

The background of the cover is a detailed engraving of Girolamo Bartolommei. He is depicted from the chest up, wearing a dark, textured robe with a prominent white ruff collar. He has a mustache and a goatee. Behind him is a large, circular seal or emblem. At the top of the seal is a cherub's head. The seal contains the text 'ACADEMIA DEI LINGVISTARVM' and 'FLORENTINAE'. In the bottom right corner of the seal, there is a hand holding a bunch of grapes. The entire image is rendered in a monochromatic, engraved style.

Girolamo Bartolommei

**Didascalìa cioè dottrina comica
libri tre (1658-1661)**

L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'

Saggio introduttivo, edizione critica e note di

Sandro Piazzesi



MODERNA/COMPARATA

— 18 —

Girolamo Bartolommei

Didascalìa
cioè dottrina comica libri tre
(1658-1661)

L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'

Saggio introduttivo, edizione critica e note di
Sandro Piazzesi

Firenze University Press
2016

Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661) : l'opera
esemplare di un 'moderato riformatore'. Saggio introduttivo,
edizione critica e note di Sandro Piazzesi / Girolamo Bartolommei.
– Firenze : Firenze University Press, 2016.
(Moderna/Comparata ; 18).
<http://digital.casalini.it/9788864534909>

ISBN 978-88-6453-489-3 (print)

ISBN 978-88-6453-490-9 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

In copertina riproduzione parziale di ritratto a mezzo busto
di Girolamo Bartolommei, illustrazione a stampa tratta da G.
Bartolommei, *Tragedie*, in Firenze, nella stamperia di Pietro
Nesti 1655. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività
culturali e del turismo; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze,
vol. Magl. 21.2.64.1.

Il volume è frutto di una ricerca svolta, anche, presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia – Università
degli Studi di Firenze – e beneficia per la pubblicazione di un contributo d'Ateneo.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili
il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate
nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una
descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul
catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri,
R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marini, R. Minuti, P.
Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International
(CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2016 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

INDICE

PREMESSA	VII
AVVERTENZA	IX
PARTE I. SAGGIO INTRODUTTIVO. <i>GIROLAMO BARTOLOMMEI: L'OPERA ESEMPLARE DI UN 'MODERATO RIFORMATORE'</i>	
1. PROFILO BIOGRAFICO	XIII
2. LA FORTUNA CRITICA	XIX
3. L'OPERA DI UN LETTERATO AL SECOLO DI URBANO VIII	XXVII
4. REGESTO DELLE OPERE	XLVII
4.1 MANOSCRITTI	XLVII
4.1 STAMPE	LV
5. LA <i>DIDASCALIA</i> UN <i>VADEMECUM</i> DI PRECETTI E DI <i>FABULAE</i>	XCVII
5.1 LE DEDICATORIE	XCVII
5.2 LE FONTI	C
5.3 IL <i>PRIMO LIBRO</i>	CIII
5.4 IL <i>SECONDO LIBRO</i>	CXVIII
5.5 ANNOTAZIONE AL <i>TERZO LIBRO</i>	CXXXIX
PARTE II. <i>DIDASCALIA CIOÈ DOTTRINA COMICA LIBRI TRE</i> : EDIZIONE CRITICA <i>DIDASCALIA CIOÈ DOTTRINA COMICA LIBRI TRE DI GIROLAMO BARTOLOMMEI GIÀ SMEDUCCI. AL SERENISSIMO PRINCIPE COSIMO DI TOSCANA</i>	
	3

<i>SERENISSIMO PRINCIPE</i>	5
<i>TAVOLA DELLE MATERIE</i>	7
<i>IN LODE DEL GLORIOSO SANTO MARTIRE GINESIO</i>	11
<i>LIBRO PRIMO</i>	15
<i>LIBRO SECONDO</i>	41
<i>LIBRO TERZO DI COMMEDIE DI MEZZO</i>	121
NOTE ALL'EDIZIONE	
LE STAMPE DEL 1658 E DEL 1661	267
IL TESTO EDITO	270
GRAFIE E FORME	271
INTERPUNZIONE	272
APPARATO CRITICO	273
SIGLE E ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE	275
INDICE DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO E DEI MANOSCRITTI	315
INDICE DELLE FONTI DELLA <i>DIDASCALIA</i>	317
INDICE DEI NOMI DELLA <i>DIDASCALIA</i>	325

PREMESSA

Convinto assertore dell'utilità 'politica' della letteratura che meglio di ogni altra arte riusciva a *movere* nell'uomo il sentimento del 'Bene', Girolamo Bartolommei si cimentò nelle forme della scrittura lirica, epica, drammaturgica e musicale, richiamando i 'benigni lettori' delle sue opere al senso di una poetica innovativa che proponeva l'onestà 'sociale' della poesia reinterpretando il sapere antico e rileggendolo in chiave attualizzante, ora veicolo dei valori etici e dei contenuti culturali della *societas* cristiano-cattolica. Già nel primo testo teorico premesso all'edizione delle sue *Tragedie*, pubblicate a Roma nel 1632, Bartolommei offre una rilettura della poetica aristotelica e delle tante *auctoritates* citate, finalizzata a giustificare la legittimità tragica dell'eroe cristiano, secondo una visione ormai condivisa nei circoli culturali romani che trovava la sua legittimazione nella prassi drammaturgica dei colleghi dei padri gesuiti e non solo. Le dedicatorie delle *Tragedie* a Urbano VIII e ai prelati della famiglia Barberini sottendono l'adesione del letterato all'intensa azione di *renovatio* culturale del papa, un'aspirazione a una nuova 'età dell'oro' che si proponeva di reinventare un ideale classicismo cristiano. La ricerca di un componimento che fra la *gravitas* formale e il senso allegorico della parola poetica fosse portatore dell'*utile et dulci* d'oraziana memoria caratterizza l'aspirazione al classicismo di Bartolommei, se pur molto sensibile alle lusinghe seduttive di una favola barocca, che trova nel suo poema epico *l'America* la sua massima espressione. Nel clima di piena e convinta partecipazione dei letterati a «le siècle d'Urbain VIII», come l'ha definito Marc Fumaroli, Bartolommei compie il suo itinerario poetico che dalle canzoni per musica alle tragedie, dai drammi musicali all'epos di Amerigo Vespucci, attraversa tutti i generi di scrittura poetica, per giungere anche ad un'ampia dissertazione sulla commedia. Nel nostro saggio introduttivo: *L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'* abbiamo inteso dar ragione di questo itinerario poetico, descritto anche da un regesto delle opere, che ci consente di inquadrare la produzione letteraria di Bartolommei non tanto per l'originalità delle proposte, bensì per il suo valore storico che, come spesso la produzione teorica e creativa dei così detti 'minori', contribuisce a far luce sulle caratteristiche dell'attività letteraria e drammaturgica di un secolo che da tempi relativamente recenti la critica ha mostrato di rivalutare.

