorrenza) si riscontrano anche in altri casi, come in II.25, in cui si legge il riferimento a «Theodoro», poco significativo in sé, ma particolarmente rilevante se si considera che è questa l'unica volta in cui il nome compare con la 'h' in entrambe le edizioni. Inoltre, in I.18 manca l'elenco dei personaggi.

Benché risulti facile confermare l'esistenza di uno stretto legame fra entrambi i testimoni, diventa più problematico stabilire quale ne sia la natura, dato che si riscontrano pochissime varianti fra L1 e L2 e quasi nessuna che possiamo considerare significativa. In molti casi, infatti, le differenze riguardano la separazione delle parole o la loro scrittura con geminazione o semplificazione delle consonanti (oscillazione peraltro frequente data l'influenza dialettale). Senza perdere di vista la povertà di varianti significative, presentiamo di seguito quelle che possono aiutarci a proporre, almeno, una qualche ipotesi di filiazione coerente, includendo anche l'*errata corrige* di L2 (a cui faremo riferimento come L2Er), che si è dimostrato fondamentale per chiarire la sua genesi e il rapporto che lo lega a L1:³⁵

	L1	L2	L2Er
	1) Lezione corretta in L1		
II.4	SCENA IV	SCENA V	∅
II.24.10	di	di di	∅
III.8.4	dovesse	doveste	∅
III.10.24	Pant.	Pani	∅
III.17.17	Fich	Fioh	∅

³⁵ Per un elenco completo delle varianti, cfr. *Apparato*.

	L1	L2	L2Er
2) Lezione corretta in L1 e L2Er			
I.1.1	certo	eerto	certo
I.4.13	chi	che	chi
I.6.9	fui	fù	fui
I.6.13	quanto	quando	quanto
I.9.7	dal	del	dal
I.11.1	ogn'un	ohn'un	ogn'un
I.12.9	Mascherpe	Marchepe	Mascherpe
I.13.1	da	con	da
I.24.7	ami	assai	ami
II.5	SCENA V	SCENA II	SCENA V
II.8.2	l'hà	l'hò	l'ha
II.14.8	Signura	Signora	Signura
II.14.9	arrivo	amico	arrivo
II.21.2	furfant	frufant	furfant
III.14.11	spediti	spedisti	spediti
III.14.16	condonate	condanate	condonate

3) Lezione corretta in L2

I.5.27	Marcella	Marcarella	∅
I.5.40	v'è	s'è	∅
I.8.26	omertendo	omettendo	∅
I.8.27	consequenza	conseguenza	∅
I.20.3	<i>sonetto</i>	<i>il sonetto</i>	∅
I.20.9	E'intendo	L'intendo	∅
I.21	SCENA XXII	SCENA XXI	∅
I.22	SCENA XXIII	SCENA XXII	∅
II.22.12	Pur.	Put.	∅
III.1.3	<i>in agitato</i>	<i>in aguato</i>	∅
III.4.6	dessenti	deventi	∅
III.7.6	Bara	Barba	∅
III.10.14	adesta	adessa	∅
III.10.22	Arl.	Al.	∅
III.14.1	tue	me	∅
III.17.47	disauri	disastri	∅

4) Lezione corretta in L2Er

paratesti	La scena si finge in Casti- glia	La scena si finge in Casti- glia	«Il tutto deve essere cas- sato»
I.12.10	dave	dove	dava
II.3.12	<i>Non</i>	<i>non</i>	<i>Nam</i>
II.5.9	de l'	de l'	dall'
II.8.4	à	à	† (= <i>Om.</i>)
II.15.4	te	te	tu
II.19.1	suona	suona	tuona
II.24.19	udire	udire	ardire

5) Lezioni equipolenti fra L1 e L2 (o L1, L2 e L2F)

I.11.1	Set	e set	∅
I.11.1	ch'anche	ch'anca	∅

	L1	L2	L2Er
I.13.2	avant	avanti	∅
II.1.6	<i>Arlechino</i>	<i>Arlichino</i>	∅
II.2.1	Culossa	Culessa	∅
II.5.3	lettera	lettra	∅
II.12.1	seguissi	seguitassi	seguissi
II.17.6	Cussino	Cossino	∅
III.16.6	Mar.	Marcel	∅
III.16.7	Marc.	Marcel	∅
III.16.10	Marc.	Mar	∅
III.17.13	Sior	Siur	∅

La variante più significativa è già presente negli elementi paratestuali: dopo l'elenco dei personaggi, ma prima dell'inizio della commedia, si legge, sia in L1 che in L2, la dicitura «La scena si finge in Castiglia» (cfr. epigrafe 4) ma, nell'*errata corrige* di L2 (vale a dire, quello che abbiamo denominato L2Er), viene indicato che «Il tutto deve essere cassato». Infatti, l'ubicazione della commedia in Castiglia costituisce un errore, dato che già in precedenza era stato indicato che «La scena si finge in Napoli». L2, insomma, è l'unico testimone che reca la lezione corretta, ma soltanto attraverso il suo *errata corrige*, il che fa pensare alla presenza della lezione sbagliata nell'antigrafo, corretta poi *ope ingenii*, trattandosi di un errore perfettamente identificabile come tale in stamperia, dato che le due indicazioni di luogo, ovviamente contraddittorie, si trovano nella stessa pagina.³⁶ Possiamo a questo punto avanzare un'ipotesi che crediamo abbastanza verosimile: questo errore sembrerebbe dimostrare che, per comporre L2, si sarebbe partiti da L1. Nel processo di revisione, sarebbero stati identificati e corretti questo e altri errori tramite l'inclusione di un'*errata corrige* alla fine del volume. Si potrebbe anche pensare che L1 copiasse da L2, ma ciò implicherebbe ammettere che, per l'elaborazione di L1, non si facesse attenzione alle correzioni incluse in L2Er, situazione che non sembra congrua, dato che, come si osserva nel secondo gruppo di esempi della precedente tabella, le lezioni presenti nell'*errata corrige* coincidono spesso con quelle di L1, il che porta a considerare le lezioni divergenti di L2 innovazioni separative rispetto a L1 che, posteriormente, sarebbero state corrette. Si presenta però una domanda a cui bisogna fare attenzione: nel processo di revisione di L2, che culmina con la redazione dell'*errata corrige*, quale testimone segue L2? Si aprono due (anzi, tre) possibilità: o si rimaneggia L1 o l'antigrafo (X), o si interviene *ope ingenii*. Soltanto la seconda di queste opzioni, però, riuscirebbe a spiegare in modo

³⁶ Nancy D'Antuono ipotizza che forse «La scena si finge in Castiglia» fosse un errore originato nell'adattamento del testo a una compagnia determinata che, inoltre, sarebbe stata al corrente delle origini ispaniche del dramma: «I suspect that this is another indication of a text hastily rearranged by the playwright or the publisher to suit the needs of a different troupe, possibly influenced by the knowledge that the original source was Spanish» (D'ANTUONO, *And the Story...*, cit., pp. 117-118). Tuttavia, bisogna tenere presente che sembra che la studiosa abbia conosciuto soltanto L1.

soddisfacente le altre varianti non ancora prese in considerazione. In situazioni come quelle presentate nella sezione 4 della tabella (fra le quali abbiamo sottolineato i casi di *de l/ dall*,³⁷ *suona/ tuona*,³⁸ *Non/Nam*³⁹ e *udire/ ardire*⁴⁰), L1 avrebbe commesso un errore separativo rispetto all'antigrafo e, perciò, copiato «de l», «suona», «Non» o «udire», probabili *lectiones faciliores* di «dall», «tuona», «Nam» o «ardire», forme che emergono come quelle testualmente corrette. L2, dunque, seguendo L1, ne avrebbe copiato gli errori, ma, nel processo di revisione, avrebbe integrato nell'*errata corrige* le forme «dall», «tuona», «Nam» e «ardire», che sarebbero quelle presenti nell'antigrafo. Inoltre, la correzione di lezioni quasi equipollenti, come nel caso di *suona/ tuona* (probabilmente da un punto di vista concettuale l'unico vero errore separativo del gruppo visto finora) in questo contesto, un errore quasi impercettibile e, dunque, non suscettibile di essere corretto *ope ingenii*, fa pensare che, per la revisione di L2 venisse effettuata una collazione integrale del testo con X. Un'altra situazione particolare è quella di *dave/ dove/ dava*.⁴¹ L1 contiene «dave», termine inesistente. In L2, invece, troviamo «dove» e, nell'*errata corrige*, «dava». L1 avrebbe commesso un refuso che L2 avrebbe visto e cercato di correggere. Nel processo di revisione, tuttavia, si vedrebbe confermato che la lezione corretta dovrebbe essere «dava», che è, inoltre, l'unica coerente con il contesto (motivo per cui non sarebbe neanche da scartare una correzione *ope ingenii*).

Anche se si potrebbero spiegare tutte le varianti finora analizzate seguendo altre ipotesi, non è così nel caso di *seguissi/ seguitassi*,⁴² che costituiscono una coppia di sinonimi perfetti e sono, dunque, suscettibili di essere considerate varianti equipollenti. L'errore, insomma, è totalmente impercettibile, per cui diventa quasi impossibile determinare quale sia la lezione che dovrebbe comparire nell'antigrafo. L'unica ipotesi accettabile è quella che vede in L2 un errore di memoria che porterebbe a registrare la forma «seguitassi», che, data la sua condizione di sinonimo perfetto, non genererebbe nessun problema di comprensione nel testo e, dunque, non richiamerebbe l'attenzione di un eventuale revisore che si limitasse a mettere a confronto con l'antigrafo le sezioni problematiche. Nel sottoporre a revisione la totalità del

³⁷ FICHETTO Se a' te conos, mo che vien te **de l'** (L1, L2) / **dall'** (L2F) altro mondo? no fat, che mi a' son el to liberator Fichet. (II.5.9).

³⁸ MARCELLA [...] Ah, sol per me **suona** (L1, L2) / **tuona** (L2F) la man di Giove / e sol per me stride Aquilon malvagio (II.19.1).

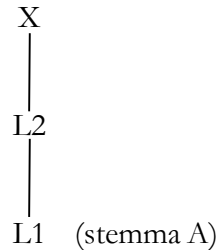
³⁹ DOTTORE Sté a vidir ch'a' si' *accidentaliter* divenud mi *prosenecta*. **Non** (L1, L2) / **Nam** (L2F) *dicitur prosenecta matrimonii mediator* L. I. ff. *de prosenectis* (II.3.12).

⁴⁰ CONTESSA Questa è pena non adeguata al tuo **udire** (L1, L2) / **ardire** (L2F) (II.24.19).

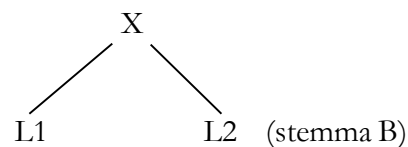
⁴¹ BRUNETTA Io non son tua matruncula / ch'a tutti **dave** (L1) / **dove** (L2) / **dava** (L2F) pascolo / per un po' di salzizola (I.12.10).

⁴² TEODORO Marcella, aspettami! Già che la contessa m'abbandona, a te ne vengo. Quanto era meglio, ch'io **seguissi** (L1, L2F) / **seguitassi** (L2) la carriera de' miei amori con Marcella [...] (II.12.1).

testo con X, invece, l'errore verrebbe percepito, dato che l'antigrafo dovrebbe registrare «seguissi». Seguendo un altro ragionamento, si potrebbe far derivare L2 direttamente da X (che conterrebbe «seguissi»), in modo che L1 derivasse da L2 tenendo presente l'*errata corrige*.



Tuttavia, quest'ipotesi non permetterebbe di chiarire i casi registrati nella sezione 4 (specialmente *suona/tuona*), che farebbero presupporre che L1 avesse ignorato l'*errata corrige* senza giustificazione. Si potrebbe anche pensare che



ma, ancora una volta, non si spiegherebbero situazioni come quelle di *tuona/suona*, *ardire/udire* o *nam/non*, dato che ammettere quest'ipotesi implicherebbe accettare che sia L1 che L2 fossero caduti, tramite poligenesi, in *lectiones faciliores* identiche esattamente negli stessi punti del testo, o che le suddette lezioni fossero già presenti nell'antigrafo, situazione che renderebbe impossibile giustificare la correzione di errori impercettibili come nei casi di *suona/tuona* o *seguitassi/seguissi*.

D'altra parte, bisogna prendere in considerazione tutti quei punti in cui L2 presenta la lezione corretta di fronte a L1 (sezione 3). Tuttavia, anche se i casi sono relativamente numerosi, nella loro quasi totalità sono molto poco significativi e, di conseguenza, non conclusivi. La situazione, ciononostante, diventa più complessa in casi come quello di *Marcella/Marcarella* o *v'è/s'è* (si ricordi, non presenti nell'*errata corrige* di L2). Per quanto riguarda *v'è/s'è*, L1, infatti, presenta la forma che abbiamo considerato erronea (*v'è*) e L2, quella grammaticalmente corretta (*s'è*):

- | | |
|-----------|--|
| CONTESSA | Non solo Marcella si fa lecito d'amoreggiare Teodoro, che Brunetta, a cui la diedi in custodia, se la passa alla domestica con Fichetto? |
| ARLICHINO | (<i>a parte</i>) (Questa è la volta ch'a' la fa impicar Fichet sigur.) |
| CONTESSA | Furie, non più agitatemi, crucci del mio dolore, a che uccidermi più v'è (L1) / s'è (L2) svelto il core? [...] (I.5.38-40) |

In questo caso, possiamo considerare *v'è* una variante poco significativa frutto di un refuso prodottosi in sede di composizione tipografica di L1, che sarebbe stata corretta al momento di comporre le pagine di L2.

Nel caso di *Marcella/Marcarella*, invece, la situazione è diversa. In I.5 si riscontrano una serie di interventi di Arlichino e di Vittoria articolati in modo da accentuare le sfumature comiche del dialogo. Di conseguenza, lo zanni fa riferimento a Marcella chiamandola per vari nomi:

ARLICHINO	Dona Susana.
CONTESSA	Vuoi dire Mar...?
ARLICHINO	Giust'alla fè. Marcella (L1) / Marcarella (L2).
CONTESSA	Vuoi dir Marcella?
ARLICHINO	Andriana, o Marcarella, za a' l'è tut un. (I.5.25-29)

Come vediamo, Arlichino sbaglia il nome di Marcella, costringendo la Contessa a chiedergli chiarimenti. Perché la domanda presente in I.5.28 abbia una ragione di essere, nella battuta che la precede non può comparire «Marcella», come invece accade in L1. Tuttavia, ammesso che il responsabile di L1 si limiti a copiare il testo senza far particolare attenzione al contenuto nel suo insieme, la forma «Marcarella» non sarebbe attendibile, dato che è frutto di una deturpazione del nome, per cui verrebbe regolarizzata. Si può pensare, insomma, che, nella composizione di L1, «Marcarella» fosse considerata errore o fosse scambiata con «Marcella» che compare nella riga successiva. Al momento di elaborare L2, invece, l'editore, che avrebbe individuato l'incoerenza percependo che il dialogo avrebbe perso di senso se si fosse letto «Marcella», sarebbe andato a controllare quale lezione comparisse in X (oppure avrebbe corretto *ope ingenii*, ipotesi da non trascurare dato che la forma storpiata del nome di Marcella è ripetuta due battute più avanti (I.5.29).

Gli altri casi raccolti nella sezione 3 della tabella, che potrebbero rafforzare l'idea di un'eventuale derivazione di L1 da L2 non si rivelano concludenti, dato che sono perfettamente giustificabili attraverso interventi *ope ingenii* sul testo, poiché si tratta di errori facilmente identificabili. D'altra parte, si trovano molti casi (sezione 1) in cui L2 presenta divergenze rispetto a L1, che porta la lezione che consideriamo corretta. Tuttavia, se facciamo attenzione ai casi in cui si riscontra il fenomeno, si avverte la scarsa entità materiale di tali refusi, il che avrebbe probabilmente motivato che non fossero stati individuati dal responsabile dell'edizione di L2.

Un'altra divergenza da tenere presente (cfr. sezione 3) è la numerazione scenica di I.21 e I.22. In entrambi i casi, L1 numera come «scena XXII» e «scena XXIII» quelle che in realtà sono la ventunesima e la vigesimoseconda scena (come risulta in L2). Tuttavia, come indicato in precedenza, in tutti e due i testimoni, nel primo atto, dalla nona scena in poi, la numerazione salta, in modo tale che la scena nona compare come decima, la decima come

undicesima e così via. L1 segue questo sistema fino alla fine dell'atto. L2, invece, recupera probabilmente per svista, nelle due scene sopraindicate, la numerazione corretta. Questa situazione potrebbe essere dovuta a un errore originato al momento della composizione tipografica di tali scene presenti nella stessa pagina del testimone (L2, p. 26). Una volta eseguita la revisione con l'antigrafo, questi errori, proprio per il fatto di essere presenti sullo stesso foglio, non sarebbero stati identificati come tali, per cui non sarebbero stati corretti, nonostante la loro divergenza con X. In questo modo si recupera, paradossalmente, quella che sarebbe la numerazione corretta delle scene del dramma, anche se incongruente con il contesto editoriale in cui si riscontra e divergente rispetto all'antigrafo.

Un problema che presenta una risoluzione più complessa è l'attribuzione erronea di una battuta in III.16 (cfr. sezione 5). Come abbiamo già avuto occasione di segnalare, il nome rubrica dei personaggi compare sempre in maniera abbreviata. Nel caso di Marcella e del Marchese, abitualmente, l'abbreviatura è la stessa («Mar.»), situazione che genera, di conseguenza, contesti ambigui ogni volta che entrambi i personaggi compaiono in scena e, dunque, obbliga all'uso di diversi espedienti che ne permettano il chiarimento. In III.16 la situazione diventa particolarmente problematica:

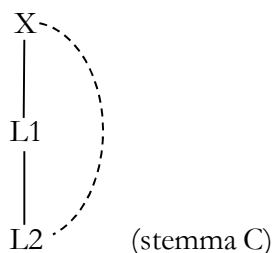
	L1	L2	Testo critico	Battuta
1	marcel.	Marcel.	MARCELLA	Di tanto l'Eccellenza Vostra m'accerta.
2	marche.	Marche.	MARCHESE	Eccolo per appunto, io corro ad inchinarlo. (<i>verso Teodoro</i>) Se fui rivale a Teodoro, a Federico mio signor sarò servo per sempre, che tale vi ravviso.
3	alb.	Alb.	ALBERTO	Pur al fine, oh Marchese, sono svaniti gl'affanni.
4	mar.	Mar.	MARCELLA	Baccia umile Marcella le mani all'Eccellenza Vostra.
5	teod.	Teod.	TEODORO	(<i>a parte</i>) (O me felice, e ch'omaggi son questi?) (<i>poi</i>) M'è caro in ogni riscontro il Marchese, e gradita la Signora Marcella.
6	mar.	Marcel.	MARCHESE	Già che, oh Altezza, è spedito per me il caso di venire sposo alla signora contessa, se comanda darò la mano di consorte alla signora Marcella.
7	marc.	Marcel.	MARCELLA	Io più che di buona voglia l'accetto.
8	pant.	Pant.	PANTALONE	(<i>a parte</i>) (Chi nol tiorave quel carissimo.)
9	alb.	Alb.	ALBERTO	Il tutto vi s'è concesso.
10	marc.	Mar.	MARCHESE	Arridi a' nostri nodi il faretrato arciero.
11	marcel.	Marcel.	MARCELLA	Splendi sempre per noi, pronuba face.
12	alb.	Alb.	ALBERTO	Vivi pure fra voi, amor verace. (III.16.1-12)

In L1, la coincidenza dei personaggi si risolve attribuendo, la prima volta che coincidono, la sigla «marcel.» a Marcella e «marche.» al Marchese (III.16.1-2). Nella seguente battuta della giovane, invece, compare «mar.» (III.16.4). I personaggi coincidono ancora due volte e, nel primo caso, si attribuisce «mar.» al marchese Ulario e «marc.» a Marcella (III.16.6-7), ma, in III.16.10-11, è «marc.» a segnare la presenza del Marchese, mentre «marcel.» compare nuovamente per far riferimento alla giovane. Questa situazione particolarmente ambigua provoca che

si produca un errore in L2, che attribuisce la battuta III.16.6, pronunciata dal Marchese, a Marcella. L'errore può essere dovuto alla confusione creata dalle diverse abbreviature presenti in L1, che avrebbero portato l'editore di L2 a non rendersi conto di star copiando la forma che compare subito dopo e non quella corretta, originando così l'errore di attribuzione (il che ci porta, di conseguenza, a concludere che l'uso di abbreviazioni fuorvianti era anche presente in X).

Meritano infine un piccolo commento le varianti raccolte nella sezione 4, che abbiamo considerato equipollenti (*lettera* [L1]/*lettra* [L2], *Culossa* [L1]/*Culessa* [L2], *set* [L1]/*e set* [L2], *ch'anche* [L1]/*ch'anca* [L2], *Cussino* [L1]/*Cossino* [L2], *Sior* [L1]/*Siur* [L2]...): nella maggior parte dei casi si trovano in sezioni scritte in dialetto, la cui variabilità fa sì che non possiamo sceglierne una con sicurezza, motivo per cui le categorizzeremo come adiafore.

In definitiva, l'analisi dei testimoni ci permette di affermare, non senza un certo livello di incertezza, che L2 si originerebbe a partire da L1, ma senza perdere di vista l'antigrafo X, che sarebbe il modello da cui sarebbero originate le modifiche introdotte nell'*errata corrige*.



L1 sarebbe, dunque, il testimone più antico e L2 si otterrebbe a partire da esso, ma sarebbe sottoposto a revisione tramite un confronto con X, il che permette la correzione di errori, sia commessi nella trascrizione che ereditati da L1. Riteniamo, per questo motivo, che L2 debba assumere lo *status* di testo base da cui partire per fissare il testo critico. Seguendo questo ragionamento, l'editore di L1 avrebbe curato l'edizione, o partendo da un manoscritto, o da un'altra edizione di cui non abbiamo notizia. In un secondo momento, avrebbe deciso di elaborare una versione di maggiore qualità (circostanza evidenziata dal fatto di averla dedicata esplicitamente a un nobile veneto), motivo per cui avrebbe affrontato l'allestimento di L2. Per questioni pratiche, vale a dire, di velocità compositiva, avrebbe elaborato le forme di stampa di L2 partendo da L1 ma, nel processo di revisione, avrebbe garantito che il risultato fosse il più fedele possibile all'originale paragonando il nuovo testo con X (stemma C), che avrebbe conservato, il che avrebbe determinato gli elementi inclusi nell'*errata corrige*. Vi troveremmo, tuttavia, tutta una serie di varianti minori dovute a correzioni presenti in L2 di errori palesi trasmessi in L1, ma anche errori nuovi in L2, anch'essi di scarsa entità testuale

e/o semantica e, dunque, suscettibili di non essere identificati dal revisore. Per quanto riguarda le altre possibilità stemmatiche (A e B), davanti alla mancanza di dati determinanti, ci sembrano alquanto improbabili, dato che nessuna di esse riesce a spiegare in modo soddisfacente tutti i problemi che presentano i testi; scopo raggiunto soltanto dalla proposta presentata in questo capitolo.