La *Didascalìa* cioè *dottrina comica libri tre*, di cui proponiamo qui l'edizione critica, fu stampata una prima volta a Firenze nel 1658, con dedica al figlio Mattias. A questa prima pubblicazione ne seguì una seconda, del 1661 che, ricorretta e ampliata dall'autore, fu indirizzata al futuro granduca di Toscana, il principe Cosimo. Nell'apparato al testo da noi edito abbiamo inteso dar ragione delle varianti fra le due edizioni, la cui rilevanza maggiore consiste nell'ampliamento del testo che nella nuova versione del 1661 vede l'aggiunta di quattro nuovi capitoli nel secondo libro e di tredici abbozzi di commedie nel terzo libro, che assecondano l'intento 'insegnativo' dell'opera. Come Bartolommei stesso afferma nelle dediche e a conclusione del suo discorso agli *Accademici Professori di belle lettere*, egli intende esortare i letterati a mettere in atto la riforma della commedia così come da lui proposta per risollevarne le sorti del genere dal degrado rappresentato, a suo parere, dalle «moderne commedie».

L'autore con la sua *Didascalìa* vuole offrire ai giovani accademici un *vademecum* di precetti poetici necessari a ridefinire le caratteristiche della 'ben ordinata commedia', che lui idealmente identifica con la «commedia di mezzo» praticata dai greci. Di questo modello mediano, lontano dagli eccessi comici e caratterizzato dal valore etico e sociale della fabula allegorica, Bartolommei propone - nel terzo libro - diciannove «abbozzi di commedie di mezzo» (un repertorio di favole nelle quali si colpiscono i vizi e si premiano gli atteggiamenti virtuosi) che traducono sul piano della finzione letteraria i principi poetici enunciati nei primi due libri. Il senso didascalico del trattato trova così il suo compimento, avanzando, secondo il metodo deduttivo, da questioni di ordine generale alla particolarità degli esempi. Secondo la modalità di scrittura dell'epoca il suo discorso procede con un susseguirsi di citazioni o richiami a autori antichi e moderni che hanno la funzione di giustificare, rilanciare e ampliare le sue argomentazioni. Di questo repertorio citazionale, a volte un po' ridondante, abbiamo cercato di precisare l'origine (per quanto ci è stato possibile) nella seconda fascia dell'apparato posto a piè pagina del testo, riconducendo i rimandi alle convenzioni attuali. Ai fini dell'esegesi della scrittura che, come abbiamo detto, si alimenta di un sapere umanistico riformulato in chiave seicentesca, abbiamo fornito nella terza fascia d'apparato alcune annotazioni. Come già ha scritto, nel 1969, lo storico del teatro Ferdinando Taviani, l'interesse teorico della *Didascalìa* sta da un lato nella riproposizione di problematiche sulla commedia di natura cinquecentesca e dall'altro, proprio a partire dal recupero di un modello ideale di commedia colta, essa prefigura, se pure in modo ancora generico, temi che avranno esiti e sviluppi nella cultura drammaturgica del Settecento.

Questo lavoro intende rendere accessibile con un'edizione moderna il testo della *Didascalìa* che dia conto delle differenze redazionali delle due edizioni antiche, delle fonti citate e aiuti a cogliere il senso ermeneutico della proposta poetica di Bartolommei.

AVVERTENZA

Il lavoro che qui presentiamo deriva parzialmente da una ricerca dottorale (svolta nell'ambito del dottorato di ricerca in Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università degli Studi Firenze negli anni dal 2008 al 2010) incentrata soprattutto sulla contestualizzazione storico-teorica dell'opera e della figura di Girolamo Bartolommei e della sua *Didascalìa*, che ha dato luogo all'elaborato della tesi finale (PIAZZESI 2011). Le parti che compongono il saggio introduttivo erano state in parte elaborate per la tesi di dottorato e qui riviste (1, 2, 4) e rielaborate trovano una nuova stesura (3 e 5). Mentre per il testo della *Didascalìa* è stata allestita una nuova edizione critica che consta di un apparato ecdotico e di note esegetiche poste a piè pagina e di cui diamo chiarimenti nella sezione *Note all'edizione*.