Criteri di trascrizione

Per l'elaborazione della presente edizione critica abbiamo deciso di prendere come testo di riferimento quello previamente denominato L2. Si procederà a intervenire sul testo seguendo il criterio generale di aggiornamento grafico secondo le regole dell'italiano standard, purché ciò non implichi nessun tipo di cambio fonetico. In particolare, si procederà a:

- Separare e legare le parole secondo i criteri grafici attuali.
- Adattare l'uso dell'accento grafico e dell'apostrofo nel rispetto della norma attuale.
- Sostituire tramite l'apostrofo l'accento indicante elisione.
- Aggiungere i punti sospensivi nei casi in cui si rendano necessari per la corretta comprensione del testo.
- Sviluppare le abbreviature.
- Ridurre l'uso delle maiuscole, che passeranno ad essere adoperate soltanto nei casi contemplati dalla grammatica attuale.
- Rispettare l'alternanza fra consonanti doppie e semplici nel modo in cui compaiono nei testimoni.
- Introdurre le virgolette caporali («») per indicare citazione.
- Eliminare le *h* senza valore fonetico eccetto nei casi previsti dalla grammatica attuale.
- Sostituire il nesso *-ti-* per *-zi-*.
- Trascrivere le *u* e *v* secondo gli usi odierni.
- Nelle sequenze *-scie/-cie/-gie* e *-ce/-ge*, mantenere o eliminare la *i*, che non ha nessun valore fonetico, seguendo i criteri attuali (*minaccie*>*minacce*, I.6.9).
- Eliminare la *j*, che passa ad essere sostituita dalla *i*.
- Nei casi in cui compaia *-ii*, si procede alla sostituzione per *-i* (*proprii*>*propri*), ad eccezione dei casi in cui la prima *i* sia tonica.
- Adattare la punteggiatura nei casi in cui possa portare a confusione. Perciò, si procederà, per esempio, all'eliminazione sistematica della virgola dopo *che* dichiarativo o *e* congiunzione copulativa.

- Aggiungere i punti interrogativi ed esclamativi, che di solito non compaiono o vengono indicati con punto e virgola.

Nelle sezioni in dialetto, si ritiene necessario applicare i seguenti criteri:

- Accentazione delle parole piane che presentano caduta della consonante intervocalica dove l'indicazione di accentazione si combina con quella di caduta e anche in casi di pronuncia dubbia (*disea*>*disèa*; I.6.14). Si procede anche all'accentazione dei casi in cui compare il pronome in posizione enclitica (*voliu*>*voliu*; III.17.35).
- Sostituzione di *à* pronome personale clitico con funzione di soggetto per *a'*.
- Eliminazione di *b* nella sequenza «ch» quando indica una pronuncia affricata (*chiama*>*ciama*; I.13.2).
- Trascrizione delle forme di *in te* come una sola parola, procedendo alla sua elisione quando corrisponda (*in tel*>*int'el*; I.2.3).
- Nelle formule interrogative in cui il soggetto compare unito al verbo, separazione tramite trattino (*vuot*>*vuo-t*; II.5.27).
- Separazione della forma *ai* quando riproduce l'unione di pronome e particella avverbiale o pronominale: *a' i*.
- Nelle parole monosillabiche, per evitare ambiguità, si procede a sviluppare le seguenti differenziazioni diacritiche:
 - *A* indica preposizione e *a'*, pronome personale.
 - *Ca* vale «che», *ca'*, «casa» e *cà*, «qua».
 - *Co* indica «con» o «quando», *co'*, «come» e *cò*, «capo».
 - *Do* indica «due» e *do'*, «dove».
 - *Da* fa riferimento alla preposizione, *da'*, alla seconda persona dell'imperativo di «dare» e *dà*, al participio passato maschile singolare («dato»).
 - *Fa* indica la terza persona singolare del presente d'indicativo di «far» e *fa*, la seconda del singolare dell'imperativo.
 - *Fé* si utilizza per la seconda persona plurale dell'indicativo di «fare» e *fe'* vale «fede».
 - *Po* equivale a «poi» e *po'*, a «poco».
 - *Mi* indica «io» e *mi'*, «miei».
 - *Mie* si riferisce a «mie», ma *mie'*, a «miei».
 - *Se* si adopera come congiunzione o come possessivo («suo»), *sé* come pronome e *se'* per far riferimento alla seconda persona plurale di «essere» («siete»).

- *Si* indica pronome riflessivo o seconda persona singolare («sai») di «sapere», *si'*, seconda persona singolare («sei») e plurale («siete») di «esser» e *sì*, avverbio affermativo.
- *Sie* equivale alla seconda persona singolare del verbo «esser» («sei») e *sie'*, alla seconda persona plurale («siete»).
- *So* indica prima persona singolare del presente indicativo del verbo «esser» o del verbo «sapere» e *so'*, le forme del possessivo («suo», «suoi», «sua» ...).
- *Sol* vale «soltanto» e *sol'*, «suole».
- *Sta* corrisponde a «questa» o alla terza persona dell'indicativo di «stare» («sta»), *sta'* alla seconda persona del singolare («stai») e *stà* al participio passato maschile singolare («stato»).
- *To si* corrisponde a «tuo» e *to'* a «toglie».
- *Za* vale «già» e *zà*, «qua».
- *Zó* indica «giù» e *zò*, «ciò».

Con carattere generale, si procederà a:

- Segnare in corsivo e fra parentesi le indicazioni didascaliche inserite negli interventi dei personaggi.
- Indicare fra parentesi i frammenti di testo che corrispondono ad a parte.
- Dato che nella maggior parte dei casi le didascalie di «a parte», «da sé», «tra sé» si trovano davanti all'intervento così indicato, procederemo a regolarizzare quelle in cui ciò non succede, anticipandole sistematicamente.

*Arlecchino finto bassà d'Algeri, Vittoria il cane dell'ortolano
e Fichetto bullo per amore*

Opera scenica
dell'Eccellentissimo Signor Dottor
Bonvicin Gioanelli

Personaggi

ALBERTO, duca padre di Federico creduto Teodoro.

CONTESSA VITTORIA, nipote del duca Alberto, amante di Teodoro.

FEDERICO, figlio del duca Alberto creduto Teodoro, e GABINETTO, suo servo.

MARCELLA, congiunta della contessa Vittoria, amante di Teodoro.

MARCHESE ULARIO, amante della contessa Vittoria non corrisposto.

PANTALONE, servo del duca Alberto.

DOTTORE, segretario del marchese Ulario.

ARLICHINO e BRUNETTA, servi in corte.

La scena si finge in Napoli.

Scene nell'atto primo.

Appartamenti della contessa Vittoria.

Piazza.

Nell'atto secondo

Sala reggia.

Piazza come di sopra.

Sala reggia come di sopra.

Nell'atto terzo

Piazza come negli atti sudetti.

Stanze del duca Alberto.

ATTO PRIMO

SCENA I

Appartamenti della contessa Vittoria.

Teodoro, Fichetto, che fuggono dall'appartamenti della contessa Vittoria

TEODORO Saremo al certo stati scoperti! Vogli il cielo che la contessa Vittoria non se ne sii avveduta.

FICHETTO Se, a' l'ho dit tant volt in malura! Curri, né perdè pi temp.

SCENA II

Contessa Vittoria tutt'anelante seguita da un servo che tiene lume alle mani.

CONTESSA A tanto s'avanza l'ardire, ch'osa sin ne' miei tetti *etc.* Olà servi, accorrete, poiché genti al sicuro s'attrovano ne' miei appartamenti.

SCENA III

Contessa ed Arlichino, che sopraggiunge con lumi.

ARLICHINO Chi va lì, corp del bordel? Sanguinin, sanguenon, sanguenonaz.

CONTESSA Usa pur ogni diligenza, mio fido servo, acciò non fuggano i traditori.

ARLICHINO Che fruz i, che fruz i, a' 'i è omen co tutti i so' requisit, che a' 'i ho conossud int'el da driè.

CONTESSA Qual congerie di funesti pensieri si va anidando nella mia mente! Ah, che pavento di frodi, già che non punto sen van disgiunti dalle miserie le felicitadi.

(Arlichino con mille motti va cercando per scena in atto minaccioso e ridicolo)

5 ARLICHINO Fuora, canage! Ades, ades a' ve farò ben mi andar via coi cocconi delle botte, razze porche.

CONTESSA Così, de' propri errori avranno impenate l'ali alle piante.

ARLICHINO Eh, che no i aveva le panche, no; a' 'i era du intabaradi.

CONTESSA A che dunque non inseguirli?

- ARLICHINO A' ho pres mi subit el spied ch'andava a torn, ma ho volud pria manzar l'arost.
- 10 CONTESSA Questa è la diligenza ch'usi alle veglie imposteti?
- ARLICHINO Co' sarave a dir, no la vol ch'a' magna?
- CONTESSA Quello non era tempo di tratenirti, ma di rintracciarli ovunque si fussero fuggiti.
- ARLICHINO La dis molto ben Sua Eccellenza: anderò a trovarli che de segur i deve esser là.
- CONTESSA Che dici? Ove s'attrovano costoro?
- 15 ARLICHINO Digh ch'anderò a veder, se i fosse int'el necessari.
- CONTESSA Scostati temerario.
- ARLICHINO No gh'è miga tant mal a dir che i sarà int'el cagadur, perché l'è propri logh delle carogne. (*si parte*)

SCENA IV

Contessa, Pantalone, che sopraggiunge.

- PANTALONE Corro, che me snombolo per servir Vostra Eccellenza, cosa comàndela? (*a parte*) (Bisogna che la ghe fuma certo a sta siora.)
- CONTESSA L'agitata mia mente, nonché le mie grida, ch'andorono a ferir l'etra, vi dovrebbero, Pantalon, far intendere come tengo necessità d'esser soccorsa.
- PANTALONE (*a parte*) (Sta' a veder che la xe morta e sbasia per sto musin de settant'anni, oimeil!)
- CONTESSA L'improvviso rumore nelle mie stanze m'ha resa sollecita a risvegliarmi.
- 5 PANTALONE Me maravegio de Vostra Eccellenza: no sa-la che la è patrona de ciarmarme a ora e strasora? (*a parte*) (Altro che amor.)
- CONTESSA Inseguite gl'audaci e conduceteli al mio cospetto.
- PANTALONE Più che volontiera la servirave se le mie gambe no fasse Giacomo, da seno; la veda (*guardandosi le piante*) che st'anno tra i altri el sélano val qualcosa, no i se vergogna de domandar tre soldi alla gamba del nostran però digo.
- CONTESSA Compatisco la vostra età.

- PANTALONE E de che foza, ma ancora, Celenza, se la me intende, saria in stato de far far una meza dozena de Pantalonzini che i poderave esser paggi de Vostra Eccellenza.
- 10 CONTESSA S'a' vostri desideri corrispondessero l'operazioni credo.
- PANTALONE La gh'ha voglia mo de burlar co mi, n'è vero Celenza?
- CONTESSA Sii vostra cura far ricercar per tutte le stanze ed indagar i servi del sopra occorso rumore.
- PANTALONE Vago subito cancaro, chi no la servisse. Sioriaza. *(ponendo mano al pugnàl)*

SCENA V

Contessa, Arlecchino, con capello di Teodoro nelle mani.

- ARLECHINO Manch mal che s'i l'ha brusà la paga l'ha lassà però el capel.
- CONTESSA *(a parte)* (Oh Dio, quegl'è il capello del mio caro Teodoro!)
- ARLECHINO *(a parte)* (El puzza, che 'l carogna al sigur che i gh'averà cagà denter.)
- CONTESSA Arlecchino!
- 5 ARLECHINO Cosa commandela Siora Marches?
- CONTESSA E bene, ch'apporti della fugga? *(a parte)* (Fingerò non essermi aveduta di quel capello.)
- ARLECHINO Bone nove.
- CONTESSA Hai forse scoperti i traditori?
- ARLECHINO E de che fat al se tratta, ch'a' ghe n'abbi descapelà un; guardè mo. *(li fa vedere il capello)*
- 10 CONTESSA *(a parte)* (Purtroppo lo raviso.)
- ARLECHINO Ma i ha abù de bon, che i sè andài via da mi senza che a' 'i manda.
- CONTESSA Tu dunque gl'hai conosciuti?
- ARLECHINO Che forse Vostra Eccellenza non conoscerave sta capella. *(a parte)* (Stà a vidir che la sipi al contrari dell'altre femene.)
- CONTESSA Io lo scorgo al sicuro. *(a parte)* (Ah, che lo riconosce anco il mio core.)
- 15 ARLECHINO No se tratta però così co le putte nette e onorate. *(verso altrove)*

- CONTESSA Che parli? che discorri di puttenette onorate? E che so io?
- ARLICHINO (*affacciandosi alla contessa*) A' si' pur la cara cosa.
- CONTESSA Che dimestichezza è questa?
- ARLICHINO No se pol mo perché a' sem pover omeni far quel che fa i marches za al se sà per tut la cort.
- 20 CONTESSA (*a parte*) (Di sicuro a costui sono noti i miei affetti verso di Teodoro.)
- ARLICHINO Che Teodor? Quel licapiat?
- CONTESSA (*a parte*) (Sono scoperta.) (*poi*) Ama...
- ARLICHINO Chi mo?
- CONTESSA (*a parte*) (Respiro.)
- 25 ARLICHINO Dona Susana?
- CONTESSA Vuoi dire Mar...?
- ARLICHINO Giust, alla fé. Marcarella.
- CONTESSA Vuoi dir Marcella?
- ARLICHINO Andriana, o Marcarella, za a' l'è tut un.
- 30 CONTESSA (*a parte*) (Ah, se n'avvide il mio core.) Dimi come sai di questi amori.
- ARLICHINO Com'a' 'l so? A' 'l so perché a' son el ruffian della comunità.
- CONTESSA Bel mestiere per mia fe'.
- ARLICHINO Za al zorno d'ozi quest s'usa da per tut. Si ben che quel scartoz de Teodoro el civetta Marcella e Fichet, Brunetta.
- CONTESSA Dunque tu tieni per sicuro ch'ambidoi si siino introdotti nelle stanze di Marcella.
- 35 ARLICHINO E che più bel testa de demonio de quest? (*li denota il capello*)
- CONTESSA (*a parte*) (Ah gelosia, m'uccidi.)
- ARLICHINO Ma no 'l sarà mai ver che quel guidon de Fichet abbi Brunetta, che la è el cor delle me budelle, el ventricol dei me meati, insoma, tante belle cose a' dirave s'avesse una qualche lengua da Deter.
- CONTESSA Non solo Marcella si fa lecito d'amoreggiare Teodoro, che Brunetta, a cui la diedi in custodia, se la passa alla domestica con Fichetto?

- ARLICHINO *(a parte)* (Questa è la volta ch'a' la fa impicar Fichet sigur.)
- 40 CONTESSA *(a parte)* (Furie, non più agitatemi, cruchi del mio dolore, a che uccidermi più s'è svelto il core?) *(poi)* Olà, Brunetta!

SCENA VI

Contessa, Arlichino, Brunetta.

- BRUNETTA Eccomi pronta all'Eccellenza Vostra.
- ARLICHINO *(a parte)* (A, cagna assassina!) *(s'aggiusta gl'abiti, fa mille moti per parer più adorno agl'occhi di Brunetta)*
- CONTESSA A tanto s'inoltra, oh sfacciata, il tuo ardimento, ch'osò questa notte introdur genti ne' miei appartamenti?
- ARLICHINO Varré, varré co' rossa che la vien, la par giusto un'anguria.
- 5 BRUNETTA Io, Eccellenza?
- CONTESSA Sì, tu, temeraria.
- BRUNETTA Né meno me lo sono sognato.
- ARLICHINO *Mentiris.* Guarda mo sta capella. *(li fa vedere il capello di Teodoro)*
- BRUNETTA *(a parte)* (Il tutto gl'è noto.) *(poi s'inginocchia)* Deh, per pietà l'Eccellenza Vostra mi condoni, poiché fui necessitata introdur il signor Teodoro suo cancelliere, e Ficheto il servo, alle richieste centuplicate e minacce della signora Marcella sua congiunta, che per altro guardimi il cielo!
- 10 ARLICHINO *(a Brunetta)* Senti cara fradella cosa ha' t' bruscad.
- BRUNETTA Il mall'anno che ti pigli.
- ARLICHINO Tientelo tut per ti.
- CONTESSA Levati, scelerata, già sai pure quello più e più volte t'imposi, che dovessi esser Argo, fedele alla custodia di Marcella. Ma dimi, quanto costoro si trattenero nelle di lei stanze?
- ARLICHINO Ancha denter. «*Actum est de eis*», così disèa Bertold a so' fradèi.
- 15 BRUNETTA A pena furono giunti nell'anticamera che, caduta una cornice dalle pareti...
- ARLICHINO *(a parte)* (Bel principi del matrimocol!)
- BRUNETTA li necessitarono a darci a precipitosa fuga nella quale forza è il credere li sii caduto di capo il capello.

- CONTESSA Dunque non s'abbocò con Teodoro Marcella?
- BRUNETTA Eccellenza, no, poiché li fu levato il modo per il sopra cennato accidente.
- 20 CONTESSA Or che fa Marcella?
- BRUNETTA Impazisse per il timore d'esser dall'Eccellenza Vostra scoperta.
- CONTESSA Arlichino, fa' venir qui Marcella.
- ARLICHINO Cancar, co se tratta de far el ruffian nissun sarà più lest de mi. (*si parte*)

SCENA VII

Contessa, Brunetta.

- CONTESSA È dunque corrisposta in amore?
- BRUNETTA Io compatisco quel povero marcantonio, poiché Marcella è sì bella e galante che, per mia fe', anch'io l'adoro.
- CONTESSA (*a parte*) (Gelosia mi divorì!) (*poi*) Ch'espressioni escono dalle lor lingue inamorate?
- BRUNETTA Di «ben mio», di «mia vita», d'«idolo di questo sen», di «questo core»; tutte voci che farebbero cadere ogni Zenocrate più continente.
- 5 CONTESSA (*a parte*) (Ed io sola m'attrovo in tante penè!)

SCENA VIII

Contessa, Brunetta, Marcella ed Arlechin.

- ARLICHINO Segur che la ve vol sculazar a braghe calade, vardè la fa far l'amor. (*verso Marcella*)
- MARCELLA Tu pure vuoi censurare le mie operazioni? (*verso Arlichino*)
- ARLICHINO No so chi me tenga che... (*finge volerla percuoter*)
- CONTESSA Marcella.
- 5 MARCELLA Mia Signora.
- CONTESSA In questa guisa v'abusate delle mie grazie?
- MARCELLA In che offesi mai l'Eccellenza Vostra?

- CONTESSA (*a parte*) (Oh, quant'è vaga costei! Ti compatisco, Teodoro.) (*poi*) Purtroppo m'oltragiasti. (*a parte*) (Lo sa ben il mio amore.)
- MARCELLA Se l'amar il mio caro Teodoro è delitto, per verità ne son rea.
- 10 ARLICHINO La me pias che la l'ha dis «netta».
- BRUNETTA Già la signora Marcella è da marito.
- CONTESSA L'amar Teodoro non mi necessita a chiamarti rea di te stessa, bensì l'aver introdotto il medemo entro a' tuoi appartamenti senza considerare il biasmo commune che t'avresti concitato per sì detestabile operazione.
- MARCELLA Tropp'è possente amore.
- ARLICHINO (*a parte*) (A' 'l so ben mi, al tira che l'amorba.)
- 15 BRUNETTA Dirai qualche sproposito.
- ARLICHINO Digh la verità mi segur.
- CONTESSA Voglio bene che sii corrisposta amante. (*a parte*) (Tolgal per sempre il cielo!) (*poi*) Ma che degenerassi in tal guisa dalle tue pari, non lo posso né meno sentire.
- MARCELLA Quando l'Eccellenza Vostra avesse sperimentati li strali di sì possente nume...
- CONTESSA (*a parte*) (Stolta sei, se nol credi.)
- 20 MARCELLA Avrebbe convenuto confessare d'essersi lasciata per vinta.
- CONTESSA Non più articular gl'accenti. (*poi a Brunetta*) Olà!
- ARLICHINO A' l'ha dit a lei o a mi?
- CONTESSA Parlo con Brunetta.
- ARLICHINO No l'è miga gran cosa, za a' sim tutti do fradelli carnali.
- 25 BRUNETTA In che devo servire l'Eccellenza Vostra?
- CONTESSA Se trascurasti per il passato omettendo i miei comandi, in avvenire fatti conoscere più pronta essecutrice de' medesimi.
- BRUNETTA Quando commanda chi può, deve in conseguenza esser ubbidito da chi deve.
- ARLICHINO (*alla contessa*) Ha lei forse volontà d'evacuare? Perché secondo el nostro galeno dalle vallade: «quando patrona chiamat, semper gh'è cascat qualcosa».

- CONTESSA Più volte mi ti desti a divedere per menticato con tuoi deliri; amutisciti!
- 30 ARLICHINO No l'è miga po' questo tanto gran mal a cercarghe se ghe scampa da far i so' fati perché anca le rezine deve cagar. Uh, uh. (*si parte*)

SCENA IX

Contessa, Marcella, Brunetta.

- MARCELLA (*tra sé*) (Di qualche sinistro pavento).
- CONTESSA Dovrai con Marcella rinserarti in una delle mie più remote stanze, né ivi a chi si sii permetter l'acceso sotto pena della mia disgrazia.
- BRUNETTA Guardimi il cielo!
- MARCELLA Per sempre dunque, oh Contessa, dovrò vivere subordinata a sì strani voleri? (*a parte*) (Ah, tiranide più inaudita!)
- 5 CONTESSA Sin ch'ad Alberto, tuo e mio zio, rappresenterassi opportunità per tuoi sponsali (già che lo stesso in tal guisa m'impose), io ne dovrò esser arbitra delle tue voglie.
- MARCELLA (*tra sé*) Perfidissimo fato!
- BRUNETTA (*a parte*) (Non occorre altro, pazientate di buona voglia, oh mia Signora, ogni evento per avverso vi si rappresenti, ch'infine non potrete in tempo alcuno esser disgiunta, almeno con lo spirto, dal vostro adorato Teodoro.) (*poi, verso la contessa*) L'Eccellenza Vostra sarà di subito servita. Andiane, Signora, andiane. Comàndela forse che facci mutare la serratura ed aggiungervi il catenaccio?

(*Marcella piange, partendo*)

SCENA X

Contessa.

- CONTESSA Troppo è possente amore. Ah, ben ti compiango Marcella, tu inesperta credi la contessa Vittoria, mentre essa s'attrova più di te vivamente accesa di Teodoro, che è l'alma di questo sen, di questo core. Ma dove trascorri, mia lingua? Vorrai dunque amettere, o Vittoria, al tuo possesso un suddito, un plebeo, e concitarti lo sdegno de' tuoi congiunti, l'imprecazioni de' tuoi vassalli, l'obbrobrio de' tuoi popoli? Ah no, che non mancano prenci al tuo merto, né regi a' tuoi sponsali ch'idolatrando il tuo bello, ne vivon tra essi rivali. Fuggirò dunque Teodoro, abborirò il suo aspetto qual più demone Averno, e furia Aleto.