I rimandi ai testi citati nel corso del lavoro sono fatti in forma abbreviata seguendo il criterio autore/i in maiuscolo e data di edizione dell'opera e le pagine di riferimento. Per le opere di cui siano state curate edizioni moderne seguiamo lo stesso criterio, riportando in maiuscolo il cognome dell'autore, seguito da una lineetta (che sta per 'a cura di'), il cognome del curatore in tondo e la data dell'edizione. Anche per le opere di autori greci e latini seguiamo sostanzialmente lo stesso criterio, riportando in italiano *praenomen* o *nomen* o *cognomen* in maiuscolo, seguito da una lineetta e dal cognome del curatore in tondo, quindi la data di pubblicazione dell'edizione. Precisiamo che per gli autori antichi, nel caso in cui non si faccia riferimento ad una specifica edizione, i rimandi seguono il criterio: forma latina più nota del *praenomen* o *nomen* o *cognomen* al caso nominativo, in tondo e seguito dall'abbreviazione dell'opera in corsivo, come previsto dalle consuetudini in uso.

Tutte le abbreviazioni bibliografiche da noi utilizzate sono sciolte nell'elenco delle *Sigle e abbreviazioni bibliografiche*.

Nel caso di stampe antiche in cui le prime pagine dell'opera non siano numerate, abbiamo scelto di indicare queste come si indicano le carte.

Là dove lo abbiamo ritenuto opportuno i rimandi al testo della *Didascalìa* qui edito, sono fatti riferendosi al luogo del testo e non alle pagine, indicando

il libro, con i numeri ordinali, i capitoli con i numeri cardinali e con gli stessi l'indicazione del rigo o dei rigi.

Per quanto riguarda l'organizzazione della spaziatura, nella fascia d'apparato posto a piè pagina dell'edizione critica del testo della *Didascalia*, precisiamo che le prime due fasce d'apparato d'interesse ecdotico e quella più propriamente esegetico sono distinte fra loro da un'interlinea più ampia. Inoltre nelle prime due sono riportate di seguito le varianti (prima fascia) o le fonti e il loro scioglimento (seconda fascia) lasciando uno spazio standard fra una variante e l'altra o una fonte e l'altra, mentre nella terza fascia riservata ad annotazioni esplicative queste vengono trattate come note e sono riportate l'una sotto l'altra per facilitare la lettura. Per ulteriori precisazioni rinviamo nella sezione *Note al testo* al paragrafo dedicato all'*Apparato critico*.

Desidero ringraziare: Enza Biagini per la presenza e l'attenzione con la quale ha seguito questo lavoro, Anna Dolfi per la fiducia grazie alla quale il testo vede la luce; Sara Mamone, Renzo Guardanti, Annamaria Testaverde e tutti i membri del collegio di dottorato di Storia dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze (anni 2008-2010) grazie ai quali ho potuto avviare questa ricerca; Donatella Coppini, Nicoletta Lepri per i preziosi consigli e l'attenzione che hanno voluto dedicarmi, e ancora Massimo Michelacci per il competente e il generoso aiuto, Daniela Barbieri, Rossana Bardocci e tutti gli amici che hanno condiviso con me una o più tappe di questo lavoro.

Un particolare ringraziamento va a Marco Biondi che con grande competenza ha curato l'impaginazione del testo.

PARTE I

SAGGIO INTRODUTTIVO

*GIROLAMO BARTOLOMMEI: L'OPERA ESEMPLARE
DI UN 'MODERATO RIFORMATORE'*

1. PROFILO BIOGRAFICO

In tempi recenti la figura di Girolamo Bartolommei, fatta eccezione per le voci a lui dedicate in enciclopedie e dizionari o per i riferimenti fortuiti in studi su altri argomenti, non è stata oggetto di un'indagine monografica. Le principali fonti per la ricostruzione del profilo biografico del fiorentino sono ancora oggi rappresentate dalle indicazioni storiografiche fornite da letterati a lui coevi e da eruditi del Settecento, ai quali i pochi contributi successivi si sono rifatti nel dare informazione sull'uomo e la sua opera.

Girolamo Bartolommei nacque a Firenze attorno al 1584 e qui morì all'età di settantotto anni, nel mese di maggio del 1662. Le informazioni sulla data di nascita e di morte si ricavano da quanto scrisse sul letterato Salvino Salvini che ci ha lasciato, nei *Fasti Consolari dell'Accademia Fiorentina*, pubblicati a Firenze nel 1717, la prima ampia ricostruzione del profilo biografico e letterario di Bartolommei¹. L'attendibilità delle informazioni redatte da Salvini sembra essere implicitamente riconosciuta da quanti lo seguirono, sia perché lo studioso ebbe la possibilità di frequentare la famiglia Bartolommei consultando presso il nipote Ferdinando gli scritti manoscritti del letterato, come egli stesso scrive, sia perché nelle sue ricerche vide e raccolse molte delle carte che riguardavano i cenacoli accademici fiorentini, di cui Girolamo era stato uno dei protagonisti. Da Salvini si apprende che i genitori di Girolamo furono Mattia d'Antonio Bartolommei e la contessa d'Andrea Rinieri², la notizia risulta essere confermata dagli studiosi che hanno tentato di ricostruire l'albero genealogico della famiglia paterna, conosciuta anche con l'appellativo di Smeducci derivatole dall'avo trasferitosi a Firenze nel Trecento dall'anconetano³. Dalle carte lasciateci manoscritte

¹ Cfr. SALVINI 1717, pp. 528-526.

² SALVINI 1717, p. 528.

³ Sulla famiglia Bartolommei di Firenze non esiste una ricerca recente dettagliata che faccia chiarezza sulla ricostruzione del loro albero genealogico. Ricorrendo sempre all'erudizione settecentesca, a proposito delle loro origini, scrive Lorenzo Cantini: «*Di Bartolommeo, e poi Bartolommei*. In un codice ms. di Memorie di diverse Famiglie Fiorentine presso di me legge si, che questa nobilissima famiglia derivò dall'antica, ed illustre Stirpe degli *Smeducci* Signori nel secolo XIV di S. Severino nella Marca. Furono realmente di questa Casata nel 1376 ammessi alla Cittadinanza

nell'Ottocento dal conte Sebregondi risulta che Mattia (o Mattias) e Caterina (d'Andrea Rinieri, entrata nella famiglia Bartolommei nel 1575) ebbero cinque figli di cui Girolamo era il primo figlio maschio, il quale nel 1633 in prime nozze sposò Faustina, figlia di Francesco del Bene, e, dopo la morte di lei, si risposò nel 1636 con Caterina, figlia del senatore Matteo Frescobaldi. Sempre stando agli appunti di Sebregondi risulta che Girolamo ebbe dalla seconda moglie cinque figli di cui quattro femmine: Giuditta che nel 1659 sposò il cavaliere Ulisse Novellucci; Teresa che nel 1664 sposò il senatore Alessandro di Carlo Strozzi e morì nello stesso anno; Cassandra di cui non è riportata la data del matrimonio con Leonardo di Filippo Mannelli, morta nel 1708 o nel 1709; Maria Maddalena che nel 1656 sposò il cavalier Capino Ricovero di Pierfilippo Uguccioni, e morì il 25 settembre 1721. Il figlio maschio, Mattias (nato il 14 agosto 1640) sposò Argentina del conte Ferdinando de' Bardi il 29 novembre 1666 ed ebbe il titolo di Marchese di Montegiovio⁴.

Sulla formazione di Girolamo, sappiamo, sempre da Salvini che «studiò legge e ne prese la laurea del dottorato, poi si diede alla cultura delle buone lettere, nelle quali fu ne' suoi tempi assai stimato»⁵.

La partecipazione attiva di Bartolommei alla *res publica literaria* fiorentina della prima metà del Seicento è documentata sia dai registri accademici, sia dalla presenza

Fiorentina *Messer Bartolommeo di Smiduccio* Cavaliere (da cui forse discendono i *Bartolommei*) Piero di Stefano, e Noferi di Roberto, come apparisce nel *Libro delle Provisioni* di quell'anno a c. 142 esistente nell'Archivio delle Riformagioni. Godè la Famiglia Bartolommei sei volte il Priorato, e la prima volta nel 1376 nella persona di Antonio di Bartolommeo, che forse potrebbe essere il figlio del detto *Messer Bartolommeo Smiducci*» (CANTINI 1797, pp. 152-157, cit. p. 152). Si vedano inoltre fra i contributi storiografici possibili: MECATTI 1754, pp. 29-30; ILDEFONSO DI SAN LUIGI 1789, p. 65; TIRIBILLI GIULIANI 1862, I, *sub voce* Batolommei; BARGELLINI, GUARNIERI, 1985 pp. 35-38 (sulla residenza della famiglia); CIABANI, ELLIKER 1992, III, p. 871; STUMPO 2003, pp. 197 (sulla situazione patrimoniale della famiglia sotto il principato mediceo). Utili piste d'indagine per la ricerca d'archivio, ci pare, potrebbero essere offerte ancora oggi dalle schede del *Poligrafo Gargani* (cfr. Firenze Biblioteca Nazionale Centrale, *Poligrafo Gargani*, pacchetti 222 e 223). Sulle vicende dell'Archivio della famiglia Bartolommei, conservato presso l'Archivio di stato di Firenze, rimandiamo alle note di Rita Romanelli nel suo lavoro sull'inventario dell'Archivio Baldovinetti Tolomei, dove confluirono nella seconda metà dell'Ottocento dei documenti relativi all'eredità Bartolommei, dopo la morte del marchese Ferdinando Bartolommei (cfr. ROMANELLI 2000, p. XIX e pp. 284-286, in particolare nota n. 19, p. 284).

⁴ Cfr. ASFI, Raccolta Sebregondi, famiglia Bartolommei di Firenze, pezzo (buste) 461. La busta relativa alla famiglia Bartolommei contiene stampe, foto, opuscoli a stampa e molte carte di appunti del conte Carlo Sebregondi. Le carte sciolte riportano annotazioni relative a singoli membri della famiglia in altre appunti ed elenchi di membri della famiglia e in altre ancora è riportata la ricostruzione dell'albero genealogico. Oltre a quanto già detto, dagli appunti del Sebregondi risulta che i nonni paterni di Girolamo furono Antonio (morto circa nel 1530) e Elisabetta di Piero di Zanobi Landi. Di loro si ha notizia in una storia della famiglia Bartolommei che arriva circa fino alla prima metà del Cinquecento, redatta a penna in un fascicolo raccolto nel ms. 2782 della biblioteca Riccardiana: «Antonio figliolo di Girolamo Bartolomei suddetto pigliò per moglie l'anno 1518 M.a Lisabetta figliola di Pietro di Zanobi di Ser Jacopo Landi, come in Gabella lib. Segnato A. 169 a c. 70» Firenze, Riccardiana, ms. 2782, c. 402.

⁵ SALVINI 1717, p. 528.

di suoi componimenti in numerose raccolte letterarie dell'epoca⁶. Leone Allacci nell'*Apes Urbanae* dà notizia dell'operosità del letterato Bartolommei che, sotto la protezione di Urbano VIII, fece stampare a Roma nel 1632 le sue di *Tragedie sacre*⁷ e altri componimenti d'occasione risultano essere stati pubblicati in quegli anni in quella stessa città⁸, dove fu legato al circolo barberiniano, fece parte dell'Accademia degli Umoristi, e, attenendosi ancora a Salvini, gli fu concessa dal pontefice una pensione⁹. Di questo soggiorno romano sappiamo poco, non siamo in grado di dire quando sia iniziato e quanto sia durato, dai documenti emersi dalle biblioteche fiorentine la sua presenza a Roma è documentata da due lettere datate rispettivamente 18 maggio 1618¹⁰ e 25 maggio 1625¹¹. Nella prima lettera Bartolommei dice di essere impegnato a Roma a svolgere un compito, ma non specifica per chi né di cosa si tratti, nella seconda risulta chiaro soltanto che in quel periodo viveva nella città