Ma qual forza improvvisa
 necessita amutir la lingua ancora?
 Parmi dichino gl'astri
 ch'a sembianze s'è care
 a s'è vezzoso oggetto
 apprir debbasi il core
 e svelarli repente
 l'inaudita cagion del suo dolore.
 Dirò che vive amante,
 dama che non è volgare,
 del secretar Teodoro
 più faconda oratrice.
 Dirò ch'è maggior pena
 l'adorar un ingrato
 che il ragirar d'un Ision la rota;
 né di Sisifo il sasso
 riesce s'è pesante
 quanto l'amar un non inteso amante.

SCENA XI

Piazza.

Arlechin.

ARLICHINO Vaga de zà, vaga de là; torna de qua; corra in Alep, torna alla capella de Bergam, nol se sente oter che «amor sassin», «amor crudel», «amor tiran»; «amor è un asen, un mul, un porch»; «amor m'ha ferid con la stanga della porta», «amor m'ha butà sul cò un bocal de pis!» Vaga al bordel amor! Omeni, a' 'i vol esser cospetin, e chi ha zuf zaf cervel no se inamora, perché i inamurad i par sach vod: mai i manza, mai i beve, ma sempre i tira sospiri, che ognun de lor pesa quattro lire e set onze alla grossa. El mal è ch'anca la siora contessa i dis che la s'ha cazà int'el cò d'amar quel toch de furfant fiol de Fichet, ma mi al stim della comunità, Teodor è el zerbinot, a' ghe vol oter ch'esser secretari della me parona, e po esser fiol d'un. (*vedendo Brunetta*)

SCENA XII

Arlichino e Brunetta, che sopraggiunge.

ARLICHINO (*a parte*) (Oimè, o che dolori, sia maledet amor che m'ha fat incontrar in sta carogna!)

BRUNETTA Ti riverisco, o grugnolo di porcello salvatico.

ARLICHINO (*a parte*) (A mi, mo per le me bellezze, chi no andasse a tombolon?)

- BRUNETTA Non mi rispondi, oh, viscere?
Sai pur che sei dulcedine
di questo sen suavissimo.
- 5 ARLICHINO (*a parte*) (Voglio star sul me, cancar.)
- BRUNETTA Ancora quel musuzolo
ascondi di marmotola.
- ARLICHINO Star saldo più no possego
perché me sento a rompere
i budèi nella panzola.
- BRUNETTA Vardami un poco e mirami
s'io son Brunetta furbola
che ti diede dei gnocoli.
- ARLICHINO Purtroppo co considero
quel to visin belicolo,
quelle mascherpe intatole,
ti me par una vacola.
- 10 BRUNETTA Io non son tua matruncula
ch'a tutti dava pascolo
per un po' di salzizola.
- ARLICHINO Ti fal ch'ella magnavala
col formai la polentula
ma ti, lova sporchissima,
le teghe coi so' granoli
della fava più durola
ti ingiotti a crepa panzula.
- BRUNETTA Vuoi sempre offendermi, oh caro carucio Arlichinuccio, sai pure,
ch'io per te non ho be, be, be bene né di giorno né di notte.
- ARLICHINO Cara fradella di' per l'avvenir un poco più prest quel bene.
- BRUNETTA Mi tratengo in proferirlo a bella posta, poiché giubilo in considerare
il be, be, be, bene sviscerato che ti porto.
- 15 ARLICHINO Obligad, Bruneta cara, del to affet. Va' a ca', perché a' sol' in sta piazzeta
spazizar certi zovenotti che i va a ronda ve, e se i te cazza innanz
una qualche testa muta, t'è morta nel chivali da vira.
- BRUNETTA Per farti conoscere ch'io t'adoro, ecco che t'ubbidisco. Addio carino.
- ARLICHINO Addio marforio.
- BRUNETTA Addio mia bella Pantasilea.

ARLICHINO Addio me car Marcantoni. Ah, ah.

SCENA XIII

Teodoro, Fichetto.

TEODORO Insomma non v'è dolce senza il suo assenzio, non v'è calma senza tempeste, non v'è rosa senza le sue spine; né si può godere un momento di piacere che non venghi compensato da una serie di scontenti!

FICHETTO E de che foza, che l'è vira; per ben che s'abbi, mai al se ciama alcun felis massime in amur, ove al bisogna sparzer un mastel de sangue, avanti ch'al se zonza a una gozza de gust per quest. Abbanduna, car Teodor, i amar de Marcella, che al segur la sarà el to precipizi. Arcordete ch'a' te son pader per adozion e che se a' no era mi che t'avesse comprà per 200 scud dai algerini, te sarissi a quest'ura andà ancha ti coi oter schiavi a bastonar el bacalad.

TEODORO Al sicuro io ne vengo addottrinato da' vostri consigli, ch'a misura dell'onesto vengono con pari prontezza da me essequiti. Ma non sapete che l'amar Marcella mi può sollevare dal posto di cancelliere al grado di primate? Ed esser voi, oh mio caro Fichetto, ancora a parte d'ogni mia contentezza!

FICHETTO T'è mat se ti credi che la contessa, che de za sa i amuri che passa con Marcella, la te la conceda per sposa.

5 TEODORO E di che ne puoi prender dubbio?

FICHETTO Dal conoscerte ella, me fiol, ch'è a dir d'un pover servitur.

TEODORO Ma il posto riguardevole che tengo di cancelliere non mi può avvantaggiare in ogni riscontro?

FICHETTO In tut sì, ma in quest a' no 'l credo po miga!

TEODORO (*a parte*) (È meglio finghi di secondar il di lui genio perché non mi riesca di soverchio noioso.) (*poi*) Veramente comprendo la vostra svisceratezza ed il vostro amore; se per il passato mi vi dimostrai importuno nel desiarvi per sempre compagno a' colloqui di Marcella, in avvenire mi regolerò a' vostri voleri. Abbandonerò gl'amori, tralascero Marcella, darò bando anco' a' pensieri amanti.

10 FICHETTO Te farà molto ben a regolarte in sta foza. Orsù, vad in piazza, conservet.

TEODORO Andate pur in pace.

SCENA XIV

Teodoro, Contessa.

- CONTESSA (*a parte*) (Ecco qui la cagion del mio martire.) Teodoro!
- TEODORO (*da sé*) (Qual voce va articolando di Teodoro il nome?) Oh mia Signora!
- CONTESSA (*da sé*) (Un'alma delirante,
ch'impazzita d'amor, resa è baccante.)
Senti, dama che non ha pari
né in virtù né in beltade in questo regno,
di te ne vive accesa.
- TEODORO (*da sé*) (Ha scoperti gl'amori che passano tra me e Marcella al sicuro.)
- 5 CONTESSA Teodoro, ascolta.
- TEODORO Son a servir l'Eccellenza Vostra e che m'impone.
- CONTESSA (*da sé*) (Ah, ben direi «amore».)
Questa dama non è altrimenti di te invaghita.
- TEODORO (*da sé*) (Respiro.)
- CONTESSA Ma bensì s'invaghì per gelosia.
- 10 TEODORO Cosa curiosa al certo, che s'abbi invaghita per gelosia.
- CONTESSA Mi pregò li componessi un sonetto, che fu incontinenti da me eseguito; io pure vorrei che tu come mio segretario lo correggessi.
- TEODORO Non può dar giudizio de' delineamenti d'una pittura un cieco.
- CONTESSA Già m'è noto il tuo spirto, né m'è stata a quest'ora occulta la tua vir-
tude. Leggi, ch'io ti do tempo di dar alla stessa la bramata risposta.
- TEODORO Quando ciò possi ridondare in piacere dell'Eccellenza Vostra non ri-
sparmierò ogni studio perché resti questa signora dama servita. (*legge*)
- 15 CONTESSA Che ne dici?
- TEODORO Che sopraffatto dalla meraviglia non so che rispondere.
- CONTESSA Vanne e risolvi.
- TEODORO (*tra sé*) (Oh Dio, da qual congerie di disastri si va invaghindo la mente!)
(*poi*) Vado servendola.

SCENA XV

Contessa, Fichetto.

- CONTESSA Parti, sì, parti. (*poi*) (E nel partir mi togli ogni contento assieme.)
- FICHETTO L'Eccellenza Vostra è molto sospesa.
- CONTESSA Ove fosti con Teodoro in questa decorsa notte?
- FICHETTO (*da sé*) (Brut principi.) (*poi*) A let, da ver servitur che le profess.
- 5 CONTESSA Tra le piume sempre vi trattenesti.
- FICHETTO O piume, o lana che la se fosse mi serà cert stad a dormir.
- CONTESSA E pure gente ardita osò penetrar nelle stanze di Marcella.
- FICHETTO De quest a' no ne so negota, da vir bergamasch. Oibò.
- CONTESSA Ho riscontri che tu, unito con Teodoro, fosti sì temerario d'avanzarti.
- 10 FICHETTO (*a parte*) (A' l'è mei ch'a' ghe dighi la verità.) (*s'inginocchia*) L'è vira che Teodor m'ha indot a andar sech a parlar a Marcella, ma in temp che anch l'Eccellenza Vostra non doveva esser andata al repos; e sim subit ritornad a deter per el rumor se sentii nelle visine stanzie.
- CONTESSA (*da sé*) (Gelosia, tu m'uccidi.) (*poi*) Levati dal mio cospetto, o miscredente, né più apparirmi innanzi.
- FICHETTO No l'è gran cosa, za Teodor è arrivad al post de cancellier dell'Eccellenza Vostra, se l'amuregia la siura Marcella, questa è fiola da marit, l'amur è lecit ed onest.
- CONTESSA E tanto ardisci!
- FICHETTO No digh oter (*partendosi dice*) se a' l'ho sempre dit che Teodor al vol esser el me precipizi.

SCENA XVI

Contessa, Pantalone.

- CONTESSA Oh Teodoro, Teodoro!
- PANTALONE Eccellenza, el Marchese vorrave venir a riverirla, commàndela che el vegna de longo?
- CONTESSA (*tra sé*) (Oh Dio, quanto è importuno!)

PANTALONE Cosa mo dixela? Èl-la contenta?

5 CONTESSA Venghi il marchese, che sarà ben veduto.

PANTALONE E ben trovào ancora da seno. (*si parte verso l'anticamera Pantalone e viene introducendo il Marchese*)

SCENA XVII

Contessa, Marchese, Pantalone.

PANTALONE La me vegna da drio, Celenza.

MARCHESE (*da sé*) (Il core non può capire entro il mio petto dal giubilo che ne riceve per vista sì adorata.)

PANTALONE (*da sé*) (E no altro, padre; de sti tocchi qui no gh'è, né tiorave.)

CONTESSA (*al Marchese*) Che desia da me l'Eccellenza Vostra?

5 PANTALONE (*a parte*) (Quel ch'ha volesto Pantalone dalla so' Pandora.)

MARCHESE Amarvi, adorarvi, idolatrarvi, mia Signora.

PANTALONE (*da sé*) (No saveva miga po mi che el marchese avesse tanta virtù int'el cao. Orsù, è meglio che lassa star el sior marchese co la siora contessa.) (*poi*) Con grazia de Vostre Eccellenze. (*si ritira*)

SCENA XVIII

Contessa, Marchese.

CONTESSA L'onore che riceve la contessa Vittoria per le vostre visite, oh Marchese, la rende sempre più fortunata.

MARCHESE Eh, mia riverita signora, non ha espressioni adeguate la mia lingua per encomiar a pieno l'inimitabili qualità ch'adornano l'Eccellenza Vostra.

CONTESSA Voi mi fate arrossire, Signor Marchese.

MARCHESE E voi mi rendete troppo felice, oh Contessa.

5 CONTESSA Qual fortuna mi vi rende in questo punto?

MARCHESE Quella che può sperare un'anima amante.

CONTESSA Piano Signor Marchese, con chi favellate?

MARCHESE Seco lei, Signora Contessa, ch'è l'idolo del mio core.

- CONTESSA Non merta l'adorazioni il mio volto.
- 10 MARCHESE Ah, ch'incessanti n'essige i sacrifici dell'amor mio.
- CONTESSA Io non v'intendo.
- MARCHESE È pur l'idioma italiano.
- CONTESSA Troppo diceste, io troppo udi, mi parto.
- MARCHESE (*da sé*) (Oh mie speranze abbattute!)
- 15 CONTESSA (*da sé*) (Oh noiose dimore!)
- MARCHESE Dunque, troppo m'espresi col solo dir «v'adoro»?
- CONTESSA Sì.
- MARCHESE (*tra sé*) (E pur quest'espressioni escon da un cuor divoto.) (*poi*) Dovrò dunque per sempre crucciarmi
- CONTESSA Vittoria non ve l'impone.
- 20 MARCHESE (*da sé*) (Oh speme lusinghiera!)
- CONTESSA (*da sé*) (Oh insoffribil tormento!)
- MARCHESE (Che per costei
- (*a parte*) } ne sento.)
- CONTESSA (Che per costui

SCENA XIX

Teodoro.

- TEODORO È pur vero che per amor il tutto facilmente s'apprende. Quando meno mi sognavo di poetare, vengo necessitato dalla signora contessa a dar risposta al di lei bizaro sonetto, ma eccola per punto, che verso me s'avvicina.

SCENA XX

Teodoro, Contessa.

- TEODORO Pronto essecutore de' speciosi comandi dell'Eccellenza Vostra ho data, benché debolmente, risposta al sonetto.

- CONTESSA *(da sé)* (Vogli il ciel m'abbi inteso.) *(poi)* Teodoro, al segno maggiore obligasti l'alma di Vittoria, nella celerità praticasti di render l'amica mia consolata.
- TEODORO Potrà gloriarsi la mia pena d'aver ubbidito a' ceni dell'Eccellenza Vostra non mai per l'aver vergato con tetri colori i sentimenti della mia mente; prenda. *(li porge il sonetto)*
- CONTESSA *(leggendo)* È nobile al certo e lo conserverò entro il mio seno.
- 5 TEODORO E qual fortuna si prepara a quella carta?
- CONTESSA *(da sé)* (Quella, oh Dio, vorrei fosse permessa alla tua destra.) *(poi)* Non dovea punto temere l'amante, mentre non è gran cosa ch'una dama, benché grande, ami un privato! Già Venere istessa arse per Anchise e d'un'Egeria un Numa.
- TEODORO Icaro e Fetonte, però, non l'indovinarono. L'Eccellenza Vostra, sua, può viver sicura, che come un grande supera nel dominio, così vuol farlo con l'ingegno. Ad un prence venne in pensiero di far un sonetto, composto l'ebbe, n'impose ad un suo suddito di dar risposta allo stesso, eseguì ad un tratto il vasallo e, scorgendo troppo gradita la risposta al prence, superato nella composizione, stabilì di subito partire con la famiglia dalla città, voglio dire, oh mia Signora!
- CONTESSA Che?
- TEODORO L'intendo, che mi parta, eh?
- 10 CONTESSA No! *(a parte)* (Oh, Dio!) *(poi)* Che mi piace il sonetto. *(guardando attentamente Teodoro, si parte)*

SCENA XXI

Teodoro.

- TEODORO Parmi che la nave del mio pensiero s'estendi a velle gonfie nel mare dell'ambizione: chi sa che questa dama non sii la contessa Vittoria e ch'il vassallo sii il segretario Teodoro. Voglio sperar.

(Marcella, che sopraggiunge)

SCENA XXII

Marcella, Teodoro.

- MARCELLA Sì, sì, spera cor mio.

- TEODORO Oh, fortunati accenti! (*poi, a parte*) (Erano deliri della mia ambizione il pensare che la dama sii Vittoria, eh, che sarà Marcella.)
- MARCELLA Lascia che t'incateni.
- TEODORO Permetti ch'io ti stringa.
- 5 MARCELLA A questo sen.
- TEODORO A questo petto
- MARCELLA Oh caro.
- TEODORO Oh cara.
- MARCELLA Né che mai ci disgiunga.
- 10 TEODORO Acciò non ci divida.
- (In questo punto sopraggiunge la Contessa)*

SCENA XXIII

Contessa, Marcella, Teodoro.

- CONTESSA Oh cari! (*a parte*) (A fe', li compatisco anch'io.)
- MARCELLA (*da sé*) (Siam scoperti.)
- TEODORO (*da sé*) (Ah, che ci sorprese!)
- CONTESSA No, no, seguite pure.
- 5 MARCELLA Con promesse di sposo.
- TEODORO Senz'indiretto fine.
- MARCELLA Diedi la destra.
- TEODORO Strinsi la mano.
- CONTESSA Su, via, che paventate? «E con la mano il core».
- 10 MARCELLA Eh quest'è troppo, Eccellenza.
- TEODORO A tanto non m'expressi.
- CONTESSA Ah, sfacciata! (*poi verso Teodoro*) Ah, sleale!
- MARCELLA Oh, perverso destin!

TEODORO

Sorte fatale!

(Nel mentre si parte Marcella, Teodoro vuole seguirla)

SCENA XXIV

Contessa, Teodoro.

CONTESSA Fermati, Teodoro.

TEODORO Non comanda l'Eccellenza Vostra ch'io pure vadi con Marcella?

CONTESSA No, ch'io qui ti voglio.

TEODORO L'Eccellenza Vostra è patrona.

5 CONTESSA L'ami tu dunque? Parla!

TEODORO *(da sé)* (Che dirò mai?) *(poi)* Eccellenza sì, per esser di lei congiunta.

CONTESSA Dici da vero ch'ami per esser mia congiunta?

TEODORO Sii testimonio il cielo.

CONTESSA Né per altro l'adori?

10 TEODORO *(da sé)* (Ah, che sempre più mi rafferma credenza che sii di me la contessa accesa! Ardire, mio core!) *(poi)* No, mia cara.

CONTESSA *(a parte)* (Oh me felice!) *(indi)* Come?

TEODORO *(a parte)* (Sii maledetto, amore.) Eh, Signora. Così dicevo a Marcella.

CONTESSA Sì, a Marcella, oh caro, eh? Ma senti, Teodoro. *(a parte)* (Non mi posso più contenere.) Se dama d'alto grido ti dicesse: «Teodoro, anima mia, core di questo sen, mio ben amato, lascia Marcella, oh Dio, segui la tua fortuna, che felice ti vuole e fortunato»; allor, e che diresti?

TEODORO Direi che picciol vapore quando venghi sollevato all'aria, non può cagionare che sinistri gl'eventi; direi che il passeggiar le vie del sole ad altri non è permesso ch'al direttore degl'astri. Direi, insoma, direi... Ah, Signora Contessa, mi ramentano le storie che Marco Aurelio ancora fece bèvere all'impudica Faustina il sangue d'un vilissimo gladiatore con cui poch'anzi essa seco s'era giaciuta.

15 CONTESSA Tu pur confessasti. *(in questo punto, finge cadere)* Oh ciel, soccorso!

TEODORO Vostra Eccellenza è caduta?

CONTESSA Sei cieco, che non mi ravissi qui al suol giacente?

TEODORO Purtroppo... Oh Dio! *(si confonde, né sa ch'espedito prendere; se levarla o lasciarla in abbandono)*

CONTESSA Ah, villano indiscreto, dami la mano.

20 TEODORO Son qui mia Signora. *(procura di coprirsi la mano con il tabaro)*

CONTESSA In questa guisa, oh stolto, t'abusi delle grazie ti fa la Contessa?

TEODORO Non osai perché servo.

(Essa si solleva da terra tenendo per sempre afferata la mano di Teodoro sino risorgere)

CONTESSA Come segretario dovrai tenir occulta questa caduta. *(si parte)*

TEODORO *(con voce giuliva seguitando la contesa)* Marcella, abbi pazienza.

Il fine del primo atto.

ATTO SECONDO

SCENA I

Marchese, Dottore.

MARCHESE Insoma non posso scacciar la malinconia che stranamente m'opprime.

DOTTORE *Frustra queris quod intus habes* a che mai pensar a sta mala biestia, se za la ve va a roder le viscere?

MARCHESE A tali vicende sono sogetto, che si può fare? La signora contessa Vittoria è l'origine d'ogni mia disavventura.

DOTTORE Purtrop al cred «*eo quia femina mutatur in singuli sex annis, haec est abortum naturae, citius pubescit et citius senescit*»; così al dis Aristotel al libro quart *De Generatione Animalium capite sexto*. Senta l'eccellenza vostra quel che dis una volta delle femene un grand'om: «*Quid levius fumo, flamen, quod flamine ventus. Quod vento mulier; quod muliere, nibib*». Una femena l'è el principi e el fin della so' fameia, *nam foemina dicitur principium, et finis familiae suae lege pronuntiatio 195 § ulter digestis De Verborum Significatione et lege 4 capite De Liberis et Posthumis* sì che per la variabilità della contessa Vittoria a' nol occur che l'Eccellenza Vostra s'afflizza, perché quest al le pol nuocer de sì fatta maniera, che la 'l renderà al ultim period della so' vita. Ah, *malincunie*, malencunianza ti, a' ti sì, *presentis mali cognitio. Res turpissima cogitatu*.

5 MARCHESE Indarno v'affaticate in persuadermi a scacciarmela d'attorno.

DOTTORE O Marches, Marches, *frustra est illa potentia quae non reducitur ad actum*; voi mo dir ch'al bisogna?

(Arlichino sopraggiunge in fretta)

SCENA II

Marchese, Dottore, Arlichino.

ARLICHINO Largh siur marches alla siura culessa.

DOTTORE Che diavol de sproposit? A' voi dir «la contessa»?

ARLICHINO Uh, Duttur baban, più ignurant d'un asin.

DOTTORE Qual te si' ti, n'è vira?

5 MARCHESE *(tra sé)* (Qui la signora contessa? Oh me, felice.)

ARLICHINO Siben perché a' no savì, sier carbonar, che el cul stà con la contessa? Ergò, «contesa» e «culesa» è tutt'un.

SCENA III

Marchese, Dottore, Arlecchino, Contessa e Brunetta.

DOTTORE Riveris profundament l'Eccellenza Vostra.

MARCHESE Umilia il suo core innamorato all'Eccellenza Vostra il marchese.

ARLICHINO (*da sé*) (D'ogni stason.)

CONTESSA Per divertirmi dalle cure noiose ch'hanno a quest'ora affascinato il mio spirito, risolvo portarmi ne' campi di Flora.

5 MARCHESE Ovunque si ragiri la Contessa Vittoria possono l'Auree vaghegiare una Venere, non punto inferiore a quella che nella Via Latea soggiorna.

CONTESSA Ironicamente andate, oh Marchese, encomiando la Contessa Vittoria.

ARLICHINO (*da sé*) (Putana cagna, ch'a' no poss farghe arrivar anca mi un sospir a Brunetta.)

MARCHESE Articolo gl'accenti con un core tutto sincero; ma commanda l'Eccellenza Vostra restar servita al giardino.

CONTESSA Se m'abusassi delle vostre grazie, farei gran torto alla vostra gentilezza.

10 MARCHESE (*tra sé*) (Ritorno a respirare.) (*poi*) Eccomi dunque disposto in servirla.

CONTESSA (*da sé*) (Quanto più volentieri t'acceterei se fosti Teodoro.)

DOTTORE Sté a vidir ch'a' si' *accidentaliter* divenud mi *prosenecta*. *Nam dicitur prosenecta matrimonii mediator legge I digestis De Prosenectis.*

BRUNETTA Arlichino mio caro, tu pure porgimi la destra.

ARLICHINO (*li vuol dare una caroba*) To', pel'amur ch'a' te port.

15 DOTTORE Innanz el matrimoni, via zà.

SCENA IV

*Piazza.**Teodoro.*

TEODORO A chi mai dimostrossi più propizia la sorte di quello che la riconobbi io in quest'oggi? «Come segretario tieni occulta questa caduta». Bensì m'avveggo, oh fortuna, che rivolgi a' miei contenti la rota.

SCENA V

Teodoro, Ficheto.

FICHETTO Ah, ah, galantom, za che sta not a' no avì podud parlar a Marcella, essa in sto punt la ve manda sta lettera. (*Li porge la lettera*)

TEODORO Di Marcella è quel foglio?

FICHETTO Sì, de Marcella è la lettera.

TEODORO Per esser di Marcella, sta' osservando quello ne faccio. (*lo lacera*)

5 FICHETTO A mat, cosa fa-t?

TEODORO Temerario, con chi credi di discorrere?

FICHETTO Mi a' parlo giusto co ti, ve'.

TEODORO Che «ti», che «mato», sciagurato che sei? Mi conosci tu? Parla! Rispondi!

FICHETTO Se a' te conos, mo che vien te dall'altro mondo? no sa-t, che mi a' son el to liberator Fichet.

10 TEODORO Da qui a dietro dovrai riconoscere li tuoi doveri, darmi dell'Eccellenza, star due passi a dietro quando mi discori, insoma, riconoscermi per il Signor Conte Teodoro.

FICHETTO L'è bella questa, da vira! Te par mo ti d'aver mustaz de conte? Più tost da marchese!

TEODORO Orsù, non vi è più tempo da perdere: io sono il Signor Conte, mentre la Signora Contessa m'adora.

FICHETTO È 'l po vira?

TEODORO Al certo, ma levati un poco il capello, e sta' due passa a dietro quando ti parlo.

- 15 FICHETTO L'è un po' troppo bonora che ti fazi da conte; eh Teodor, Teodor, co sto to umur senza fundament, ti vol descader anca dal post che ti è.
- TEODORO Non più ciarle.
- FICHETTO Comàndela Eccellenza che me levi il capel?
- TEODORO Manco male, farai il debito tuo. Senti, va' in piazza.
- FICHETTO La commandi pur con ogni libertà, Siur Cunt. (*tra sè*) (A' 'l me vien da rider da vira.)
- 20 TEODORO Ordina quattro cocchi, de' più vaghi ed adorni che possi rendere l'arte maestra.
- FICHETTO Ben, bon.
- TEODORO Indì, ritrova ventiquattro paggi.
- FICHETTO Bon, ben.
- TEODORO Fa' far alli stessi un abito da livrea trinato d'oro.
- 25 FICHETTO Ben, bon.
- TEODORO In questa guisa m'abbadi?
- FICHETTO Mo caro ti, se a' ti disi dei sproposit, cosa vuo-t ch'a' te responda? I paggi mo, come i vo-t mantener? A polenta sicuro.

SCENA VI

Teodoro, Ficheto, Marcella, che sopraggiunge.

- MARCELLA Pur ti ritrovo, oh Teodoro.
- (*Teodoro finge non vederla*)
- È come s'è di repente s'eclissano quelle luci che...
- TEODORO Che Teodoro? Che luci?
- FICHETTO E cara siura Marcella, lassel star.
- MARCELLA (*a Ficheto*) Li desti il foglio? Ma... Oh Dio!
- 5 TEODORO Il foglio è al suol infranto, io non ravviso Marcella, sii maledetta Marcella! Vanne dunque tu, stolta. (*si parte Teodoro, in furia*)

SCENA VII

Marcella, Ficheto.

MARCELLA E di qual reità è mai questo core? Barbaro, di, rispondi, che s'è ripente mi sprezzì, mi fuggi, mi detesti; ma tu almeno, Fichetto, rendimi la cagione di s'è strane vicende.

FICHETTO Son stuffo in malura. (*si parte esso pure*)

SCENA VIII

Marcella, poi Pantalone.

MARCELLA Dovrò per sempre penare!

PANTALONE No, vita mia, che anca el sol doppo che l'ha fatto marioirba co le niòle el torna a mea, e s'è el se lassa veder bello come prima.

MARCELLA (*a parte*) (Costui, tormento acresce alle mie pene.) Che chiedete, Pantalone?

PANTALONE Altro no riccerca, non brama, no desidera questo mio coresin che saltarme fuora della panza e far un caorìo a tombolon entro el mar più profondo della vostra grazia. (*a parte*) (Oh Dio, vago da seno, se la me dise de s'è.)

5 MARCELLA Troppo tardo sete stato, signore. Già amore per voi fatto Aquario non ha la vivacità del Pesce, ma la stolidezza dell'Ariete e del Toro. Per Gemini non v'è loco, mentre ormai è tempo di ritornare da Cranco. Mal s'accoppia il Scorpione all'unione del Leone e della Vergine: sol Libra le forze, questa favolegiata deità, potrebbe per voi invero il cieco nume scagliar strali di Sagittario, ch' invece di render essangue in amore, vi rendessero in Capricorno.

PANTALONE A mi mo siora tutte ste belle cose, perché gh'ho quarant'anni per culata, n'è vero?

MARCELLA A voi, per apunto. (*a parte*) (Manco male che tra tante pene che mi crucciano, non abbi ritrovato un poco di trastullo che mi ricrei.)

PANTALONE E, cara.

SCENA IX

Marcella, Pantalone, Contessa.

CONTESSA Guardate che bel caprone.

PANTALONE (*da sè*) (Certo che la m'ha sentùo.)

CONTESSA Favellar d'amore in un'età!

PANTALONE Eccellenza, no l'è gran cose, perché amor ha fatto fidar fin un Ercole.

5 CONTESSA Lo fé perch'è nerboruto.

PANTALONE E mi, che songio noma ossi!

CONTESSA Partiti dal mio aspetto!

PANTALONE (*da sé*) (Vago, Siora Cagada, e magneme co far giusto conto che sia la merda.)

SCENA X

Marcella, Contessa.

CONTESSA Tu pur, oh stolta, abbadavi alle di lui frenesie?

MARCELLA Mi tratenevo solo per prendermi diletto.

CONTESSA Sì, ma con poca prudenza.

MARCELLA Quando l'Eccellenza Vostra mi vogli priva d'ogni divertimento, io ritorno a rinserarmi.

SCENA XI

Contessa, poi Teodoro.

CONTESSA Sei qui, Teodoro. (*a parte*) (Quasi dissi: «idol mio», per te men muoro.)

TEODORO Eccomi a' suoi voleri.

CONTESSA Già che tu sei segretario de' miei stati, voglio ne sii pure de' miei pensieri.

TEODORO E che grazie sono mai queste che l'Eccellenza Vostra m'impartisce?

5 CONTESSA I mertì tuoi molto più essigono dalla mia persona.

TEODORO Chi mai, (*a parte*) (più di me) sarà fortunato?

CONTESSA Due giovani di bel aspetto, pari d'amore e di fedeltà, sono invaghiti del mio semblante. Uno di questi si è signore de' stati; altro, abietto vile e suddito di me stessa.

TEODORO (*tra sé*) (Mi figuro a che indirizza questo discorso.)

- CONTESSA Tu dovrai, come dissi, segretario de' miei pensieri, consigliare a qual di questi due debbasi appigliare la contessa Vittoria; s'al nobile e grande, o al vile ed abietto.
- 10 TEODORO Troppo vi lusingherei se veriteri non esprimessi li sentimenti del mio core. Al grande senza dubbio per ogni rispetto dovrebbe l'Eccellenza Vostra corrispondere, mentre essendo pari in svisceratezza al vile ed abietto, n'è di più maggiore di fortune, ed in conseguenza degno della vostra grandezza.
- CONTESSA (*a parte*) (Stolto che sei.) (*indi*) Già che dunque mi consigli al grande, al grande pure tu dovrai arrecare ch'io desio di venirle sposa, e tu, paraninfo ne sarai.
- TEODORO Piano, Signora.
- CONTESSA Non occorre altro. Di propria bocca, così pronunziasti con tuoi accenti, ancora dovrai render certo il marchese ch'io per isposo l'accetto.

SCENA XII

Teodoro.

- TEODORO Marcella, aspettami! Già che la contessa m'abbandona, a te ne vengo. Quanto era meglio ch'io seguissi la carriera de' miei amori con Marcella, ch'abbandonar la stessa per un poco di chimera m'aveo ideato, pazzo che fui! E paggi, e carozze, e stafieri, il tutto s'è di già svanito. Quando credevo esser arrivato all'auge delle contentezze, m'attrovo negl'abissi delle più strane peripezie!

SCENA XIII

Teodoro, Arlichino, che sopraggiunge.

- TEODORO Arlichino!
- ARLICHINO Chi ciama la bestia?
- TEODORO Arlichino, in buon'ora!
- ARLICHINO Ah, ti è ti, Teodor. Cosa fa-t, caro mat?
- 5 TEODORO Che dimestichezza è questa?
- ARLICHINO Uh, uh tant'umor perché ti t'ha cazzad la perucha, manch rostro, che a' gh'è più fum de quel che a' ti te credi.

- TEODORO Sì, sì, tutto quello che tu vuoi. (*a parte*) (La contessa brama ch'io arrechì al marchese come desia di venirne sposa: manderò costui per messaggero.) (*poi*) Io ti voglio far pervenire una grossa mancia.
- ARLICHINO È-la maschio, o fomena, sta mancia?
- TEODORO La «mancia» significa un regalo.
- 10 ARLICHINO Ades t'ho intes, mamaluc, perché no dirme così alla prima?
- TEODORO Dovrai subito portarti agl'appartamenti del signor marchese ed allo stesso arreccarli che la contessa lo desia per isposo.
- ARLICHINO È-l po vira?
- TEODORO Verissimo, e che regalo bruscherai?
- ARLICHINO Cancar a' vagh col se tratta de regal a' no perdo temp. Teodor te ringrazi: anche de ti no me scorderò, co farte far un piat de mascheroni.
- SCENA XIV
- Teodoro, Fichetto.*
- TEODORO Manco male che tra tante sciagure...
- FICHETTO Le carrozze son all'orden. I paggi se mette i abiti, i stafieri se calza, ma a' m'era po ben desmentegà de star do passi indeter.
- TEODORO Eh, Ficheto caro, le vicende di qua giù mai mancano, ma sempre rendono li miseri mortali bersaglio de' suoi furori.
- FICHETTO Co' sarave mo a dir?
- 5 TEODORO Che la signora contessa s'è fatta sposa del signor marchese e per più deludermi essa m'impose a dover io portarne allo stesso l'annuncio. E che ne dici il mio caro Ficheto?
- FICHETTO El to umuraz che ti ha nel cò t'ha ridot in sto stad.
- TEODORO Sarà dunque meglio ne ritorni a Marcella.
- FICHETTO Signura, ma con l'umiliazion e no co tanta albasiaza. Varda, varda che la vien, puerina.
- TEODORO Prevenirò il di lei arrivo.
- 10 FICHETTO A mi poch m'importa.

SCENA XV

Teodoro, Ficheto, Marcella.

Teodoro s'inginocchia.

- MARCELLA Ecco quel mostro inumano.
- TEODORO Alle tue piante, oh cara,
un tuo fedel si postra.
Mirami se non vuoi
ch'al tuo cospetto io cada.
(Né meno essa lo mira)
Se mai fiamma amorosa
ebbi per altra in seno,
più favilla non serbo.
- FICHETTO Consulelo un poch. *(a Marcella)*
- TEODORO E tu sola
sei il destin che mi volve,
la sorte che mi regge,
la stella che mi move.
Né viver posso
lungi dal tuo cospetto.
- 5 MARCELLA Menti, furia d'Averno e fiera Aletto.
- FICHETTO Da ver bergamasch, ch'a' 'l dis la verità.
- TEODORO Parlo con l'anima su le labra.
- MARCELLA S'io il credessi...
- TEODORO Morirò dunque, mio bene.
- 10 MARCELLA *(Più resister non posso!)* *(poi)* Levati, Teodoro, idolo mio.
- FICHETTO Ne sii pur laudad el ciel, ch'una volta la s'ha finid.
- TEODORO Oh fortunati accenti!
- MARCELLA Oh soavissime voci!
- TEODORO Che ristorano l'alma.
- 15 MARCELLA Ch'incatenano il core.
- TEODORO Un cieco Dio
- MARCELLA Un faretrato } amore.

FICHETTO Uh, uh, uh. (*vedendo la Contessa*)

SCENA XVI

Teodoro, Marcella, Contessa.

CONTESSA (*a Marcella*) Temeraria!
(*a Teodoro*) Arrogante!
(*a Marcella*) Così contravieni a' miei comandi.
(*a Teodoro*) In questa guisa vilipendi il mio onore.

MARCELLA Ubbidente mi ritiro.

TEODORO Riverente mi parto.

CONTESSA (*a Marcella*) Vanne, iniqua. (*a Teodoro*) Tu, resta.

SCENA XVII

Contessa, Teodoro.

CONTESSA Olà! (*verso li servi*) Si porti da scrivere! (*guardando Teodoro, che se n' sta con tutta somissione*) Ah, ch'ei mi svelle il petto!

(*Viene portato un tavolino con carta, pene e calamaro.*)

CONTESSA Teodoro.

TEODORO Che m'impone l'Eccellenza Vostra?

CONTESSA Scrivi.

5 TEODORO (*tra sè*) (Al certo la sentenza di morte.)
(*Teodoro si pone a scrivere stando però inginocchiato.*)

CONTESSA (*da sè*) (Ahi quanto mi muove!) (*poi*) Se le porti un cossino. (*alli servi*)

(*Dalli servi viene portato un cossino*)

TEODORO (*a parte*) (Oh crudele pietà! Al certo io moro.)

CONTESSA «A Teodoro». Scrivi.

TEODORO A me?

10 CONTESSA A te, sì. (*a parte*) (Te adoro.)

TEODORO (*scrivendo*) «A Teodoro».

CONTESSA Già conosci il mio amore.

TEODORO «Già conosci il mio amore» (*indi tra sè*) (Io son contento.)

CONTESSA Poco parlo, mentre lascio questa faccenda al cieco dio.

15 TEODORO «Poco parlo, mentre lascio *etc.*».

CONTESSA A te scrive Vittoria.
Idol mio. (*ed in un momento si parte*)

TEODORO «A te scrive la Contessa Vittoria». Ma... Oh! Chi mi vi toglie? Io son contento a pieno. (*sbalza dal tavolino tutto giulivo, si parte dicendo*)
Marcella, addio.

SCENA XVIII

Teodoro, Marcella.

MARCELLA E che ti discorse, oh caro, la contessa in tempo ch'io fui qui in aguato?

TEODORO Che di? Che parli? Pantalòn sarà tuo. (*si parte*)

SCENA XIX

Marcella.

MARCELLA Ed in tal guisa dunque
mi tradisse Teodoro,
m'abborisce quest'empio.
Si cerchi altr'esca
onde le fiamme antiche
l'ardor estingua di due luci vaghe
e saldi il nuovo amor piaghe con piaghe.
E dove i dolci nomi,
perfido miscredente,
di vita, di pupilla,
di tesoro, di luce,
dove son, gl'obliasti?
Ah, sol per me tuona la man di Giove
e sol per me stride Aquilon malvagio.
Son pur, son pur io quella che del cor ti fè dono. Or perché mai, chi
poco innanzi amasti, rigido tu disprezzi, e senza colpa a morir mi con-
danni? il premio è questo della mia servitù. Rimanti pur, ch'io non
t'amerò più.

SCENA XX

Sala reggia.

Marchese, Dottor.

DOTTORE Viè, viè, l'Eccellenza Vostra scacci el timor dal so' pet e la consideri una volta.

MARCHESE Se la contessa non condescende a' miei sponsali, più a lungo non posso mantenermi in vita.

SCENA XXI

Marchese, Dottore, Arlichino.

ARLICHINO Largh, largh? Ah Siur, me dali el regal.

DOTTORE Fat in là, guidon furfant.

MARCHESE E che c'arrechì?

ARLICHINO Che lei, no ella, lei è 'l marches?

5 MARCHESE Al sicuro.

DOTTORE È-t orb?

ARLICHINO Se ella è el marches la me daga la me bonaman. Via, via, prest, perché la me scappa.

DOTTORE *Loquere ut sentiamus*, senza dar vergota a' te vuol la manza.

ARLICHINO Me manda a dir la siura culessa, a dir a Vostra Bestialità, che la i vol per marid.

10 MARCHESE Io per suo sposo?

DOTTORE El siur marches è destinad da liei?

ARLICHINO Gnor sì, gnor nò; l'è così la m'ha dit: «va' dal marches, dighe che l'aspet che a' 'l vegni ch'io mi consobrinò nelle sue bellezze»; e po tante belle cose.

DOTTORE Se quest'è vir, l'Eccellenza Vostra può chiamarse content; la dié qualcosa a sto pover'om, la me compatissa la vida del ardir.

MARCHESE Dottor, dateli questa gema. (*li dà un anello*)

15 DOTTORE Tuo, Arlechin, quest'anel; faghene quel che ti vuoi, *eo quia donato est modus acquirendi dominium ex liberalitate alterius a iure civili introducta sic instituto titulo De donatione*. L'è tuo.

ARLICHINO Per aver dit al marches che l'è fat spus el me dà sto agnel?

DOTTORE Sì, ch'a' te par puoch?

ARLICHINO Me bastava del doppiù. Mo se a' desissi al Duttur che l'è fat un porch, cosa me daressi?

DOTTORE El mal'ann che te cuoia.

20 MARCHESE Non più, oh Dottore!

SCENA XXII

Marchese, Dottore, Arlichino, Contessa.

MARCHESE Qui si porta l'Eccellenza Vostra senza attendere ch'io le venissi a prestare l'omaggio più propenso della mia anima.

CONTESSA V'ho questa volta prevenuto.

DOTTORE Come sposa al suo sposo.

CONTESSA Che sposa al suo sposo? Quali accenti articolate?

5 MARCHESE Quelli egli espone che l'Eccellenza Vostra m'ha fatto pervenire per il servo Arlichino.

ARLICHINO (*da sé*) (Sta' a vidir che i me rompe el mustaz.)

CONTESSA Insanise il Dottore ed il Marchese vanegia.

DOTTORE *Quomodo?* Eccellenza, a' no è vira che liè abbi destinad per so' spus fedel el marches?

ARLICHINO (*alla contessa*) La diga de sì, cara Siura Culessa.

10 CONTESSA Di tanto non s'espresse la mia lingua.

MARCHESE (*da sé*) (Io ritorno ai tormenti.)

ARLICHINO E mi a puttane.

DOTTORE (*verso Arlechino*) Guidon furfant, così te si' venud a petarne sta pataflana.

ARLICHINO E via, tolel, cara siura, el marches, si no a' ghel darò alla siura Marcella.

- 15 DOTTORE Infam, dà pur zà l'anel, che *malis artibus et fraudibus* te n'ha levad dalle man.
ARLICHINO Tulì tulì, za al se sa che l'era robba rubbada, arsore. (*li restituisce l'anello*)
MARCHESE Quando l'Eccellenza Vostra non abbi per anco risolto, io me ne vado.
CONTESSA Io per me poco ci penso delle vostre mosse.
DOTTORE La riesti pur l'Eccellenza Vostra za che 'l marchese sen part.

SCENA XXIII

Contessa, Arlecchino.

- ARLICHINO Vardé là che belle cose tior la robba ai pover omeni dopo che la se gh'ha donad.
CONTESSA Ch'indusse la sua facilità ad arrecar a costoro ch'io sii divenuta sposa del Marches?
ARLICHINO Tasi, cara siura; uh; uh; uh a' podevi pur dir de sì, che no i m'averave tiolt quell'agnello.
CONTESSA Rispondi a' miei quesiti.
5 ARLICHINO Sigur, ch'a' son un om co tutti i me requisiti.
CONTESSA Voglio intender da te chi t'abbi indotto a portar tal novella.
ARLICHINO Ma l'è stad quel guidon de Teodor ch'invece de farme servizi come a' 'l desiva quasi più l'è stà causa che a' i ho amazadi coluru.
CONTESSA Dunque Teodoro a ciò t'indusse?
ARLICHINO E de che fatta che a' 'l me l'ha fracada.
10 CONTESSA Pover Teodoro, pentito forse d'aver data la sentenza in favore del grande, non ha voluto soggiacere alla pena impostali dalla mia severità; sì, ti compatisco, oh caro!
ARLICHINO Me ciàmela forse per darne ella qualche altro agnel (*poi*) (A' era pur mei che vu a' disissi de sì, che saria stada la me fortuna.)
CONTESSA Vatene altrove.
ARLICHINO Uh, uh adasi, adasi al corp del bordel ch'a' no vuoi più far servizi a' murusi gnianch s'a' credessi de vanzar un piat de macheruni.

SCENA XXIV

Contessa, Teodoro.

- CONTESSA Fosti esecutore di tua sentenza e de' miei valori.
- TEODORO Ah! Mi si svelle il core nella sola considerazione d'avermi tradito!
- CONTESSA Devi incolparne la tua poca avvedutezza.
- TEODORO (*da sé*) (Ah, che m'adora ancora. Meglio sia li sveli gl'arcani del mio cuore. Su, ardire, mio spirto, che sarà mai?) (*poi*) V'amo, v'adoro, vi stimo mia riverita Signora Contessa.
- 5 CONTESSA Fai molto bene, mentre tu mi sei servo.
- TEODORO Sì, ma amante ancora.
- CONTESSA E tanto t'inoltri, oh sfacciato? Sappi che mal s'accopiano viltà ed amore.
- TEODORO Oh Dio, che se non ebbi regie fasce, ho però spirto di gran lunga superiore.
- CONTESSA Tu non degeneri da' tuoi natali.
- 10 TEODORO Se l'operazioni non corrispondono, fa' di mestieri il credere io sii maggiore di me stesso.
- CONTESSA In amar Marcella ti rendi superiore al tuo essere.
- TEODORO Non posso negare che quando non venghino corrisposti li miei affetti dall'Eccellenza Vostra tutti sono per rivoltarli a Marcella.
- CONTESSA Hai dunque risolto d'idoltrare il di lei volto?
- TEODORO Ogni volta che dissì dall'Eccellenza Vostra.
- 15 CONTESSA Ammutisciti, indegno.
- TEODORO (*a parte*) (O morir od amar qui si conviene.) (*poi*) Se l'Eccellenza Vostra si degnasse d'esser da me adorata, abbandonerei Marcella, fuggirei Marcella, detesterei Marcella! Ma non volendo ch'io né meno adori la contessa Vittoria, né ami Marcella, quest'è troppa crudeltà ed un voler far da CANE DELL'ORTOLANO che non mangiando lui, non vuole né meno che gl'altri si sattollino.
- CONTESSA (*dandoli uno schiaffo*) Meco in tal guisa favelli?
- TEODORO Più che di buona voglia il tutto ricevo dall'Eccellenza Vostra, ma! (*vedendosi venir sangue dalle narici per la guanciata*)
- CONTESSA Questa è pena non adeguata al tuo ardire.