⁶ Si vedano ad esempio della produzione encomiastico celebrativa di Bartolommei, le *Ottave sopra la morte del principe Don Francesco De Medici*, in *Alcune poesie* 1615, pp. 47-69; il sonetto indirizzato: *Al signor Giovanni Sommaia / per l'Orazione di S. Agata* «Arse Penteseilea, onde più forte», in SOMMAIA 1629, c. 6r; la raccolta *Funerale Sitti Maani* 1627, pp. 49-55, pp. 56-57; p. 58; p. 59; pp. 106-112; la *Canzone di Girolamo Bartolommei* «Accendi l'aurea face», in *Componimenti poetici nozze Barberini-Colonna* 1629, pp. 92-96; l'*Epithalamium in Carmina in nuptiis Barberini-Columnae* 1629; e ancora i componimenti raccolti in GADDI *Corollarium* 1636, pp. 104-107; pp. 110-114; GADDI *Allocutiones* 1636, p. 108; GADDI 1637, pp. 23-26, pp. 51-55 e, molti altri potrebbero essere gli esempi. Si legga anche quanto scrive BIANCHINI 1741, p. 105.

⁷ Cfr. BARTOLOMMEI 1632.

⁸ ALLACCI 1633, p. 125.

⁹ Scrive Salvini: «Stette il Bartolommei a Roma al tempo d'Urbano VIII e vi fu ammesso nell'Accademia degli Umoristi. Acquistatasi la grazia del Pontefice, amatore di tutti i più belli spiriti, e poeti del suo tempo, fu da esso spontaneamente onorato di una pensione annua» (SALVINI 1717, p. 536). Su papa Urbano VIII e il suo pontificato cfr. LUTZ 2008.

¹⁰ Firenze, Moreniana, Palagi, filza 382, (AB) inserto 44. Bartolommei, minuta di lettera autografa, indirizzata a Vieri Cerchi e spedita da Roma il 18 Maggio 1618. Le cc. 2-3 dell'inserto 44 riportano la lettera nella c. 2r l'intestazione: «Molto Ill.re sig et Pron'[Padrone] Oss. [ervantissimi] mo», segue il contenuto della lettera che si chiude con la firma e la formula di rito: «N. S.re li conceda ogni felicità e Consenso di Roma / il dì 18 Maggio 1618 / Di V. S.ria molto Ill.re / A[ffezionatissimi] mo S[ervito]re ». A c. 2v l'indicazione del destinatario: «Al molto Ill[ustr]re sig[nore] et Pron'[Padrone] mio Oss. [ervantissimi] mo / il sig.re Vieri Cerchi / In / Firenze». La lettera è una risposta di Bartolommei a una precedente lettera di Vieri Cerchi. Girolamo è coinvolto quale mediatore per il matrimonio del Cerchi. Dice di aver dato notizie del Cerchi al padre della futura sposa, Vincenzo Mazzinghi, e di essere stato incaricato della mediazione da Vincenzo Bartoli cugino del Cerchi e cognato di Girolamo. Oltre a ciò si congratula con il Cerchi per la scelta d'imparentarsi con la famiglia Mazzinghi e scrive alcune note di merito su Lucrezia Mazzinghi (futura sposa) e sul padre di lei, Vincenzo. Dalla lettera si ricava che Bartolommei è impegnato a Roma, ma non specifica in che cosa, oltre a ciò dice al Cerchi che si trasferirà a Firenze, verosimilmente, nell'estate per poi tornare a Roma.

¹¹ Firenze, Moreniana, Palagi, filza 382, (AB) inserto 44. Bartolommei, minuta di lettera autografa senza il nome del destinatario, Roma il 24 Maggio 1625. La c. 1 dell'inserto 44 riporta la lettera, la formula di apertura «Molto Ill[ustr]re sig[nore] et P[ad]ro[n]e Ill[ustr]issimi mo», segue il contenuto della lettera e in calce il luogo e la data «R[om]a il dì 24 di Maggio 1625» e la firma di Girolamo Bartolommei. Nella lettera Girolamo dice di essersi fatto consegnare gli atti del processo della Beata Humiliana e di averli cominciati a leggere.

papale¹². Verosimilmente, nel 1633 Bartolommei è a Firenze per le sue prime nozze e negli anni Trenta la sua presenza in città risulta documentata dalla partecipazione ai consessi accademici fiorentini e ciò farebbe ipotizzare che in quegli anni il suo soggiorno romano si fosse già concluso. Già dal 1613 risulta a Firenze nei registri della Crusca e il 25 novembre 1640 è fra coloro che ridettero vita all'Accademia dopo la dispersione del cenacolo dovuta alla peste, l'anno dopo prese il nome di Imbucato col motto: «gran tempo Viver, quand'altri mi terrà per morto» tratto dal verso 15 della canzone 119 del *Canzoniere* di Petrarca¹³. Annota Salvini: «in quella celebre Adunanza fece egli in molte lezioni spiccare la sua dottrina, ed eloquenza, come dagli atti di essa apparisce»¹⁴. Fece parte anche dell'Accademia degli Svogliati¹⁵ fin dalla sua istituzione avvenuta il 5 di settembre del 1635, in questa accademia svolse più volte l'incarico di segretario, lesse suoi componimenti e fu fra quanti commentarono pubblicamente l'*Etica Nicomachea* di Aristotele, la cui lettura fu iniziata dagli accademici a partire dalla tornata del 6 aprile del 1639¹⁶. È menzionato fra gli accademici alterati che composero versi d'encomio per la pubblicazione dell'*Orazione* di Pietro Strozzi, recitata a Firenze nella chiesa di San Lorenzo per le

¹² Riferimenti al suo soggiorno romano compaiono nelle dediche pubblicate più tardi con le sue raccolte, come ad esempio quella *All'Eminentissimo / Sig. Cardinale / Sacchetti*, testo nel quale ricorda al prelado la loro frequentazione romana (Cfr. BARTOLOMMEI 1655 pp. 343-345).