(Teodoro s'ammutisce ed ella attentamente ne sta osservando il sangue che gronda nel fazzoletto)

- 20 CONTESSA Dammi quel fazzoletto.
- TEODORO Lo prendi l'Eccellenza Vostra. *(poi)* A ch'oggetto lo desia?
- CONTESSA Darò commissione al mio tesoriere t'esborsi cento scudi per comprarti tanti fazzoletti.
- TEODORO Eh, Signora Contessa, lei meco si prende gioco.
- CONTESSA Fra tanto conserverò questo lino intriso del tuo sangue, che sarà al pari di me stessa gradito. Ma tacci, non dirlo a Marcella. *(sorridente si parte)*
- 25 TEODORO *(tutto fastoso e contento per quest'espressione dice ad alta voce)* Marcella, abbi pazienza.

Il fine del secondo atto.

ATTO TERZO

SCENA I

Piazza.

Marchese, Dottore.

DOTTORE A' l'è così, sa, Eccellenzia? quel trist de Teodor, a' l'è el so' rival, al bisogna recider la pianta, chi a' no vuol che crescend l'appor *nocu-mento, nam cessante causa cessat effectus*.

MARCHESE Chi l'avrebbe né meno sognato che la signora contessa si fosse in tal guisa avvilita.

DOTTORE L'è troppo possent amur e quest ha vint co tutte le cose; come al dis el poeta: «*omnia vincit amor, et nos cedamus amori*». Orsù mi a' riparirò al mal ch'a' sovrasta quando l'Eccellenza Vostra mel promette.

(Fichetto, sopraggiungendo, ascolta in aguato il tutto.)

SCENA II

Marchese, Dottore, Fichetto in disparte.

FICHETTO *(a parte)* (Del me Teodor se discure.)

DOTTORE Mi a' trovarò sicari e stabilirò con essi di farlo levar di vita sto inchiatur della so' quiete.

MARCHESE Più tosto vorrei che quest'acciaio lo levasse dal mondo per le mie mani.

DOTTORE Al che l'è trop bellicos Teodor.

5 FICHETTO *(a parte)* (Traditori infami!)

MARCHESE Via dunque, si voli a trucidar quest'empio.

DOTTORE A' cur alle straggi, alle vendette.

MARCHESE Or, or mi porto a lacerarli il core.

DOTTORE Pera, muoia Teodor il traditore.

SCENA III

Fichetto.

FICHETTO Manch mal ch'a' me son imbatù in sto logh, a' ho sentid el tut. Qualche minchion a tàser, al bisogna pensar al remedi, perché quel car bambolin de Teodor ch'a' me l'ho arlevad da picen no vadi a mal; sarà mei ch'a' 'l vaga a trovar.

SCENA IV

Fichetto, Teodoro.

TEODORO Mio Ficheto! Son di già arrivato, e toccai il porto delle mie contentezze.

FICHETTO E pur mat, credi-t che la to vita sii in secur?

TEODORO Se la contessa mi destina per suo sposo, chi oserà tramar insidie a quest'alma?

FICHETTO Anzi, perché la contessa te vuol ben, per quest i so' altri murus tenta d'ammazart.

5 TEODORO Ch'ascolto?

FICHETTO Purtrop l'è vira, e se a' no m'imbativa in sta piazzetta, per ti a' era spedit el negozi. Sappi che 'l marchese col Duttur i ha concertad de fart ammazà, però ti a' no ti stà ben in cort, che però al bisogna finzer de partir dalla città e dimandar licenza alla patruna; se ella te vorrà ben da vira, no la permetterà ch'in mod'alcun ti te part. In sto mentre me finserò ambasciator del bassà d'Algeri, anderò dal duch Albert e li dirò che se fiol, ch'è stat za dies'anni rapid, te si' ti. Chi sa ch'al ciel no condescenda ai me desideri e ti co sto stratagemma a' no deventi signor de sta città?

TEODORO È spiritosa l'invenzione! Insoma, verso di me ti dimostri più che padre naturale. Ma guarda apunt che la fortuna ci vuol favorir. Addio. (*scorrendo venir la contessa*)

SCENA V

Teodoro, Contessa.

CONTESSA Ch'affare t'indusse a scostarti dalla reggia?

TEODORO (*a parte*) (Non vuo' abusarmi dell'opportunità.) (*poi*) Per or il desio di ricrearmi tra quest'aure felici, ma in avvenire la brama d'invigilare alla propria salvezza.

- CONTESSA Come a dir sarebbe?
- TEODORO Oh Dio, di cercar sott'altro ciel la mia fortuna.
- 5 CONTESSA Non arride forse in questa reggia a' tuoi voleri il fato?
- TEODORO Non, Signora. Quella di Lisbona sarà più confacente a' miei desiri.
- CONTESSA Che ne dirà Marcella?
- TEODORO Ch'essa pure arride a queste mosse.
- CONTESSA E con qual intrepidezza saprà soffrire tal separazione?
- 10 TEODORO Con quella che l'Eccellenza Vostra dimostra.
- CONTESSA (*a parte*) (Ah, Teodoro, t'inganni.) (*poi*) E chi sostituirai al posto di segretario?
- TEODORO Questi fervidi accenti, ah, più non posso.
- CONTESSA E qual dolor t'opprime?
- TEODORO Il vederne l'Eccellenza Vostra, devo dirlo. (*tra sé, poi*) (Ardire, che sarà mai?) Il veder, dico, che all'Eccellenza Vostra poco cale la mia partenza.
- 15 CONTESSA Se così sei risolto...
- TEODORO Però dà suoi comandi.
- CONTESSA Che?
- TEODORO Dico che vorrei ricevere in questa partenza qualche suo comando per poter felicitarmi.
- CONTESSA Approvo i tuoi contenti,
che nel partir ne senti.
- 20 TEODORO E che dunque m'impone?
- CONTESSA Per verità, il direi:
che non debbi partir, perché morrei. (*a parte piange, ma si nasconde acciò non sii veduta da Teodoro*)
- TEODORO Lei piange, eh?
- CONTESSA Io piango? T'inganni!
- TEODORO Men vado.
- 25 CONTESSA Ascolta.

- TEODORO Più trattener non posso.
 il passo che s'affretta.
- CONTESSA Io tel impongo, oh Dio.
- TEODORO Che più da me desia?
- CONTESSA Che tu sii... (*a parte*) (Quasi il dissi «l'alma mia!»)
- 30 TEODORO Eccomi alle sue piante. (*poz*)
 E almen la destra.
- CONTESSA Son dama, e tanto basti.
- TEODORO Morò dunque infelice. (*finge piangere*)
- CONTESSA Piangi? Deh, forse piangi.
- TEODORO Un barlume improvviso
 le pupille m'ingombra.
- 35 CONTESSA Parti dunque, né a lungo
 dar più pena al dolor che mi vuol morta.
- TEODORO Ratto men volo. (*si parte*)
- CONTESSA Almen ste voci ascolta.

SCENA VI

Contessa.

- CONTESSA Parti mio ben, ma teco
 porta di questo sen la bella imago.
 Alma dell'alma mia, idolo mio.
 Ma che dico Teodor? Ascolta, oh Dio!
 (*Isviene sopra una sedia e di subito accorrono due servi che la riconducono alla reggia.*)

SCENA VII

Ficheto, Arlecchino, vestiti da ambasciatori algerini.

- FICHETTO Vedi-t? t'ho fat vestir così perché s'avemo da finzer do ambasciatori
 del bassà d'Algeri.
- ARLICHINO E va' via bestia, te vuol che nu frizemo do baragolà sui tagièri.
- FICHETTO Se te ha mo voglia de burlar n'è vira ti? Mi ho fretta, né posso più
 trattenirme. Ma dime, saverate mo dir dei stramboti?

- ARLICHINO Quanti a te ne vorrà.
- 5 FICHETTO Provete via un tantin, za a' sem qua sulì, ne vergun ne sent.
- ARLICHINO Chiarabadana, nana, forlana toca de pifara, barba, pedana.
- FICHETTO Bravo, bravo, ti no dir altro che «bassà d'Algera», e «chiarabadana» co tutta quell'altra istoria; che mi dirò po el rest.
- ARLICHINO A che oget mo a' vo-t che se semo bardagolà d'Algeri?
- FICHETTO Te 'l savrà al so' temp. (*a parte*) (No voràve che costù sàvesse ch'aves-simo da far servizio a Teodor perché l'è stà burlad dell'anel.)
- 10 ARLICHINO Senti car fradel, s'avemio forse da far romper el cò?
- FICHETTO No dubitar negota, za al se sa per proverbi ch'ambassador no porta pena; andem.
- ARLICHINO (*partendosi*) Chiarabadana, nana, si ti starà fiola d'una puttana.

SCENA VIII

*Stanze del duca Alberto.**Alberto, Pantalone.*

- ALBERTO Non posso darmi pace; già sapete ch'il dolore, benché avito, è più intenso ancora doppo due lustri per la perdita del mio caro e tenero figlio Federico, unica speme di questa reggia.
- PANTALONE Cosa mo vol-la far, dar per questo el cao inte i muri e trar, co' se sol dir, i sassi per le strade? Za no gh'è pì remedio, la se consola che la gh'ha almanco una nevoda, che zè el decoro de sta città; essa supplisse col so' inzegno e prudenza alla mancanza de l'altezza, ch'in questa età vuol viver fuora dei strepiti e arrivar co quiete sina ai cento e millanta anni, co' se sol dir.
- ALBERTO Ah, ben m'avveggo che li miei vassalli poco di buona voglia soffrono il giogo d'una femina.
- PANTALONE Se bona notte, staressimo freschi che i omeni soli dovesse aver el manizo, bisogna alle volte darlo anca alle femene quando però se cognossa che le abbia forma de regolarsè in causa. L'Altezza Vostra m'insegna ch'anca una Semiramide ha domàò i popoli intieri co la so' prudenza per tanto tempo doppo la morte de Nino so' marìo, e delle amazone chi poderia discorrer?

(Si sente a battere)

5 ALBERTO Guardate chi picchia a quest'ora importuna.

PANTALONE Vago subito mo cancaro, Altezza.

SCENA IX

Alberto.

ALBERTO Qual giubilo improvviso ne giunge all'alma!

SCENA X

Alberto, Pantalone, Fichetto, Arlichino finti ambasciatori.

PANTALONE Altezza, do ambascadori d'Algeri i vien a riverir l'Altezza Vostra.

ALBERTO Che desiano le Signorie loro?

FICHETTO Ti stara to Segnoria Duca Alberta?

PANTALONE Sì ben, quello è el duca Alberto.

5 ARLICHINO Nana, ranana, tonana, baracolana d'Algiera. *(saltando per scena)*

ALBERTO Io sono il duca Alberto per farvi cosa grata.

FICHETTO Quando stara Alberta dover darne to figarola Federica, o cento milla ducata.

ALBERTO Che dicono di Federico? *(a Pantalone)*

PANTALONE Mi l'intendo puoco da seno.

10 FICHETTO Dirota che Federica stara a bassà d'Algiera.

ALBERTO Federico sta appresso il bassà d'Algeri?

ARLICHINO Nona bisdona, buranona.

PANTALONE Cazzeghe marmote, anca un poco de nina nana per farla corrente.

FICHETTO Sì Signora, starà una volta appresa bassà d'Algera, e adessa essere fugita, e aver portata via perla, turbanta, vesta, e qui starà sotto noma de Todora.

15 ALBERTO Teodoro è Federico?

PANTALONE *(a parte)* (O, che fio d'una buratada.)

- FICHETTO Sì signora, Teodora star Federica, e si no dar zogia venirà bassà d'Algera e buttarà tutta per terra.
- ALBERTO Assicuratevi ch'al vostro bassà d'Algeri sarà il tutto restituito, o il valente dell'asportato da Federico, che è mio figliolo.
- PANTALONE Allegrezza, allegrezza dunque, oh Altezza!
- 20 ARLICHINO *(verso Pantalone)* E a to collo cazzata una cavezza.
- PANTALONE Cosa dirastu, bestia?
- ALBERTO Vivi sicuro, il bassà d'Algeri del tutto resterà consolato. Teodoro è nella reggia, io le son padre.
- ARLICHINO Ti starà so' para, andarà nu a mangiara.
- PANTALONE So pare el vol magnar sto macalepo.
- 25 FICHETTO Bon zorna.
- ARLICHINO Bona notte e megiora domani.
- ALBERTO Andate pure al riposo. *(poi a parte)* (Le sii preparato il necessario.)
- ARLICHINO A nu no scampara da cagara, ma avera voglia de magnara macarognara. *(poi, a parte)* (Fichet andem ch'a' sim scopert al sigur.)
- FICHETTO No te dubitar, che ti par giusto nassùo e cressùo in quei paesi.
- (Si partono cantando)*

SCENA XI

Alberto, Pantalone.

- ALBERTO Ne giubili il cor mio.
- PANTALONE Altezza, mi dalla consolazion mi son debotto fatto sgionfo co xè un balon.
- ALBERTO Poiché, sotto nome di Teodoro, Federico è mio figlio.
- (Contessa sopraggiunge.)*

SCENA XII

Alberto, Pantalone, Contessa.

- CONTESSA Il secretario Teodoro si è Federico di Lei creduto estinto figlio, eh?

- ALBERTO Sì Eccellenza, ed in questa guisa mi si rappresenta il modo di potervi consolare.
- PANTALONE (*a parte*) (Adesso mo no la crierà più a Pantalòn. Sta cagada no la me voleva compatir quando fava l'amor con Marcella.)
- CONTESSA (*a parte*) (Di sicuro li devono esser palesi gl'affetti miei verso di Teodoro.)
(*poi*) In qual guisa si mi rappresenta, oh Altezza, il modo di consolarmi?
- 5 ALBERTO Perché destino Federico in questo punto vostro sposo.
- CONTESSA Questi saranno eccessi della sua gentilezza.
- ALBERTO Fa' di mestieri però il certificarsi del tutto, oh Pantalone.
- PANTALONE La parla co gran prudenza, Altezza, far pur le debite diligenze.
- ALBERTO Orsù Contessa, rimanetevi insperanzita fino il tutto si vadi giustificando.
- 10 CONTESSA Altro non desia il mio core che d'incontrare i di lei commandi.

SCENA XIII

Contessa.

- CONTESSA Giubila sì, cor mio,
che sempre non è irato il cieco dio.
Dunque di Federico
sposa sarà quest'alma.
Sì, sì, purché Federico
ne sii Teodoro ancora.
(*poi*) Ah, ch'il timor della finzion m'accora!

SCENA XIV

Contessa, Teodoro.

- CONTESSA Ecco appunto il mio ben che verso me s'invia.
- TEODORO (*a parte*) (Tu sei cagion d'ogni più forte ria.)
- CONTESSA Serva dell'Eccellenza Vostra.
- TEODORO (*a parte*) (Ha preso foco la mina, voglio star sul grave.) (*poi*) *Adiè Madam.*
- 5 CONTESSA Addio, Signor Conte.
- TEODORO Riverisco la Signora Contessa, che mi commanda l'Eccellenza Vostra?

- CONTESSA Umiliarmi al suo merito.
- TEODORO *(il tutto a parte)* (Ah, che troppo a lunghi si terminerà in tragedia questa favolosa rappresentanza; meglio fia, me gli sveli.)
- CONTESSA Orsù, Signor Conte Federico, non è più tempo di scherzar meco.
- 10 TEODORO *(a parte)* (E di che sorte vaneggio.) Io, Federico? Io, Conte?
- CONTESSA Sì, sì, Lei è il conte Federico già da' corsari rapito da questa reggia ed or ravvisato per tale da alcuni ambasciatori spediti al duca Alberto, mio zio.
- (Teodoro, inginocchiandosi)*
- TEODORO Deh, mia riverita signora, altrimenti. Io non sono Federico, ma un misero scherzo del fato a sì strane vicende soggetto per il vostro bello che m'indusse, per divenirvi sposo, spedir simulati ambasciatori al duca Alberto ed indur la di lui facilità alla credenza io possi essere Federico, di lui rapita prole.
- CONTESSA Che sento mai, che sento?
- TEODORO Il tutto ardisce un core innamorato.
- 15 CONTESSA Perfidissime stelle, irato fato!
- TEODORO Ah, non negate, oh cara,
le vostre luci
a quest'alma spirante
che qual visse, morà più fida amante.
Deh, condonate omai
all'amor mio, che volontario elesse,
pria di perir, svelar sue fiamme avite.
- CONTESSA T'assorbisca, inuman, il dio di Dite.
- TEODORO Ecco il sen, ecco il petto,
ecco l'acciar ch'alle tue piante io getto.
Scaglia, deh, scaglia, oh Dio,
questo dardo fatal al seno mio.
(Essa sta cogitabonda non sapendo che risolvere)
- CONTESSA *(a parte)* (Cadrò, se troppo resto.)
- 20 TEODORO Sarà dolce il morir per la tua mano.
- CONTESSA Non ho spirto sì fier ed inumano.
Sorgi, amato Teodoro, né credere che la contessa Vittoria sii di tempra
sì adamantina che non si rendi una volta agl'assalti troppo posenti del

tuo amore. Confesso io pure d'averti per l'adietro idolatrato, ma considerando la mia condizione ho convenuto soffrire tanti martori, ed essere più tosto contro me stessa crudele che verso te medema pietosa.

TEODORO Già il mio cuore non può darmi maggiori testimonianze del suo affetto che col tributarmi tutti gl'omaggi più dovuti al di lei merito ed essati dalla mia umilissima propensione.

CONTESSA Non vorrei però che la circonspezione da me sinor praticata in un tratto mancasse, sì che venissero palesi i miei affetti.

TEODORO Arderan pria gli flutti
e fiamme getterà l'orsa gelata,
pria che noto ne venghi
il concertato tra me e Ficheto di stabilirmi figlio del duca Alberto. Onde solo all'Eccellenza Vostra essendo palese la verità, il tutto ne rimarrà occulto sino al voler degl'astri, onde la svisceratezza di lei verso di Teodoro creduto Federico non verrà sospetta, ma da tutti applaudita come dovutasi a vostro sposo.

25 CONTESSA Al pari di Federico t'amo, oh Teodoro!

TEODORO Ed io con quegl'affetti che sarebbero dovuti al sposo Federico, benché Teodoro io mi sii, vi sto idolatrando.

SCENA XV

Contessa, Teodoro, Alberto e Pantalone.

ALBERTO Pur al fin ti ravviso, oh sospirato figlio!

TEODORO M'è pur concesso in sorte di rinvenirvi, oh padre.

PANTALONE Me sento tutto a muover in vèderve contenti.

CONTESSA Di bel nuovo con l'Altezza Vostra se ne rallegra Vittoria ch'il segretario Teodoro sii Federico, figlio del duca Alberto.

5 ALBERTO Ed io nuovamente vi ringrazio di quest'offizio cortese.

TEODORO (*da sé*) (Quall'insolito affetto m'intenerisse l'alma!) (*verso la contessa*)

CONTESSA (*verso Teodoro*) (Ne sarà amore, oh caro.)

TEODORO (*a parte*) (Miser me se mi scopre.)

CONTESSA (*a Teodoro a parte*) (Non paventar, ch'oggi t'arride il cielo.)

- 10 PANTALONE *(ad Alberto)* Altezza, la s'arrecordi de quel che la m'ha ditto prima che se fazzo el matrimonio, perché delle volte se se trova dei furbi che sta sul minchionar el goi, sa-la?
- ALBERTO Non mi scordo punto quello mi dite. *(poi verso la Contessa)* Contessa, non sarebbe a pieno giulivo il mio core s'allo scoprimento di Federico non destinassi lo stesso in sposo all'Eccellenza Vostra per render contenti a pieno li miei vassalli nella speranza d'aver un successore non punto inferiore. Vanto, risolvo darvi in sposo Federico, quando pure ambidoi acconsentiate.
- CONTESSA Altro non cerco.
- TEODORO Ed io altro non curo.
- ALBERTO Ma pria, fa' di mestieri me n'assicuri che Teodoro ne sii Federico.
- 15 TEODORO *(a parte)* (Ah, più viver non posso.)
- CONTESSA *(a parte)* (Che sarà mai, oh stelle?)
- PANTALONE Mi m'arrecordo, Altezza, giusto se fusse gieri, che el fiol suo aveva una spada come fuoco sovra la spalla dretta, longa una bona meza quarta, e che la stasse anca là.
- TEODORO *(alla Contessa)* Ecco apunto tal segno.
- CONTESSA *(a Teodoro)* Oh felici successi!
- 20 ALBERTO Teodoro, il braccio mostri.
- TEODORO Eccomi pronto.
- (Tutti stanno attentamente osservando. Alberto abbraccia Teodoro.)*
- ALBERTO Oh mio diletto figlio, di bel novo t'abbraccio!
- TEODORO Mio riverito genitore, io per sempre vi stringo.
- CONTESSA Adorato mio sposo, a questo sen v'allaccio.
- 25 TEODORO *(a parte)* (Qual fedel Teodoro io pure v'incateno.)
- PANTALONE Anca mi me consolo quando considero che tante volte v'ho portào in braccio e se tanta è stà la passion ch'ho provào per la vostra perdita, altrettanto el contento che sento nel vostro ritorno.

SCENA XVI

Alberto, Contessa, Teodoro, Pantalone, Marchese, Marcella.

- MARCELA Di tanto l'Eccellenza Vostra m'accerta.
- MARCHESE Eccolo per appunto, io corro ad inchinarlo. (*verso Teodoro*) Se fui rivale a Teodoro, a Federico mio signor sarò servo per sempre, che tale vi ravviso.
- ALBERTO Pur al fine, oh Marchese, sono svaniti gl'affanni.
- MARCELLA Baccia umile Marcella le mani all'Eccellenza Vostra. (*verso Teodoro*)
- 5 TEODORO (*a parte*) (Oh me felice, e ch'omaggi son questi?) (*poi*) M'è caro in ogni riscontro il marchese e gradita la signora Marcella.
- MARCHESE Già che, oh Altezza, è spedito per me il caso di venirme sposo alla signora contessa, se comanda darò la mano di consorte alla signora Marcella.
- MARCELLA Io più che di buona voglia l'accetto.
- PANTALONE (*a parte*) (Chi nol tiorave quel carissimo.)
- ALBERTO Il tutto vi sii concesso.
(*Marchese e Marcella si danno la mano.*)
- 10 MARCHESE Arridi a' nostri nodi
il faretrato arciero.
- MARCELLA Splendi sempre per noi, pronuba face.
- ALBERTO Vivi pure fra voi, amor verace.

SCENA XVII ED ULTIMA

Alberto, Contessa, Teodoro, Marcella, Pantalone, Fichetto, Arlichino, Brunetta, Dottor.

Fichetto e Arlichino, inginocchiandosi credendo sii svellata la trama de' loro traditori.

- FICHETTO Za che sii qui tutt, o Sign Duca, Marches, e Contessa a' confesserò l'ingan da me ordid.
- ARLICHINO Eccomi genuflettato.
- FICHETTO Tasi paesan, che mi a' son el reo, mi l'iniquo, mi el disleal, mi el diavol che te porta, e prima che sii castigad Teodor, da mi amad al pari de me stes, in sto pet fe' tutti le vostre vendet.
- ALBERTO (*tra sè*) (Che stravaganza è questa?)

- 5 TEODORO (*tra sè*) (Io di nulla pavento.)
- CONTESSA (*da sè*) (Troppo tardi giungesti.)
- MARCELLA Che sarà mai?
- MARCHESE Mi rende gran pavento.
- DOTTORE *Mirabilia dices ne magna.*
- 10 PANTALONE Finisila una volta, che questo sarà certo qualche ruffianezzo.
- BRUNETTA (*da sè*) (Temo di rie sciagure.)
- ARLICHINO Fa' prest perché m'impizzo
a vederme nel mezo de ste arsurre. (*a Fichetto*)
- FICHETTO L'amur sviscerad ch'a' ho sempre portad a Teodor dopp che l'ho ricuperad co ducento scud dalle man dei algerini m'ha indot a véderlo volentieri avanzarse nella grazia sì de vostra altezza come nell'amur della siura Marcella ma, palesandome lu stes che la siura contessa a' se gh'era invaghida, e mi sentend un zorn in dispart ch'el siur marchese col siur Duttur i trattava de levarlo de vita, ho risolt, col consenso pur de Teodor, finzerme ambassador del bassà d'Algeri, assieme con Arlechin.
- ALBERTO Tu fingesti d'esser l'ambasciatore?
- 15 FICHETTO Mi al cert! E arrecar al duca Albert come che in sta città abita un tal Teodor che prima era fugid d'Algieri con asporto de molte gioie, e che quest a' no l'era altriment Teodor, ma Federich, zà fiol del medem duca Albert.
- PANTALONE (*a partè*) (O che cagao l'ha lo mo savesta pettarla senza spuaza.)
- FICHETTO Sì che per riparar al mal che sovrastava a' 'l se dovesse contentar el medem duca Albert de far ritornar da Federich tutte le zoie furade, e in sta foza ch'al credesse per ver Federich quel ch'era realment Teodor.
- ALBERTO Sorgi, che troppo tardi arrivasti.
- ARLICHINO L'avì forse condannad a esser impiccad el pover Teodor, perché a' 'l ved là tra do colonne. (*mirando Teodoro tra la Contessa e Marcella*)
- 20 TEODORO Quanto debbasì rendere alla tua fedeltà non è sufficiente la lingua a spiegarlo, che la mente a considerarlo. L'oprato da te con sagacità a' miei vantaggi, ridondò in sommo contento dallo mio scoprimento si fece esser il vero Federico figlio del duca Alberto per il segno di spada infocata ne riservo sopra la spalla.
- FICHETTO Te no sii più Teodor, ma Federich?

(Arlechino e Fichetto li vanno attorno congratulandosi)

- ALBERTO,
CONTESSA,
MARCHESE e
MARCELLA Sì ch'è Federico.
- DOTTORE Uh, strani event.
- BRUNETTA Oh, fedeltà inaudita.
- 25 CONTESSA Pur ti stringo al mio sen.
- TEODORO Pur t'annodo al mio cor.
- CONTESSA e
TEODORO Dolce mia vita.
- ARLICHINO Prenci potesi, raggianti, e sarà ver ch'al se diga che in un zorn de tant content a' no se conceda una grazia al pover vostro servidur Arlechin?
- ALBERTO E che ricerchi?
- 30 PANTALONE Qualche sproposito certo.
- ARLICHINO Tasi ti, no me far vegnir rosso co' sè la notte de quattro ore. *(poi)* Che quel musin piccolin biancolin de Brunetin al sii del pover Arlechin. *(denotando di voler Brunetta)*
- BRUNETTA Manco male ch'ho trovato barca che mi leva.
- PANTALONE Falé siora, volé dir timon che ve compagna. *(a Brunetta)*
- ALBERTO Sii d'Arlechin, Brunetta.
- 35 ARLICHINO Quand'è così, mi vogherò in barchetta. *(Arlechino dà la mano a Brunetta)*
- FICHETTO A' è tant anni ch'a' vo civetand Olivetta, né mai ho àud ardir de far tant quant ha fat costù in un trat. Messer Arlechin, za ch'ancu Brunetta è libera me la volü prumetter, ch'a' ve darò dusement scud?
- DOTTORE Darla, *eo quia mulier libera potest per stipulationem promitti libro primo folii De sponsalibus.*
- ARLICHINO Cucù.
- FICHETTO Pazienza.

- 40 ALBERTO Non più Teodor, Fedrico,
avrai delli miei stati
al tuo voler l'impero.
- TEODORO Ancorché figlio, umile
venererò del mio gran padre Alberto i comandi più espressi.
- MARCHES Prence, s'amor m'indusse
a oltragiarti, condanna l'involontario errore.
- TEODORO Or t'avrà Federico,
se spregiasti Teodoro,
per suo fedel amico.
- MARCELLA Giubili dunque il cor,
- 45 CONTESSA festeggi l'alma,
- TEODORO che doppo le procelle,
- CONTESSA che anco tra li disastri,
- TEODORO trova un'amante al fin,
- CONTESSA gode nel suo penar,
- 50 TEODORO,
CONTESSA,
MARCELLA e
MARCHESE desiata calma.

Il fine del terzo ed ultimo atto.

Apparato⁴³

VARIANTI PRIMARIE

PERSONAGGI

si finge in *L2*] si finge *L1*

om. L2] La scena si finge in Castiglia *L1*

ATTO I

I.3.6 Così] Con sii *L1, L2*

I.5.27 Marcarella *L2*] Marcella *L1*

I.5.40 s'è *L2*] v'è *L1*

I.11.1 ch'anca *L2*] ch'anche *L1*

I.12.10 dava *L2*] dave *L1*

I.17.3 *da sé*] *al Marchese L1, L2* ♦ qui] chi *L1, L2*

I.17.4 *al Marchese*] *om. L1, L2*

I.18 *Contessa, Marchese*] *om. L1, L2*

I.24.22 *risorgere*] *risorge L1, L2*

ATTO II

II.3.12 Nam *L2*] Non *L1*

II.3.14 ch'a'] che ch'a' *L1, L2*

II.8.4 desidera questo *L2*] desidera à questo *L1*

II.15.4 tu *L2*] tè *L1*

II.19.1 Marcella] Teod. *L1, L2*

II.24.13 d'idolatrare] d'idolatra *L1, L2*

II.24.19 ardire *L2*] udire *L1*

ATTO III

III.1.1 così, sa] cosita *L1, L2*

III.1.3 aguato *L2*] agitato *L1*

III.10.22 Alberto *L2*] Arl. *L1*

⁴³ Vengono indicate le varianti di *L1* e *L2*. Quando la forma a testo non compare indicata come parte di *L1* o *L2* deve sottintendersi che si tratti di una correzione introdotta per l'elaborazione del testo critico.

III.14.1 me *L2*] tue *L1*

VARIANTI SECONDARIE (REFUSI)

PERSONAGGI

amante *L1*] amaute *L2*

Scene *L2*] Scena *L1*

ATTO I

I.3.3 conossud *L2*] conoflud *L1*

I.6.13 dimi *L2*] dim *L1*

I.8.21 *poi a Brunetta*] *poi Brunetta* *L1, L2*

I.8.25 servire *L1*] servlre *L2*

I.8.26 omettendo *L2*] omertendo *L1*

I.8.27 conseguenza *L2*] consiquenza *L1*

I.9 Scena IX] Scena X *L1, L2*

I.10 Scena X] Scena XI *L1, L2*

I.11 Scena XI] Scena XII *L1, L2*

I.11.1 e set *L2*] set *L1*

I.12 Scena XII] Scena XIII *L1, L2*

I.13 Scena XIII] Scena XIV *L1, L2*

I.13.1 acenzio] acentio *L1, L2*

I.13.2 de *L2*] di *L1* ♦ avanti *L2*] avant *L1*

I.13.4 con *L2*] co *L1*

I.14 Scena XIV] Scena XV *L1, L2*

I.14.3 né in virtù] CO. ne in virtù *L1, L2*

I.14.7 Questa] CO. questa *L1, L2*

I.15 Scena XV] Scena XVI *L1, L2*

I.16 Scena XVI] Scena XVII *L1, L2*

I.17 Scena XVII] Scena XVIII *L1, L2*

I.18 Scena XVIII] Scena XIX *L1, L2*

I.19 Scena XIX] Scena XX *L1, L2*

I.20 Scena XX] Scena XXI *L1, L2*

I.20.3 *il sonetto* *L2*] sonetto *L1*

I.20.9 L'intendo *L2*] E'intendo *L1*
 I.21 Scena XXI *L2*] Scena XXII *L1*
 I.22 Scena XXII *L2*] Scena XXIII *L1*
 I.23 Scena XXIII] Scena XXIV *L1, L2*
 I.23.5 di *L2*] di *L1*
 I.24 Scena XXIV] Scena XXV *L1, L2*
 I.24.1 Contessa] Ci. *L2*

ATTO II

II.1.6 *Arlichino* *L2*] *Arlechino* *L1*
 II.2.1 Culessa *L2*] Culossa *L1*
 II.4 Scena IV *L1*] Scena V *L2*
 II.5.3 lettera *L2*] lettera *L1*
 II.5.6 credi di] credi *L1, L2*
 II.5.9 dall'altro *L2*] de l'altro *L1*
 II.6.4 (*a Ficheto*) Li desti il foglio? Ma... Oh Dio!] Li desti il foglio? Ma... Oh Dio! *Fichet* *L1, L2*
 II.7.1 Fichetto *L2*] Ficheto *L1*
 II.8.5 vivacità *L2*] vivaccità *L1*
 II.14.5 Ficheto *L2*] Fichetto *L1*
 II.16.1 (*a Teodoro*) Arrogante!] Co. Arrogante! (*a Teodoro*) *L1, L2* ♦ (*a Marcella*) Così contravieni] Co. Così contravieni *L1, L2* ♦ (*a Teodoro*)] Co. *a Teodoro* *L1, L2*
 II.17.6 cossino *L2*] cussino *L1*
 II.19.1 tuona *L2*] suona *L1, L2*
 II.22.12 puttane] Put. *L2*, Pur. *L1*
 II.24.10 di *L1*] di di *L2*

ATTO III

III.1.3 vint] vin *L1, L2* ♦ Fichetto *L2*] Ficheto *L1*
 III.2 Fichetto *L2*] Ficheto *L1*
 III.4.6 deventi *L2*] dessenti *L1*
 III.7.6 barba *L2*] bara *L1*
 III.8.4 dovesse *L1*] doveste *L2*
 III.10.14 adesso *L2*] adesta *L1* ♦ qui] chi *L1, L2*
 III.10.24 Pantalone *L1*] Pani. *L2*

III.14.21 Sorgi] Co. Sorgi *L1, L2*

III.16.6 Marchese] Mar. *L1* Marcel. *L2*

III.16.7 Marcella *L2*] Marc. *L1*

III.16.10 Marchese] Marc. *L1* Mar. *L2*

III.17.13 Siur *L2*] Sior *L1*

III.17.17 Fichetto *L1*] Fioh *L2*

III.17.43. TEODORO Or t'avrà Federico, se spregiasti Teodoro] Or t'avrà Federico. TEODORO Se
spregiasti Teodoro *L1, L2*

III.17.47 disastri *L2*] disauri *L1*

Commento⁴⁴

Personaggi

Si osservi la configurazione dei personaggi, consona a quella più classica della commedia dell'arte: due zanni, due vecchi, una servetta e due coppie di innamorati.

Federico...Teodoro: Bonicelli riprende il nome del protagonista di *El perro del hortelano*, Teodoro, e quello di uno dei cugini della contessa, Federico, che fa convergere nello stesso personaggio (cfr. LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano*, cit.).

Gabinetto: si rispetta il nome indicato nei testimoni, ma si tenga conto che, lungo la commedia, lo zanni verrà indicato come Fichetto. Il mutamento di nome, che sembra indicare forse il cambiamento di attore di una compagnia (sempre supponendo un'orientazione della commedia verso la rappresentazione; cfr. D'ANTUONO, *And the Story...*, cit. p. 117) potrebbe essere dovuto a un errore, ma decidiamo di non intervenire proprio perché potrebbe offrire informazioni potenzialmente rilevanti per lo studio della storia della commedia.

Marcella: Bonicelli riprende la denominazione del personaggio spagnolo (cfr. LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano*, cit.).

Atto primo

I.1.2 *Se, a' l'ho dit tant volt in malura! Curri, né perdè pi temp*: 'Sì, io l'ho detto tante volte in malora. Correte, non perdere più tempo'.

I.2.1 *etc.*: l'abbreviatura funziona come una sorta di didascalia scenica che apre la possibilità di improvvisazione. Si riscontra anche in II.17.15, inserita in una battuta in cui Teodoro ripete quanto dettato dalla Contessa mentre scrive.

I.3.1 *corp del bordel*: imprecazione ricorrente nel linguaggio dell'Arlecchino di Bonicelli: cfr. *Spezzer*, III.19.1 («l'è qua, a' 'l corp del bordel») e *Lugretia*, II.10.1 («ma corp del bordel zà, ch'a ved l'us della porta della Siura Lugretia»). ♦ *Sanguinin, sanguenon, sanguenona*: imprecazione (cfr. BOERIO, s. v. *sanguazzo*: «peggiore del Sangue, sangue di pessima qualità»; *sanguenon*: «voce bassa e di giuramento cui corrispondono, *Corpo del mondo o del diavolo*»).

I.3.3 *Che fruz i, che fruz i, a' 'i è omen co tutti i so' requisit, che a' 'i ho conossud int'el da driè*: 'Che fuggano, che fuggano... per me loro sono uomini come tutti, stanno per essere sequestrati, poiché io li ho già conosciuti in passato'. La forma *fruz* è terza persona deturpata del verbo veneziano 'fuzir', che significa 'fuggire'. *Da driè*: viene adoperato nel suo senso temporale.

I.3.5 *Fuora, canage*: imprecazione od ordine con il significato di 'fuori, canagli' (cfr. BOERIO, s. v. *canagia*: «briccione, gagliofo, mariolo, scellerato [...]. Gente vile ed abietta»). ♦ *coi cocconi delle botte*: espressione veneziana adoperata per far riferimento al 'cocchiere' (BOERIO, s. v. *cocòn*) che, qui, viene adoperata da Arlecchino per indicare che butterà fuori i malfattori a calci. ♦ *razze porche*: imprecazione ricorrente nell'Arlecchino di Bonicelli (cfr. *Spezzer*, III.16.9: «[...] ti, razza porca, ti me volevi tagiar»).

⁴⁴ Per le abbreviazioni bibliografiche, cfr. la *Bibliografia*).

I.3.6 *avranno impenate l'ali alle piante*: 'essendo coscienti di aver fatto torto, saranno fuggiti'. La locuzione 'impennare le ali' ha il significato di 'correre velocemente' o di 'fuggire' (vedi *GDLI*, s. v. *impennare*). 'Impennare le ali ai piedi', in questo caso, con la variante 'alle piante', fa riferimento a 'fuggire velocemente'. È un'allusione alla fuga dei due personaggi (ancora ignoti) dagli appartamenti di Vittoria.

I.3.7 *panche*: forma meno comune di 'sedile', 'panchina'. Arlichino confonde il termine con quello pronunciato in I.3.6 dalla Contessa, 'piante'. ♦ *a' i era du intabaradi*: 'intabarà' ha il significato, tra altri, di «coperto da mantello» (BOERIO, s. v. *intabarà*). Qui, il verbo si presenta deturpato, come derivato verbale di 'tabàro', indumento che, nel Settecento, «assunse impronta tipicamente veneziana» (ACHILLE VITALI, *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, Venezia, Filippi, 1992, pp. 367-368). Nel dialogo, Arlichino adopera il termine per indicare che entrambi i personaggi, nel fuggire, si coprono il viso con le vesti per evitare di essere riconosciuti, adoperando, appunto, il tabarro a fini delittuosi, uso abituale a cui accenna Achille Vitali: «Per l'abuso infine che del 'tabàro', indossato quale travestimento con il pretesto di mascherarsi, si fece per compiere aggressioni e malefatte, il termine finì per significare anche persona losca, equivoca, da cui guardarsi» (VITALI, *La moda a Venezia...*, cit., p. 373).

I.3.9 *spied*: 'spid' è definito come «girarrosto. *Bachèta spid*, spiedo o schidione» (ZAPPETTINI): Arlichino, nella sua tendenza all'uso di lessico del cibo, identifica così i fuggiti. ♦ *a torn*: 'attorno'. ♦ *manzar l'arost*: 'mangiare l'arrosto'.

I.3.11 *Co' sarave a dir*: espressione che introduce un'esplicativa: 'Cioè a dire' (vedi BOERIO, s. v. *dir*).

I.3.13 *de segur*: 'sicuramente'.

I.3.17 *cagadur*: 'caccatoio' (BOERIO, s. v.). ♦ *logh*: 'luogo'.

I.4.1 *me snombolo*: adoperato da Pantalone con il significato di «indebolirsi per troppa fatica», 'darsi molto da fare' (BOERIO, s. v. *snombolarse*; MUAZZO, s. v. *Desnombolar*, p. 359). ♦ *la ghe fuma certo a sta siora*: BOERIO (s. v. *fumàr*) registra l'espressione 'la ghe fuma a quel sior': «Quel cotale ha dell'altero, tiene la testa alta; ha grande umore; sta in sul grande, in sul grave, in sul mille; Ella gli fuma: l'ira gli esala». Nel testo, fa riferimento all'ira smisurata di Vittoria.

I.4.2 *ferir l'etra*: 'etra' è forma antica per 'aria'; l'espressione sta a indicare la forza delle grida di Vittoria che, appunto, 'trafiggono l'aria'. Espressione ricorrente in Bonicelli: cfr. *Spezier*, III.23.11 («quali stride feriscono l'etra?»).

I.4.3 *sbasia*: aggettivo che in veneziano si adopera con il significato di «basito, e vale ammazzato» (BOERIO, s. v. *sbasio*). Pantalone intende, erroneamente, che la contessa sia invaghita di lui fino al punto di morire d'amore.

I.4.5 *a ora e strasora*: 'a qualsiasi ora del giorno o della notte'. *Strasora* è forma veneziana (vedi BOERIO, s. v.) di 'straora', «ora insolita, tarda» (*GDLI*, s. v.).

I.4.7 *se le mie gambe non fasse Giacomo*: l'espressione 'le gambe me fa Giacomo' viene adoperata con il significato di 'esser male in gambe' (vedi BOERIO, s. v. *Giacomo*). ♦ *da seno*: 'davvero', cfr. Boerio, s. v. *dasseno*). ♦ *st'anno tra i altri el sèlano val qualcosa, no i se vergogna de domandar tre soldi alla gamba del nostran*: 'dato che il sèlano questo anno ha un qualche valore, ho sèlano anche da vendere'. Battuta iperbolica del Dottore, che rafforza l'idea della debolezza alle

gambe che lo affligge (cfr. BOERIO, *s. v. gamba*, che raccoglie l'espressione 'gamba da selano' per far riferimento a «gambe spolpate»).

I.4.9 *e de che foza*: 'e di quale modo', 'eccome'. Espressione riscontrata anche in *Spezzer*, II.14.26 e III.6.11.

I.4.13 *canaro*: interiezione indicante meraviglia (BOERIO, *s. v.*) ♦ *Sioriaza*: formula di cortesia adoperata con il significato di 'signora d'alto affare' (BOERIO, *s. v. siorazzo*).

I.5.1 *l'ha brusà la paga*: Arlichino fa una chiara allusione oscena alle attività che il fuggito svolgeva in palazzo quando è stato beccato, adoperando un'espressione propria dell'ambito della prostituzione (cfr. MUAZZO, *s. v. Brusar*, p. 159: «brusar el paghion a una donna zè l'istesso che brusarghe la pagha e no darghene gnanca un [n[ota del] c[uratore] si intende a una prostituta]» e ID., *s. v.* p. 417 «el gha brusà la paga alla siora [n. c. non ha pagato la prostituta]»).

I.5.11 *abù*: participio del verbo *avere*: 'avuto'.

I.5.13 *la sipi al contrari dell'altre femene*: 'lei sia diversa alle altre donne'. La forma *sipi*, che rimanda al verbo 'sapere', è attestata anche nel paradigma del verbo essere in ambito settentrionale (cfr. GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968, p. 300). In questo caso, si produce nella formazione del congiuntivo un incrocio fra le desinenze di seconda e prima coniugazione per cui la desinenza di prima coniugazione passa alla seconda e, invece di una forma come 'sipa' riscontriamo 'sipi' (cfr. altre forme del periodo come *tenga*, in cui si produce lo stesso fenomeno e anche *Prodigalità*, I.1.1. che registra la forma 'sapia' con il significato di 'sia': «che el fiao me ritorna in te le vene, e che el cuor sapia fatto più grande de quello d'un porco»); commento ironico di Arlichino.

I.5.15 *nette*: 'pulite'. Aggettivo funzionale a elaborare il posteriore malinteso di Arlichino (I.5.16).

I.5.21 *licapiat*: 'leccapiatti'.

I.5.33 *Za al zorno d'ozi quest s'usa da per tut*: 'questo è ormai abituale' ♦ *scartoz*: 'scartoccio', 'cartoccio' (ZAPPETTINI, *s. v.*); adoperato, in modo spregiativo, per identificare Teodoro.

I.5.35 *testa de demonio*: si usa con il significato di 'per testimone', ma per indicare colui che offre una testimonianza generalmente falsa (MUAZZO, *s. v.*, p. 1036: «Ghe servirò per testa de demonio»).

I.5.37 *el cor delle me budelle, el ventricol dei me meati*: vezzeggiativo costruito con il lessico proprio di Arlechino, in cui il cibo è fondamentale. Nota Gino Belloni, nell'edizione delle rime piscatorie di Calmo, che l'espressione 'de i me meati' è adoperata con il senso di 'dei miei occhi' (ANDREA CALMO, *Le bizzare, faconde et ingegnose rime pescatoie*, a cura di Gino Belloni, Venezia, Marsilio, p. 208). Cfr. anche espressioni similari in *Spezzer*, II.2.15: «purché a' vaghi dalle palpebre dei miei meati a' farò de tutt» e III.7.1: «El ventricol delle me budelle». ♦ *Deter*: 'dottore'. Anche se la forma non compare registrata nei dizionari, è quella con cui si fa riferimento al Dottore nelle battute di Arlichino e di Fichetto. Senza scartare che possa trattarsi di un refuso, preferiamo non correggerla, dato che non possiamo escludere che sia termine proprio di Arlichino, personaggio in cui sono abituali la deturpazione del linguaggio e i giochi di parole. In questo caso, la forma 'deter', per analogia, potrebbe significare 'dentro' (significato con cui si usa in I.15.10), e, dunque, diventare termine osceno.