¹³ Cfr. PARODI 1983, p. 56.

¹⁴ SALVINI 1717, p. 529.

¹⁵ Fra gli storiografi il primo a dare notizia della partecipazione di Bartolommei all'Accademia degli Svogliati è padre Giulio Negri ne *Historia degli scrittori fiorentini* (cfr. NEGRI 1722, p. 299).

¹⁶ Firenze, BNCF, Magliabechiano, classe IX, 60. Il ms. magliabechiano, classe IX numero 60, del XVII sec., con coperta in carta pecora, è costituito da cc IV + 129 + I'; i fogli di guardia I e I' sono stati aggiunti successivamente; riporta sul margine sinistro in basso la numerazione delle carte (ad esclusione delle guardie). Le carte di formato regolare misurano cm 30 x 21, bianche le cc. 13, 37, 40, 41, 79, 113, 129 e i fogli di guardia ad eccezione IIr che riportata le segnature: D60 e G.42 e un'annotazione moderna a lapis con l'indicazione del contenuto: *Atti dell'Accademia degli Svogliati*, e la segnatura moderna. La c. 128r è di differente formato e fu, verosimilmente, aggiunta successivamente al ms., essa riporta un elenco degli accademici svogliati. Il ms contiene i verbali delle adunanze dell'Accademia degli Svogliati, riportati in ordine cronologico secondo lo stile fiorentino, dal giorno 5 settembre 1635 (prima tornata accademica) al 9 settembre 1648 (ultima tornata registrata). Bartolommei è menzionato fra i primi istitutori dell'accademia come risulta da c. 1r: «Copia della Prima Istituzione / Dell'Accademia / Nella quale sono notati i primi / Istitutori di essa»; segue: «Dichiar[nt]i gl'insfrascritti Sig. di volersi costituire / una Accademia in casa il Sig. G. Jacopo Gaddi e pari che si possono dinominare», e da c. 1r/v-2r l'elenco dei fondatori dell'Accademia: Jo Baccio Bandinelli; Jo (Cavalier) Franco Vinta; Jo Jacopo Gaddi; Jo. Pietro Strozzi; Jo Ristoro Antinori; Jo A. Gio. Carlo Coppola; Jo Franc. Rovai; Jo Pandolfi Ricasoli Baroni; Jo Alessandro Adimari; Jo Gir[ola]mo Bart[olom]mei; Aless.o Pitti; Jo Lelio Mancinj; Jo. Caval Poliziano Mancini / Jo Ant. Cavalcanti / Jo Gir.mo (Giacomo) Lanfredini / Jo Vin[cenz]o Capponi / Jo Cammillo Lenzone / Jo F. Giulio Poggi / Jo Horatio Rucellai / Jo Niccolò Agguensi. Nella prima tornata «Adi 5 di settembre 1635» fu eletto come principe dell'Accademia Jacopo Gaddi e fra le altre cariche a Bartolommei fu affidata quella di segretario (c. 3r). L'assidua presenza di Bartolommei alle riunioni accademiche nelle quali era solito leggere suoi componimenti (cfr. ad esempio le c. 43v, c. 46v, c. 50v) e commentare l'*Etica Nicomachea* (cfr. da c. 44 e seguenti) è registrata da molte delle carte.

esequie dell'imperatore Ferdinando II e pubblicata nel 1637¹⁷. Risulta essere iscritto nel 1637 e 1638 fra i soci dell'Accademia degli Apatisti con il nome anagrammato di Bali Romolo Gema Roti¹⁸. Fece parte della confraternita dell'Arcangelo Raffaello e una delle sue tragedie l'*Aglae ovvero Il Martirio di S. Bonifazio* fu messa in scena dai confratelli nel 1639¹⁹. Nel 1648 fu console dell'Accademia Fiorentina ragione per la quale Salvini ne distese il profilo²⁰. Girolamo Bartolommei risulta aver sottoscritto il 5 luglio 1652 i capitoli dell'Accademia degli Immobili²¹, sodalizio protetto dal principe Giovan Carlo de' Medici, strutturatosi in Accademia al fine che i suoi membri potessero «esercitarsi in azioni virtuose e cavalleresche» e in «azioni dilettevoli e virtuose»²². Il consesso, verosimilmente, si era formato prima del 1651 (data in cui

¹⁷ Nella stampa dell'*Oratione* di Pietro Strozzi, sotto il titolo *Sonetti delli l'Accademici Alterati / All'Autore loro Accademico*, si leggono quattro sonetti: il primo di Francesco Rovai, il secondo di Alessandro Adimari, il terzo di Girolamo Bartolommei e il quarto dell'Abate Carlo Coppola (cfr. STROZZI 1637, pp. 37-40).