I.5.38 *se la passa alla domestica con Fichetto*: 'passa il tempo affabilmente con Fichetto' (cfr. *GDLI*, s. v. *domestico*: «*Alla domestica*: affabilmente, cordialmente; alla buona, con semplicità, con libertà confidenziale. - Anche: con eccessiva disinvoltura, con leggerezza offensiva»). L'espressione è suscettibile di essere intesa con un significato licenzioso e, dunque, nelle parole di Vittoria può nascondersi un'allusione oscena (cfr. BOERIO, s. v. *desmèstego*, che raccoglie l'espressione 'zovene troppo desmestego' per indicare «giovane troppo licenzioso»).

I.6.2 *cagna assassina*: imprecazione ricorrente nel linguaggio dell'Arlecchino bonicelliano: cfr. *Spezier*, I.10.5: «Quand vorrat, cagna assassina, aver pietà del me amor?».

I.6.4 *varré co' rossa che la vien*: 'guardate come arrossisce'.

I.6.10 *fradella*: termine con cui Arlecchino fa riferimento alla servetta (cfr. *Prodigalità*, sempre nelle battute di Arlecchino: I.4.2: «Fradella, à ghè pur in chà dei salam»; I.14.6: «Sentime cara fradella che vas d'instromenti»; III.13.3: «O fradella no ti sa ti miga el negotij»). ♦ *bruscat*: 'cercato'. Il verbo *bruscar* viene definito dal Boerio come: «procacciarsi ed ottenere che che sia con l'industria» (BOERIO, s. v. *Bruscàr*).

I.6.13 *dovessi esser Argo, fedele alla custodia di Marcella*: fa riferimento al personaggio mitologico Argo, un gigante di cento occhi, condizione che gli permetteva di mantenersi permanentemente in guardia, e, dunque, di custodire senza sosta Io seguendo gli ordini di Era (s. v. *Metamorfosi* I, 625-631).

I.6.14 *Actum est de eis*: espressione usata da Arlecchino per indicare che ha perduto le tracce dei fuggiti. MUAZZO (s. v., pp. 83-84) raccoglie 'actum est de illo', che verrebbe adoperata «quando se vol significar una persona che sia affatto perduda, sia de fortune, sia de animo sia anca dalla vita». ♦ *Bertold*: indica TRECCANI (s. v.): «Bertoldo, divenuto nome comune già prima della celebre opera di G. C. Croce e A. Banchieri, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1^a ediz. 1620), al cui protagonista risale invece il modo proverbiale farne, averne fatte più di Bertoldo (o più di Bertoldo in Francia), d'ogni colore, di cotte e di crude». Cfr. anche MUAZZO (s. v. *villan*, p. 1118) «fra i villani accorti e furbi che zè stai a sto mondo, non credo che 'l ghe sia stà el più che s'abbi distinto quanto Bertoldo».

I.6.16 *matrimocol*: 'matrimonio, spozalizio'. Probabile deturpazione della forma 'matrimòne' (cfr. ZAPPETTINI, s. v.).

I.6.21 *Impazzisse*: 'impazzisce'.

I.6.23 *lest*: 'diligente' (cfr. MUAZZO, s. v. *Lesto*, p. 617: «zè l'istesso che esser pronto e spedito»).

I.7.4 *Zenocrate*: «filosofo discepolo di Platone famoso per la sua continenza» (MUAZZO, s. v., p. 1140). Bonicelli recupera qui, probabilmente, un verso di Ariosto: «con la qual non saria stato quel crudo / Zenocrate di lui più continente» (*Orlando furioso*, XI, st. 3, vv. 1-2).

I.8.1 *Segur*: 'sicuramente' (cfr. BOERIO, s. v. *sicuro*). ♦ *sculazar*: *sculacciare*. ♦ *braghe calade*: 'calzoni calati'. Tutto l'intervento di Arlecchino va letto in chiave oscena (cfr. BOERIO, s. v. *braghe*).

I.8.10 *La me pias che la l'ha dis «netta»*: Arlecchino confonde 'rea' (I.8.9) con 'netta', pulita. Primo dei molti malintesi linguistici della maschera.

I.8.13 *Tropp'è possente amore*: cfr. «Tanto è possente amore» (TORQUATO TASSO, *Aminta* III.6.35).

I.8.14 *al tira che l'amorba*: 'tira che ammalà'. Arlichino fa riferimento al male d'amore.

I.8.24 *fradelli carnali*: in questo contesto, espressione oscena.

I.8.28 *galeno dalle vallade*: 'galeno ignorante'. Pantalone fa riferimento alle vallate bergamasche, da dove, secondo i pregiudizi dell'epoca, arrivavano soltanto persone rozze e ignoranti.

I.8.30 *No l'è miga po' questo tanto gran mal a cercarghe se ghe scampa da far i so' fati perché anca le rezine deve cagar*: affermazione propria di Arlichino, che fa riferimento alla Contessa, lungo la commedia, con frequentissime allusioni scatologiche.

I.10.1 *qual più demone Averno e furia Aletto*: Aletto è, nella mitologia greca, una delle Erinni, concretamente, quella che personifica la furia. ♦ *faconda*: 'eloquente'. ♦ *che il ragirar d'un Ision la rota*: il personaggio d'Issione, la cui storia viene riferita nelle *Metamorfosi* (IV, 460-465). Il mito viene narrato anche da Pindaro (*Le pitiche*, 2, vv. 25-48), che incentra il suo racconto nel rapporto con Era, motivo per cui Issione sarà condannato da Zeus a dover girare il cielo *ad eternum* legato a una ruota, dato che non è lecito che un mortale sia così superbo da puntare a unirsi a una dea. ♦ *né di Sisifo il sasso*: Sisifo, marito di Merope, fu condannato a spingere un sasso su una montagna per tutta l'eternità (s. v. *Metamorfosi*, IV, 460). ♦ *quanto l'amar un non inteso amante*: riprende il tipico medievale (cfr. *Inferno*, V, 103: «Amor ch'a nullo amato amar perdona»).

I.11.1 Classica tirata arlecchinesca contro l'amore. ♦ *oter*: 'altro'. ♦ *sassin*: 'assassino' (vedi MUAZZO, s. v., p. 989). ♦ *Vaga al bordel*: imprecazione con il significato di 'andare in malora'. ♦ *a' 'i vol esser cospetin*: dal contesto si deduce che l'espressione viene a significare qualcosa di simile a 'bisogna stare accorti' o 'bisogna essere furbi', ma non siamo riusciti a rintracciarne altre testimonianze. L'aggettivo 'cospetin' (che sembra opporsi semanticamente a 'cospeton', esclamazione, bestemmia) potrebbe indicare 'cauti', 'che si muovono con circospezione' e suppone un uso giocoso e traslato del sostantivo (ringrazio il prof. Luca D'Onghia, per avermi segnalato quest'interpretazione). ♦ *zuf zaf*: usato con il significato di «senso» (cfr. MUAZZO, s. v., p. 1125: «Bisogna aver zuf zaf in testa chi no vol far spropositi e stramberie»). ♦ *i par sach vod*: 'sembrano sacchi vuoti'. ♦ *mai i manza, mai i beve*: espressione propria dello stile d'Arlichino, quasi identica a quella presente in *Spezier*, I.10.5: «a' no magno, a' no bevo, a' no dormo, a' no vago del corp». ♦ *quattro lire e set onze alla grossa*: l'onza è una moneta minore alla lira; dodici onze equivalgono a una lira (vedi MUAZZO, s. v. *Onza*, p. 759). ♦ *la s'ha cazà int'el cò*: 'le si è messo in testa'. ♦ *toch de furfant*: fa riferimento, in modo spregiativo, a Teodoro. ♦ *zerbinot*: 'damerino', fa riferimento, in maniera spregiativa, all'eleganza nel vestire di Teodoro.

I.12.2 *grugnolo*: parte del capo del porco, 'grugno'. Forma modificata a scopo umoristico e metrico (tutto il dialogo di Arlichino e Brunetta è giocato su versi che terminano in parola sdrucciola).

I.12.3 *chi no andasse a tombolon?*: domanda retorica: 'chi non andrebbe in rovina?' (vedi MUAZZO, s. v. *andar zò a tombolòn*, p. 23).

I.12.4 *dulcedine*: 'dolcezza'.

I.12.5 *cançar*: 'canchero', imprecazione.

I.12.7 *possego*: 'posso'. ♦ *i budèi nella panzola*: 'le budella in pancia'.

I.12.8 *vardami*: 'guardami'. Forma verbale influenzata dalla morfologia e dalla pronuncia veneta. In veneziano il verbo è 'vardà'. ♦ *gnocoli*: 'gnocchi'.

I.12.9 *visin belicolo*: 'visetto bellino'. ♦ *mascherpe intatole*: la mascherpa è un tipo di formaggio, identificabile con la ricotta, il fior di latte o il mascarpone (ZAPPETTINI, *s. v. mascherpa*). Arlechino fa riferimento, in modo chiaramente osceno, ai seni di Brunetta.

I.12.10 *matruncula / ch'a tutti dava pascolo / per un po' di salzizola*: allusione di alto livello osceno.

I.12.11 *lova*: 'lupa', usato in modo spregiativo con chiare connotazioni oscene ♦ *teghè*: viene indicato in BOERIO (*s. v. tegà*) come «gusci in cui nascono e crescono i baccelli di legumi», ma, in senso figurato, «membro virile».

I.12.15 *sol*: 'sogliono' ♦ *spaziziar*: 'spaziar' in BOERIO (*s. v.*) viene definito «termine degli stampatori. Spazziare, spazziare, porre gli spazi ai loro luoghi nel comporre». Qui si adopera con un significato piuttosto osceno e basso, facendo riferimento all'atteggiamento promiscuo di Brunetta, in modo consona ad altre espressioni del genere come quella che vediamo in *Spezier*, I.8.24: «ad isparziarvi il cul con la padella». ♦ *zovenotti*: 'giovannotti'. ♦ *i va a ronda*: 'vanno a ronda', s'intende a fini delinquenti. ♦ *t'è morta nel chivali*: indica MUZZO (*s. v. far un chivali a una persona*, p. 481): «zè come far fronte che non la se avanzi a farve un insulto o altro o che no la vegna avanti in quel logo che no se vol che la vega». Arlechino manifesta preoccupazione per la sicurezza di Brunetta, che deve attraversare una piazza piena di «certi zovenotti che i va a ronda».

I.12.17 *marforio*: a scopo umoristico, Arlechino e Brunetta giocano con nomi della tradizione romana (cfr. I.12.17: *Pantasilea*; I.12.18: *Marcantoni*). Marforio era «una statua rappresentante una divinità fluviale giacente (I secolo), che la satira popolare nei secoli XVII e XVIII fece l'interlocutore o l'antagonista nei dialoghi con Pasquino» (GDLI, *s. v. Marforiale*).

I.12.18 *Pantasilea*: Penthesilea, regina delle Amazzoni. Boccaccio dedica al personaggio e ai suoi amori con Ettore il capitolo XXXII del suo *De mulieribus claris*.

I.12.19 *Marcantoni*: il termine viene adoperato nel suo senso popolare («persona grande e grossa, dall'aspetto florido e robusto»; TRECCANI, *s. v.*) ma anche facendo riferimento all'imperatore romano, integrandosi nel gioco di elogi stabilito nelle battute precedenti (cfr. I.12.17-18).

I.13.1 *acenzio*: 'amaro'. Nei testimoni del dramma compare invece la forma 'acentio' (vedi *Apparato*, I.13.1) che consideriamo probabile ipercorrettismo della forma *assenzio* frutto della contaminazione fra veneziano e italiano.

I.13.2 *al bisogna sparzer un mastel de sangue, avanti ch'al se zonzà a una gozza de gust per quest*: 'bisogna spargere mastelli di sangue per arrivare ad avere almeno una goccia di beneficio'. L'espressione vuol sottolineare, negativamente, che, in amore, bisogna soffrire parecchio per arrivare ad avere un minimo di piacere.

I.13.3 *amar*: 'amaro' (ZAPPETTINI, *s. v.*).

I.13.9 *di soverbio*: 'troppo'.

I.13.10 *in sta foza*: 'in questo modo' (si veda la nota di Ghelfi a *Spezier*, I.26.1); espressione ricorrente anche in altri drammi di Bonicelli: *Lucrezia*, I.10.9 («a' l'avraà fat in sta foza aquist»); *Amalato*, I.1.1 («mendegando in sta foza, faria più croniche le malatie e i guadagneria più paghe») e I.12.1 («E se mi no avesi fat in sta foza, nò sarie mai arrivad al conceb»).

I.15.8 *a' no ne so' negota*: 'non ne so niente' (ZAPPETTINI, *s. v. negota*). 'Negota', come indica MUAZZO (*s. v.*, p. 737) è termine tipico delle maschere bergamasche: «qua a Venezia l'ò senti adoperar solamente da Truffaldin in comedia, come anca el dise fomena, invece de femena».

I.15.10 *deter*: 'dietro', la cui forma di base in bergamasco è 'det' (ZAPPETTINI, *s. v.*).

I.15.12 *fiola da marit*: 'ragazza in età da maritarsi'.

I.15.14 *No digh oter*: 'non dico altro'.

I.16.2 *de longo*: 'di seguito' (BOERIO, *s. v. longo*).

I.17.1 *La me vegna da drio*: 'mi venga dietro' (MUAZZO, *s. v. drio*, p. 362: «Andé avanti che ve son da drio»); 'da drio' si adopera come avverbio 'dietro', ma può avere anche una valenza oscena, vincolata all'altra accezione del termine, il 'sedere' (vedi MUAZZO, *s. v. dadrio*, p. 391-392).

I.17.3 *da sé*: siamo intervenuti sul testo (cfr. *Apparato*) dato che riteniamo che, nel processo di trasmissione, si sia prodotto un salto per *homoioteleuton* per analogia con la didascalia presente nella battuta precedente (cfr. I.17.2): L'intervento di Pantalone, in effetti, non ha senso se riferito al Marchese, al quale invece si dirigono le parole della Contessa, nella battuta successiva (I.17.4), bensì deve per forza appartenere a un a parte di Pantalone in cui la maschera si lamenta della propria situazione nei confronti degli altri pretendenti della contessa. ♦ *E no altro, padre*: locuzione proverbiale che, in questo contesto, si adopera con il significato di 'non più' (cfr. anche *Spezzer*, III.9.27 e *Lugretia*, I.13.16). ♦ *tocchi*: 'pezzi', usato qui con il significato di 'pretendenti'. Pantalone si lamenta per il continuo arrivo di pretendenti che cercano di fare la corte a Vittoria.

I.17.4 *al Marchese*: intervento sul testo per correggere un più che probabile errore nella trasmissione testuale (cfr. I.17.3).

I.18 *Contessa, Marchese*: aggiungiamo, benché manchi nei testimoni, il nome dei personaggi che compaiono in scena per analogia con il resto del testo (cfr. *Apparato*).

I.19.1 *per amor il tutto facilmente s'apprende*: Teodoro fa riferimento al celebre episodio di Paolo e Francesca presente in *Inferno* V, v. 100: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende». Si notino gli altri echi dell'episodio dantesco disseminati lungo la commedia (cfr. I.10.1, III.8.4).

I.20.6 *Venere istessa arse per Anchise*: Anchise era un pastore di cui s'innamorò Afrodite, unione da cui nacque Enea (OMERO, *Iliade*, II, 819-821). ♦ *d'un'Egeria un Numa*: Egeria è una divinità latina legata all'acqua amante del re Numa Pompilio (*Metamorfosi*, XV, 479-497).

I.20.7 *Icaro e Fetonte*: Icaro e Fetonte sono conosciuti, nella mitologia classica, per la loro mancanza di cautela, e diventano, anzi, epitomi dell'imprudenza. Icaro, infatti, morì per voler avvicinarsi il più possibile al sole (cfr. *Metamorfosi*, VIII, 183-235) e Fetonte, volando con il carro del sole troppo vicino della terra, sarebbe stato il responsabile della creazione del deserto africano (cfr. *Metamorfosi*, II, 1-339). ♦ *Ad un prence... città*: Bonicelli riprende un *exemplum* presente nella fonte spagnola (cfr. *El perro del hortelano*, vv. 775-798) che serve a sostenere che è meglio che i servitori non dimostrino di essere più intelligenti dei loro padroni.

I.24.14 *Marco Aurelio ancora fece bèvere all'impudica Faustina*: Boccaccio dedica a Faustina la Minore, protagonista della battuta, un episodio del suo *De mulieribus claribus* (vedi cap. XCVIII),

in cui racconta l'episodio che vede Faustina cadere malata d'amore per un gladiatore, in modo che Marco Antonio, per guarirla, uccide il gladiatore e la copre con il suo sangue. Il motivo è ripreso da Bonicelli, quasi immutato, dall'ipotesto spagnolo: «De Marco Aurelio se cuenta / que dio a su mujer Faustina, / para quitarle la pena / sangre de un esgrimidor» (cfr. *El perro del hortelano*, vv.1130-1133).

Atto secondo

II.1.2 *Frustra queris quod intus habes*: 'ti lamenti invano di quello che hai dentro'. Come ben indica Ghelfi «tutte le citazioni latine del Dottore, deformate secondo il costume della maschera, benché per lo più corrette e tratte da un *corpus* di opere giuridiche, sono puro flusso verbale di erudizione, inserite nel dialogo allo scopo di dimostrare la saccenteria logorroica del personaggio» (*Spezzer*, I.1.2n).

II.1.4 Per lo scioglimento delle abbreviazioni latine che compaiono nelle battute del Dottore è stata fondamentale la *Nota al lettore* presente nell'edizione di un altro testo teatrale pregoldoniano, vale a dire, il *Pantalone sturbato ne' suoi amori* di Giovanni Paolo Zanovello (Venezia, Lovisa, [1693]), che raccoglie l'interpretazione delle abbreviazioni giuridiche della parlata della maschera. ♦ *eo quia femina mutatur in singuli sex annis, haec est abortum naturae, citius pubescit et citius senescit*: 'perché una donna cambia ogni sei anni, questo è un aborto della natura, arriva alla pubertà più velocemente e invecchia più velocemente' (parlamento del Dottore segnato dalla misoginia). ♦ *De Generatione Animalium capite sexto*: 'Sulla generazione degli animali, capitolo sesto'. ♦ *Quid levius fumo, flamen, quod flamine ventus. Quod vento mulier; quod muliere, nihil*: 'cos'è più leggero del fumo? Una fiamma; più della fiamma il vento. Più del vento, la donna; più della donna, niente'. ♦ *nam foemina dicitur principium, et finis familiae suae linguae pronuntiatio 195 § ulter digestis De Verborum Significatione et lege 4 capite De Liberis et Posthumis*: 'poiché la donna si dice che sia il principio e il fine della sua famiglia, come pronunciato dalla legge 195 §, ulteriormente decretato dal *Sul significato delle parole* e dal libro 4 capitolo *Sui bambini e l'aldilà*. Il passo rimanda a un aforismo del diritto romano: «Mulier, autem familiae suae et caput et finis est» *De verborum significatione*, 195, 5 (Ulpiano) ♦ *presentis mali cognitio. Res turpissima cogitatur*: 'conoscenza del male presente. Una cosa molto brutta a cui pensare'.

II.1.6 *frustra est illa potentia quae non reducitur ad actum*: 'quel potere che non si riduce all'azione è vano'.

II.2.6 «contesa» e «culesa» è tutt'un: abituale in Arlechino l'identificazione di un personaggio con un termine osceno.

II.3.4 *campi di Flora*: 'giardini'.

II.3.5 *possono l'Auree vaghegiare una Venere, non punto inferiore a quella che nella Via Latea soggiorna*: Aura era una ninfa della mitologia greca che, per metonimia, passa nel testo a designare le ninfe nel loro insieme. La bellezza di Vittoria viene paragonata a quella di Venere, il che fa della contessa un essere degno di ricevere l'ammirazione delle Auree che ammiravano la dea.

II.3.12 *accidentaliter*: accidentale come opposto a sostanziale: 'accidentalmente'. ♦ *prosenecta*: 'mediatore', 'paraninfo'. ♦ *Nam dicitur prosenecta matrimonii mediator lege I digestis De Prosenectis*: 'Dato che si chiama 'prosenecta' a quel che fa da mediatore nei matrimoni; legge I che dispone *Sui mediatori*'.

II.3.14 *caroba*: ‘carruba’, «frutto del carrubo, siliqua» (GDLI, s. v.). ♦ *To’, pel’amur ch’a’ te port’*: ‘tieni, per l’amore che ho per te’.

II.5.11 *da vira*: ‘davvero’. ♦ *mustaz da conte*: ‘faccia da conte’.

II.5.15 *L’è un po’ troppo bonora*: ‘È troppo presto perché tu faccia da conte’ avvertimento di Fichetto, che chiama Teodoro alla prudenza.

II.5.24 *trinato d’oro*: ‘ornato di trine d’oro’ (cfr. TRECCANI, s. v. *trinato*). L’espressione è riscontrabile anche nelle *Memorie Inutili* di Carlo Gozzi: «S’apri finalmente di nuovo l’uscio e mi si presentò un mastro di casa tutto trinato d’oro» (cap. I).

II.6.5 *Vanne dunque tu, stolta*: settenario.

II.7.1 *ripente*: ‘all’improvviso’, ‘di repente’ (TRECCANI, s. v. *ripente*).

II.8.2 *l’ha fatto marioeba co le niole*: ‘ha giocato alla mosca cieca con le nuvole’. *Marioeba*: «giuoco fanciullesco che si fa ad occhi bendati» (BOERIO, s. v.); *niola*: ‘nuvola’ (BOERIO, s. v.; MUAZZO, s. v., p. 741).

II.8.4 *coresin*: ‘cuoricino’, termine affettuoso. ♦ *far un caorìo a tombolon*: ‘precipitarsi’. ‘far un caorìo’ si traduce, in senso letterale, come ‘tuffarsi’ (cfr. BOERIO, s. v. *caorìo*). BOERIO (s. v. *tombolòn*) registra anche l’espressione ‘andar a tombolòn’ con il significato di «andar pezzendo, in rovina, in malora, a gambe levate; in precipizio». ♦ *vago da seno*: ‘perdo il senso’.

II.8.5 *Troppo tardo... Capricorno*: monologo tutto barocco consono ai costumi dell’arte in cui la servetta, tramite un parlamento che mette insieme in maniera organica tutti i segni zodiacali, riesce a insultare Pantalone, dandogli del cornuto.

II.9.4 *amor ha fatto fidar fin un Ercole*: Pantalone fa riferimento al tradimento di Ercole da parte di Deianira, che fu causa della morte dell’eroe, episodio che serve al vecchio a sottolineare l’idea della forza dell’amore.

II.9.6 *noma*: ‘appena’ (BOERIO, s. v.).