¹⁸ Cfr. Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. A. 36 (CLXXXVI), c. 52r. Il ms. cartaceo A. 36, del XVIII sec., con coperta in carta pecora, è costituito da cc II +142, sul margine destro in alto una numerazione moderna a lapis riporta l'indicazione delle carte. Le carte sono di differente formato e sono rilegate in fascicoli. Il ms. contiene fascicoli di vario formato che riportano materiali riguardanti l'Accademia degli Apatisti. Conserva carte redatte prevalentemente da Anton Francesco Gori, altre di Anton Maria Salvini e, verosimilmente, di altri ancora come sembrano provare le differenti grafie. L'Accademia fiorentina degli Apatisti si formò presso la casa di Agostino Coltellini che, a partire da 1632, cominciò a radunare regolarmente un gruppo di amici che discutevano di letteratura, arte e scienza; da questa adunanza, dopo circa tre anni, si istituzionalizzò l'Accademia vera e propria; come attesta l'apatista Anton Francesco Gori nel ms. A 36, nel quale tenta una ricostruzione della storia dell'Accademia. Per l'Accademia degli Apatisti rinviamo allo studio di Alessandro Lazzeri che, partendo dalle bozze della storia dell'Accademia redatte da Gori e conservate nel ms. A 36, ricostruisce la vicenda storica del consesso accademico e pubblica dal ms. un'ampia scelta di passi. Dai documenti pubblicati da Lazzeri emergono molti dei nomi degli intellettuali che fecero parte dell'Accademia. Lo studioso fornisce anche un'ampia bibliografia (Cfr. LAZZERI 1983).

¹⁹ Cfr. ASE, *Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo*, pezzo 162: *Libro dei Ricordi* della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala, cc. 147r-148v. Per un ampio studio sulla confraternita rimandiamo al lavoro e alla bibliografia di Konrand Eisenbichler, *The boys of the Archangel Raphael: a youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, del 1998. Studio nel quale si menziona anche Bartolommei fra i membri impegnati nelle attività spettacolari della confraternita (cfr. EISENBICHLER 1998, p. 123 e p. 290). Per la rappresentazione dell'*Aglae*: cfr. BURCHI 1983, pp. 31-37, e ancora per le musiche composte per Bartolommei da Agnolo di Salvestro Conti si veda KIRKENDALE 1993 pp. 381-382.

²⁰ Cfr. SALVINI 1717, pp. 528-536.

²¹ Dal libro dei *Capitoli dell'Accademia degli Immobili* risulta che Girolamo Bartolommei sottoscrisse lo statuto accademico in data 5 luglio 1652: cfr. Firenze, Biblioteca Spadoni, Archivio dell'Accademia degli Immobili, I. 5, *Capitoli dell'Accademia degli Immobili (28 aprile 1651)*, pubblicato da SARÀ 2004, vol. II, *Regesto dei documenti*, documento n. 32, pp. 375-383. Nel documento è scritto: «Io Girolamo Bartolommei Accademico Immobile questo di 5 luglio 1652 mi obbligo in parola [di] gentiluomo di osservare quanto ne' presenti capitoli si contiene a me benissimo noti» (SARÀ 2004, vol. II, p. 383, cfr. anche SARÀ 2004, vol. I, p. 63n).

²² Le finalità sono espresse nel *Preambolo* e ancora nel *Quarto capitolo* del libro dei *Capitoli dell'Accademia degli Immobili*: Firenze, Biblioteca Spadoni, Archivio dell'Accademia degli Immobili, I. 5, *Capitoli dell'Accademia degli Immobili (28 aprile 1651)*, cc. n.n. e in SARÀ 2004 vol. II, pp. 376-377.

sono registrati i primi sottoscrittori) per l'allestimento di rappresentazioni teatrali in vari circuiti spettacolari fiorentini legati ai principi medicei e, in particolare, presso quello del teatrino di via del Parione, frequentato anche da altre istituzioni cittadine²³. Pur se dai documenti Bartolommei sottoscrisse lo statuto l'anno dopo i primi Immobili, è verosimile ritenere, dato il suo interesse per il teatro, che egli conoscesse le attività performative allestite dal sodalizio già dai suoi esordi. Nel 1664, dopo la morte di Girolamo, anche il figlio Mattias risulta iscritto fra le fila degli Immobili²⁴.

La partecipazione di Bartolommei agli avvenimenti cittadini è segnata dai suoi componimenti in occasioni di funerali, matrimoni e altri eventi. Apprezzato dai suoi contemporanei per la sua vasta cultura si cimentò nel genere lirico, tragico, epico e si interessò di quello comico²⁵, richiamando i letterati ai principi di una poetica moderata che trovasse nell'*inventio* 'maravigliosa' e nell'*elocutio* il modo per esprimere i valori della *societas* cristiana d'antico regime. Convinto assertore dell'utilità sociale della letteratura compose opere per varie occasioni e festività cittadine, partecipe del gusto dell'epoca fu incline alla drammaturgia e alle suggestioni musicali, come dimostrano i suoi numerosi drammi per musica.

Girolamo Bartolommei morì a Firenze l'8 maggio 1662.

²³ Sull'origine e gli sviluppi successivi dell'Accademia degli Immobili cfr. SARÀ 2004, vol. I, pp. 53-60.

²⁴ Cfr. SARÀ 2004, vol. I, p. 64n. Sugli impegni presi da Mattias Maria Bartolommei per sostenere le attività performative ruotanti intorno allo stanzone del Cocomero e per la rappresentazione in quel locale delle sue commedie all'improvvisa: cfr. SARÀ 2004, vol. I, p. 30, p. 138n, p. 192n, pp. 208-209. Nel 1669 Mattias entrò a far parte dell'Accademia degli Infuocati svolgendo un ruolo di primo piano per le attività organizzate di questo consesso presso lo stanzone del Cocomero, come risulta dai documenti fatti emergere da Daniela Sarà (cfr. SARÀ 2004, vol. I, pp. 211-304, *passim*). Per una bibliografia ragionata sulle accademie fiorentine rinviamo alla nota di Laura Riccò nel suo studio su *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento* (Riccò 2002, n. 95, p. 110-111). Per le questioni generali che riguardano il teatro d'Accademia si rimanda, anche per la bibliografia, a Stefano Mazzoni *Lo spettacolo delle accademie* (cfr. MAZZONI 2000, pp. 869-904). Per l'influenza medicea sul teatro accademico si veda: MAMONE 2001, pp. 83-99; MAMONE *Accademie* 2001, pp. 119-138.