II.9.8 *magneme*: da ‘magnar’, ‘mangiare’. ♦ *far giusto conto che sia la merda*: ‘tieni conto che sia la merda’. L’espressione ‘fare giusto conto che’ compare anche in *Spezier*, III.9.17: «fa giusto conto che la sia così» e *Bullo*, II.9.6: «Magné, bevé, no abbié rispetto; fé giusto conto d’esser a casa vostra, siora, e no abbié paura».

II.11.9 *a qual ... appigliare*: ‘con quale di questi due si debba sposare’.

II.13.8 *fomena*: ‘femina’; termine tipico della maschera dello zanni bergamasco (cfr. nota a I.15.8).

II.13.10 *mamaluc*: termine peggiorativo; ‘babbacione’, ‘stolido’ (BOERIO, s. v. *mamalùco*; ZAPPETTINI, s. v. *mamaleuc*).

II.13.13 *bruscherai*: ‘cercherai’, cfr. I.6.10.

II.14.2 *desmentegà*: ‘apparentare’. (BOERIO, s. v. *desmestegare*). ♦ *indeter*: ‘indietro’.

II.14.6 *umoraž*: 'gran superbia' (vedi BOERIO, s. v. *umoražž*).

II.14.8 *albasiaža*: 'boria', 'ambizione', 'superbia' (vedi BOERIO, s. v. *albasia*; MUAZZO, s. v. *albasia*, p. 86).

II.17.6 *cozzino*: 'cuscino' (*GDLI*, s. v.).

II.17.15 *etc.*: vedi I.2.1.

II.17.17. *Marcella, addio*: quinario.

II.19.1 *si cerchi altr'esca*: 'si cerchi qualcun altro oggetto d'amore' se intendiamo 'esca' nel senso di «ciò che eccita o alimenta una passione, un sentimento» (*GDLI*, s. v.). ♦ *Aquilon malvagio*: Aquilone personifica il vento del Nord nella mitologia romana. Il sintagma compare anche in Fulvio Testi («sospinto fu dall'Aquilon malvagi»; *Opere*, Bologna, 1644, p. 244).

II.21.2 *guidon furfant*: «detto a fanciullo, *faccimale, insolente, rispo, vivace*» (BOERIO, s. v. *guidon*). (cfr. *Bachetton*, II.22.6: «No hò miga i occhi al tafanari vecch trist, furfant guidon»; III.10.5: «Guidon furfant sach da corezze»).

II.21.7 *la me daga la me bonaman*: 'mi dia la mancia'.

II.21.8 *loquere ut sentiamus*: esortazione traducibile per: 'dato che ti stiamo ascoltando, parla'. ♦ *vergota*: 'qualcosa'. ♦ *manža*: 'mancia' (BOERIO, s. v.).

II.21.15 *eo quia donato est modus acquirendi dominium ex liberalitate alterius a iure civili introducta sic instituto titulo De donatione*: 'perché il dono è un modo di acquisire domini dalla libertà di un altro, introdotto dall'ordinamento civile sotto il titolo *Sulla donazione*'.

II.22.7 *Insanise*: 'insanisce', forma influenzata dalla flessione dialettale settentrionale, in cui i verbi con presente in -isc- tendono a presentare -iss- (cfr. GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 243-244, § 524).

II.22.8 *Quomodo?*: avverbio interrogativo modale 'in che modo?', 'come?'. ♦ *liè*: 'lei' (cfr. *Spezzer*, I.13.6: «Tutto quel potrà procedere dalla me sollecitudin, l'assicuri che 'l me sarà impiegad per liè»; *Sansone*, I.10.14 «Liè se degna de farse spos in 'Tatmatea». *Bachetton*, I.10.3: «[...] quanto a liè aver da dar»).

II.22.13 *te si' venud a petarne sta patafiana*: 'sei venuto a raccontare questa favola' (cfr. BOERIO, s. v. *patanflana*).

II.22.15 *malis artibus et fraudibus*: 'con cattive arti e con inganni'.

II.22.16 *arsore*: 'arsura', con il significato di 'cosa di poco valore'.

II.23.1 *tior*: 'togliere'.

II.23.11 *mei*: 'meglio'.

II.23.13 *adasì*: 'passo passo', 'lentamente' (BOERIO, s. v. *adàsio*); forma veneziana di 'adagio' ♦ *murusi*: 'innamorati' (BOERIO, s. v. *moroso*). ♦ *gniancb*: 'neanche'.

II.24.14 *dissì*: del verbo ‘dissidere’: ‘discordare’ (GDLI, s. v.).

II.24.16 *voler far da cane dell’ortolano che non mangiando lui, non vuole né meno che gl’altri si sattollino*: riprende il proverbio ‘il cane dell’ortolano non mangia la lattuga e non la lascia mangiare’, che fa riferimento all’atteggiamento di Vittoria che, anche se sa che non può avere Teodoro, non lascia progredire gli amori del segretario con Marcella. Per il proverbio, cfr. PAOLA GUAZZOTTI - MARIA FEDERICA ODDERA, *Il grande dizionario dei proverbi italiani*, Bologna, Zanichelli, 2006, p. 97. Il proverbio rimanda al titolo della commedia e, dunque, anche alla fonte spagnola.

Atto terzo

III.1.1 *al besogna recider la pianta*: eufemismo con cui Pantalone fa riferimento alla necessità di uccidere Teodoro. ♦ *nocumento*: ‘danno’. ♦ *nam cessante causa cessat effectus*: ‘perché quando cessa la causa cessa l’effetto’.

III.1.3 *omnia vincit amore, et nos cedamus amoris*: ‘l’amore vince tutto e noi cediamo all’amore’. Bonicelli riprende per intero il celebre verso virgiliano (*Bucoliche*, X, 69).

III.3.1 *qualche minchion a tàser*: ‘minchion’ significa ‘minchione’, ‘sciocco’. L’espressione verrebbe tradotta come ‘sarei uno sciocco a non tacere’ (cfr. *Spezzer*, I.5.10). Ha sempre comunque un senso peggiorativo.

III.4.6 *per ti a’ era spedit el negozi*: ‘per te era tutto finito’. BOERIO (s. v. *spedìo*) raccoglie l’espressione ‘tutto è spedito’, con il significato di ‘mandato in rovina’.

III.7.2 *frizemo*: Arlichino, nella sua tendenza ad adoperare vocabolario relativo al cibo, scambia ‘finzer’ (‘fingere’) con ‘frizer’, verbo con il significato di ‘friggere’. Questa situazione si osserva in altre commedie come in *Spezzer*, I.11.16-17, in cui, come indica Ghelfi in nota, si produce uno «scambio di battute a partire dal fraintendimento di Arlichino di *finzerte* per *frizerte*». ♦ *baragolà*: ‘baraccola’, tipo di pesce, razza (MUAZZO, s. v. *baraccola*, p. 116; BOERIO, s. v. *baràcola*).

III.7.3 *strambotì*: ‘spropositi’.

III.7.5 *sulì*: ‘da soli’.

III.7.6 *Chiarabadana, nana, forlana toca de pifara, barba, pedana*: Arlichino risponde alla richiesta di dire degli spropositi (cfr. III.7.3) canticchiando una serie di parole senza ordine o senso.

III.7.9 *vorave*: ‘vorrei’.

III.7.10 *s’avemio forse da far romper el cò*: ‘avremmo, forse, da farci rompere la testa, Arlechino teme per la possibilità di essere ammazzato’.

III.7.11 *ambassador no porta pena*: Fichetto cerca di rassicurare Arlichino affermando, con questo detto, che «chi porta un messaggio o una notizia non è responsabile del loro contenuto; è quindi del tutto fuori luogo prendersela con lui», per cui, fingersi ambasciatori è il travestimento più intelligente (ZANICHELLI, p. 48). Cfr. anche MUAZZO (s. v., p. 66).

III.8.2 *dar per questo el cao inte i muri*: ‘darsi con la testa contro le pareti’. ♦ *trar [...] i sassi per le strade*: ‘andar lamentandosi della situazione dappertutto’. ♦ *co’ se sol dir*: ‘come si suol dire’. ♦ *nevoda*: ‘nipote’ (f.).

III.8.4 *manizjo*: 'governo', 'amministrazione'. ♦ *una Semiramide ha domà i popoli intieri co la so' prudenza per tanto tempo doppo la morte de Nino so' mariò*; cfr. Dante, *Inferno* V, vv. 58-60, p. 101: «Ell'è Semiramis, di cui si legge / che succedette a Nino e fu sua sposa; / tenne la terra che 'l Soldan corregge».

III.10.13 *Cazzeghe marmote*: imprecazione spregiativa riferita agli zanni. *Marmota* funziona come sinonimo di 'stupido', 'insensato' (BOERIO, *s. v.*). ♦ *nina nana*: 'inganni'.

III.10.17 *zogia*: 'gioie'.

III.10.20 *cazzata*: 'attaccata' (BOERIO, *s. v. cazzar*: 'cacciare dentro', 'spigner dentro'). ♦ *cavezza*: cfr. BOERIO, *s. v.*: «funo o cuoio con cui si legano gli animali da soma; arnese che si mette alla testa de' cavalli per maneggiarli».

III.10.25 *zorna*: 'giorno'.

III.10.28 *scampara da cagara*: cfr. BOERIO (*s. v. scampà*) che raccoglie l'espressione 'scampà da cagà o da pissà': «aver voglisa o stimolo di cacare o pisciare».

III.11.2 *mi son debotto fatto sgionfo*: 'mi sono, subito, gonfiato' (cfr. BOERIO, *s. v. debòto*; ID, *s. v. sgionfar* e MUAZZO, *s. v. sgionfar*, p. 937).

III.12.9 *giustificicando*: anche se la forma non è pienamente corretta, non siamo intervenuti sul testo critico, dato che non siamo in grado di confermare che non si tratti di un'innovazione autoriale che permetta di caratterizzare linguisticamente il personaggio di Alberto.

III.14.4 *Ha preso foco la mina*: 'tutto è saltato'.

III.14.8 *meglio fia, me gli sveli*: 'sarà meglio che glielo confessi'. Teodoro fa riferimento all'inganno, che decide in quel momento di confessare a Vittoria.

III.14.16 *condonate*: 'perdonate'.

III.14.17 *dio di Dite*: Satana. Dite è una delle città infernali, che ha come signore il re dell'inferno Plutone (*s. v. Metamorfosi* IV, 433-446). Dante usa 'Dite' come nome del dio infernale, per identificazione con la città omonima alla quale il poeta arriva nell'ultimo canto dell'*Inferno* (*s. v. Inferno* XXXIV, vv. 20-21: «Ecco Dite – dicendo – ed ecco il loco / ov'e' convien che di fortezza t'armi»).

III.14.18 *Scaglia*: 'getta'.

III.14.21 *per l'adietro*: 'per il passato', 'in passato' (vedi *GDLI*, *s. v. addietro*).

III.14.24 *fiamme getterà l'orsa gelata*: riferimento all'orsa minore (contenente la stella polare) che iperbolizza sull'impossibilità, da parte di Teodoro, di rivelare l'inganno.

III.15.10 *sta sul minchionar el gor*: 'scherzano' (vedi BOERIO, *s. v. gor*).

III.16.11 *pronuba face*: espressione vocativa con il significato di 'fiaccola che ne favorisci l'unione amorosa' (TRECCANI, *s. v. pronubo*).

III.17.12 *arsure*: ‘arsura’ significa ‘eccessiva caldura’ (BOERIO, *s. v.*); si notino le connotazioni oscene con cui è adoperato il termine.

III.17.16 *O che cagàò*: ‘Oh che birbonel!’. La voce ‘cagao’ ha «diversi significati secondo l’intenzione di chi le pronuncia. Generalmente sono termini di ingiuria o disprezzo equivalenti a cialtrone, birbone, barone, forca, tristo, impiccatone, guidone; furbo, astuto, scaltrito, saggace» (BOERIO, *s. v. cagadonao*). ♦ *l’ha lo mo savesta pettarla senza spuazza*: ‘ho saputo attaccarla senza saliva’ (cfr. BOERIO *s. v. petàr*: attaccare una cosa ad un’altra; BOERIO, *s. v. spuazza*). Pantalone fa riferimento all’esito dell’inganno (cfr. MUAZZO, *s. v. Pettar*, p. 855: «zè un verbo che gà diversi significati e che da questo zè derivate altre parole, ma el significato più usual e che se ne servimmo più spesso, zè in senso di taccar robba con colla caravella [...], quando se tacca una cosa malamente se dise ‘La par pettada con la spuazza»).

III.17.17 *zoiè furade*: ‘gioielli rubati’. Fichetto deturpa il proprio linguaggio per continuare a portare avanti l’inganno.

III.17.19 *l’avì forse condannad a esser impiccad el pover Teodor, perché a’ l’ved là tra do colonne*: Arlichino fa riferimento alle colonne della Piazzetta di San Marco, note per essere il luogo proprio delle esecuzioni (cfr. GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, Grimaldo, 1872, p. 345: «Nei primi tempi l’esecuzioni capitali avevano luogo spesse volte presso la riva di S. Giorgio [...]. In seguito venne destinato alle medesime quello spazio che si apre fra le due colonne della *Piazzetta*»).

III.17.28 *potesi*: ‘potenti’. Il sintagma ‘prenci potesi’ è ricorrente nell’Arlecchino di Bonicelli (cfr. *Lugretia*, III.10.1: «Un po’ pì a fort, ch’a’ disiva quei siori prenci potessi, e principalmente quel sior cul de latin»). Sembra che la forma ‘potessi’ non registrata, sia una forma storpiata di ‘potenti’ o ‘possenti’, ma non riusciamo a rintracciarne l’origine.

III.17.33 *Falè*: ‘sbagliate’.

III.17.36 *vo civetand Olivetta*: ‘cerco di attirare l’attenzione di Olivetta’.

III.17.37 *eo quia mulier libera potest per stipulationem promitti libro primo folii De sponsalibus*: ‘il motivo per cui una donna può essere liberata per patto promesso; primo libro del foglio *Sui promessi sposi*?’.

Bibliografia

Bibliografia citata in modo abbreviato nelle note

- Amalato*: GIOVANNI BONICELLI, *L'amalato immaginario sotto la cura del Dottor Purgon*, Venezia, Lovisa, [1701].
- Bachetton*: GIOVANNI BONICELLI, *Il Dottor Bachetton*, Venezia, Lovisa, s. a.
- Bullo*: GIOVANNI BONICELLI, *Pantalone bullo ovvero La pusilanimità coperta*, a cura di Maria Ghelfi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2013 (usc.gal/goldoni).
- Inferno*: DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.
- Lugretia*: GIOVANNI BONICELLI, *Lugretia romana ciolata da Sesto Tarquinio*, Venezia, [1707].
- Prodigalità*: GIOVANNI BONICELLI, *Le prodigalità d'Arlechino, mercante opulentissimo*, in FRANCESCO COTTICELLI, *La tradizione del Basilisco e La prodigalità d'Arlechino di Giovanni Bonicelli*, «Marke und Kothurn», 50/3, 2004, 65-135: 79-135.
- Sansone*: GIOVANNI BONICELLI, *Vita, amori e morte di Sansone*, Venezia, Lovisa, s. a.
- Spezzer*: GIOVANNI BONICELLI, *Pantolon spezzer*, a cura di Maria Ghelfi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2018 (usc.gal/goldoni).

Opere lessicografiche e grammaticali

- BOERIO: BOERIO, GIUSEPPE, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1856.
- FERGUSON, RONNIE, *A linguistic history of Venice*, Firenze, Olschki, 2007.
- GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia e Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002.
- GUAZZOTTI, PAOLA - ODDERA, MARIA FEDERICA, *Il grande dizionario dei proverbi italiani*, Bologna, Zanichelli, 2006.
- LAPUCCI, CARLO, *Dizionario dei proverbi italiani*, Firenze, Le Monnier, 2006.
- MUAZZO: FRANCESCO ZORZI MUAZZO, *Raccolta de' proverbi, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempj ed istorielle*, a cura di Franco Crevatin, s. l., Costabissara, Angelo Colla, 2008.
- ROHLFS, GERHARD, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968.
- TRECCANI: *Vocabolario Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (treccani.it).
- ZAPPETTINI: STEFANO ZAPPETTINI, *Vocabolario bergamasco-italiano per ogni classe di persona e specialmente per la gioventù*, Bergamo, Pagoncelli, 1859.

Studi e testi

- ALBERTI, CARMELO, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.
- ALLACCI, LIONE, *Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755.
- AMEYDEN, TEODORO, *Il can dell'ortolano*, Viterbo, Bartolomeo Lupardi, 1642.
- ANGELINI, FRANCA, *Barocco italiano*, in ROBERTO ALONGE - GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Vol. I: La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 193-275.
- ANTONUCCI, FAUSTA, *El perro del hortelano, una comedia de frontera*, «Cuadernos pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», 57, 2016, pp. 18-28.
- ANTONUCCI, FAUSTA (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, 2007.
- ARELLANO, IGNACIO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso*, Milano, Rizzoli, 2018.

- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Les femmes illustres. De mulieribus claris*, texte établi par Vittorio Zaccaria, traduction, introduction et notes di Jean-Yves Boriaud, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2013.
- BOSISIO, PAOLO, *Goldoni e il teatro comico*, in ROBERTO ALONGE - GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 137-188.
- CECCHINI, PIERMARIA, *Frutti delle moderne comedie et avvisi a chi le recita*, Padova, Guaresco Guareschi, 1628.
- COTTICELLI, FRANCESCO, *La tradizione del Basilisco e La prodigalita di Arlechino di Giovanni Bonicelli*, «Maske und Kothurn», 2004, 50/3, pp. 65-135.
- COTTICELLI, FRANCESCO (a cura di), *La commedia dell'arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 scenari Casamarciano*. Lanham, Md. & London, Scarecrow Press, 2001, 2 voll.
- COTTICELLI, FRANCESCO . OTTO G. SCHINDLER, *Per la storia della commedia dell'arte: Il basilisco del Bernagasso*, in FRANCO CARMELO GRECO (a cura di), *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Napoli, Luciano Editore, 2001, pp. 13-342.
- D'ANTUONO, NANCY, *And the Story Goes 'Round and Round': The Genesis and Fortunes of Il Can Dell'Ortolano*, «Italian Culture», 12, 1994, pp. 107-123.
- FAHY, CONOR, *Edizione, impressione, emissione, stato*, in ID., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 65-89.
- FERRONE, SIRO, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.
- FIGLIARELLI, BARBARA, *Fra traduzione e adattamento: Ameyden, Lope, Tirso e l'ascesa del segretario*, in FAUSTA ANTONUCCI (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, 2007, pp. 69-89.
- GHELFI, MARIA, *La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688-1693)*, in JAVIER GUTIÉRREZ CAROU (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 193-202 (usc.gal/goldoni).
- _____, *Presentazione*, in GIOVANNI BONICELLI, *Pantalone bullo ovvero La pusillanimità coverta*, a cura di Maria Ghelfi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2013, pp. 9-12 (usc.gal/goldoni).
- _____, *Trittico con Pantalone. La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688-1693)*, tesi di dottorato, 2014 (<http://hdl.handle.net/10579/4624>).
- GOLDONI, CARLO, *Lettera dell'autore dell'opera intitolata Nerone scritta ad un suo amico che serve di prefazione all'opera stessa*, in ID., *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, 14 voll., vol. XIV, pp. 425-426.
- GREGORES PEREIRA, PAULA, *Dalla 'comedia nueva' alla scena veneziana pregoldoniana: L'Arlechino finto bassà di Giovanni Bonicelli*, in JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, PIERMARIO VESCOVO, MARIA IDA BIGGI e PAULA GREGORES PEREIRA (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: evoluzione, involuzione e trasformazione dei generi teatrali*, Venezia, lineadacqua, 2023, pp. 337-348.
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Prefazione*, in CIRO MONARCA, *Dell'opere regie*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, con la collaborazione di Irina Freixeiro Ayo e Paula Gregores Pereira, Roma, Bulzoni, 2023, pp. 15-114
- _____, *Pregoldoniano*, in ID., (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 17-23.
- MANGINI, NICOLA, *Il teatro italiano tra Seicento e Settecento: primi tentativi di riforma*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», 13/1-2, 1984, pp. 11-20.
- MARCHANTE MORALEJO, CARMEN, *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y "scenari"*, in MARIA GRAZIA PROFETI (a cura di), *Calderón en Italia. La biblioteca marcelliana*. Firenze, Firenze, Alinea, 2002, pp. 43-93.

- MARCHANTE MORALEJO, CARMEN, *Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in MARIA GRAZIA PROFETI (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 7-58.
- MARCHANTE MORALEJO, CARMEN, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, tesi di dottorato, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- MARITI, LUCIANO, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978.
- MARTÍN SÁEZ, DANIEL, *Origins and Consolidation of the Term 'Opera' from Italy to the Holy Roman Empire, England, France, and Spain*, «The Castle Chronicles», 2021, 8/74, pp. 179-196.
- MARTINO, ALBERTO - FAUSTO DE MICHELE (a cura di), *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010.
- MAZZUCHELLI, GIAMMARIA, *Gli scrittori d'Italia, cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, vol. II, Brescia, Giambattista Bossini, 1762.
- ORAZIO FLACCO, *Le opere I*, Roma, Libreria dello Stato, 1991.
- PANDOLFI, VITO (a cura di), *La commedia dell'arte. Storia e testo*, IV, Firenze, Sansoni, 1957-1961.
- PROFETI, MARIA GRAZIA, *Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden*, in EAD., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 33-51.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Firenze, Alinea, 2009.
- RE, EMILIO, *La commedia veneziana e il Goldoni*, «Giornale storico della letteratura italiana», 58, 1911, pp. 367-378.
- RICCOBONI, LUIGI, *Sanson. Tragi-comedie italiennes en cinq actes*, in ID., *Nouveau Theatre italien*, Paris, Chez Briasson, 1729, t. II
- RIF, BIANCA MARIA DA, *La letteratura «alla bulesca»*, Padova, Antenore, 1984.
- SPEZZANI, PIETRO, *Il linguaggio di Pantalone pregoldoniano*, in ID., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997, pp. 55-120.
- TASSINI, GIUSEPPE, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, Grimaldo, 1872.
- VAZZOLER, FRANCO, *La commedia letteraria del Seicento*, in MARIA CRISTINA FIGORILLI e DANIELE VIANELLO (a cura di), *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 155-167.
- VEGA CARPIO, LOPE DE, *El perro del hortelano*, edición de Antonio Carreño, Barcelona, Austral, 2010.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Introduzione*, in GIOVANNI BONICELLI, *Pantalon spezjer con le metamorfosi d'Arlechino per amore*, a cura di Maria Ghelfi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2018, pp. 9-17 (usc.gal/goldoni).
- _____, *La biblioteca di Carletto Goldoni. Qualche osservazione sul teatro 'pregoldoniano'*, in GUTIÉRREZ CAROU, *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane*, cit., pp. 667-678.
- _____, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, «Quaderni veneti», 5, 1987, pp. 37-80.
- VITALI, ACHILLE, *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, Venezia, Filippi Editore, 1992.
- ZUGASTI, MIGUEL, *Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro*, «Cuadernos del teatro clásico», 31, 2015 (*La comedia palatina del Siglo de Oro*), pp. 65-102.