²⁵ Per la produzione letteraria di Bartolommei cfr. qui pp. XXVII-XLVI e *Regesto delle opere*, pp. XLVII-XCVI.

2. LA FORTUNA CRITICA

Nel 1633 Leone Allacci inserisce Bartolommei fra gli operosi letterati che davano lustro alla politica culturale del pontefice Urbano VIII, come già evoca metaforicamente il titolo del suo testo, *Apes Urbanae*¹. Lo studioso apprezzava l'opera del letterato tanto da richiedere, nel 1665, ai suoi corrispondenti fiorentini i *Drammi* per musica morali e la *Didascalìa* del fiorentino, che considerava essergli di grande utilità per concludere la sua *Drammaturgia*². La fama del nostro autore, conosciuto fra gli intellettuali romani come accademico umorista, è attestata dalla presenza di suoi componimenti in raccolte di testi contemporanei e dalla storiografia religiosa. Così il colto 'bibliografo della madre di Dio' Ippolito Marracci menziona Bartolommei, nella sua *Bibliotheca Mariana*, «vir eruditione conspicuus, et in nostri temporis Poëta illustris» per aver dato alle stampe, fra le sue opere, il dramma sacro *L'Annunciazione della Beata Vergine*³.

Filippo Balducci, con lo pseudonimo di Sincero Verri, nel suo dialogo *La veglia*, Lucca 1684, rispondendo all'accusa di aver utilizzato nella sua opera *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, informazioni desunte dalla storiografia precedente senza verificarne l'attendibilità, a giustificazione della sua modalità espositiva, cita Bartolommei come «letteratissimo Gentiluomo» che con grande esempio di moderazione seppe nella sua *Didascalìa* far conoscere la

¹ ALLACCI 1633, p. 129.

² Cfr. Firenze, BNCF, Magliabechiano, classe VIII, 4, tomo I: lettera 22, c. 70r; lettera 23, c. 71r. Nella lettera 22, datata Roma 26 marzo 1655, che ha come mittente Leone Allacci e non riporta l'indicazione del destinatario, Allacci ringrazia il suo corrispondente per avergli inviato tramite il Bigotti i *Drammi musicali morali* di Bartolommei. Nella lettera 23, datata Roma 17 settembre 1665, che ha anch'essa come mittente Leone Allacci ed è priva dell'indicazione del destinatario, Allacci richiede al suo corrispondente la *Didascalìa* di Bartolommei (c. 71r). Per una descrizione dei manoscritti che raccolgono la miscellanea di lettere e carte di Magliabechi e di altri cfr. DONI GARFAGNINI 1981, vol. I, parte I, pp. 74-81 e per il regesto lettera n. 35 e n. 36, p. 104.

³ Cfr. MARRACCI [1648] 2005, pp. 376-377. Nell'introduzione all'edizione moderna dell'opera di Marracci scrive Francesco Petrillo: «La *Bibliotheca mariana*, pubblicata da Ippolito Marracci a Roma nel 1648, rappresenta senza dubbio il più autorevole, anche se non il più antico, sussidio bibliografico per gli studi mariani dai primi secoli cristiani fino alla prima metà del secolo XVII» (PETRILLO 2005, p. IV).

propria opinione sulla commedia pur richiamando per dovere di informazione «recondite sentenze d'autori antichissimi e fra loro diverse»⁴.

Crescimbeni, nel quinto volume de *L'istoria della volgar poesia*, edito nel 1714, fornisce di Bartolommei poche notizie di natura bibliografica desunte per lo più da Allacci, senza note di commento, nel capitolo dove parla *De' rimatori del secolo 1600*⁵.

È nei *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, opera pubblicata nel 1717, che Salvino Salvini stende la prima ampia e organica ricognizione storiografica su Bartolommei⁶, suo predecessore nel consolato dell'Accademia Fiorentina, alla quale la storiografia successiva non mancherà di rifarsi. Mosso da un giudizio di stima per il letterato e per la sua opera, Salvini elogia Bartolommei e la *Didascalìa* per le innovative istanze di riforma espresse che, a suo parere, se fossero state recepite dal mondo accademico avrebbe modificato le sorti del teatro italiano:

Se gli Accademici, e i Professori delle belle Lettere, avessero dato alquanto più orecchie alla esortazione, che Girolamo Bartolommei fa loro in fine della sua Dottrina Comica, ed osservato avessero con più esattezza tutti quegli aurei, ed utili precetti, che a comune utilità, e diletto sparge egli per entro al detto suo libro; assai migliorato ne sarebbe ora il Toscano Teatro, e più giusta lode ne verrebbe a i componimenti di sì fatte Prose, e Poesie. Lodatissimo pertanto fu il Bartolommei, che seppe cavare da argomento poco, e nulla stimato talora, mirabili documenti per la buona politica, facendosi egli vedere nella scena di questo Mondo di senno, e di valore fornito. Non è maraviglia perciò, che nell'Accademia Fiorentina, quasi in nobil Teatro, sostenesse con lode la figura di Consolo, mentre quella di Censore vi fu fatta dal Canonico Filippo Galilei⁷.

Analizzando l'opera di Bartolommei, Salvini mette in risalto le caratteristiche umane e intellettuali del letterato: «gentiluomo di buon cuore, e d'alti concetti» che, come ben risulta dal poema *L'America*, per l'argomento, per la riflessione teorica sulle allegorie contenute e per la conoscenza del genere epico «adempì le parti di buon Cittadino, e soddisfece a quelle di buon critico, e di buon poeta, dichiarandosi di seguitare il grande Omero nella *Odissea*»⁸. Salvini mette in

⁴ Cfr. BALDINUCCI 1684, p. 16. *La Veglia* di Filippo Baldinucci è un dialogo di tono apologetico fra due personaggi fittizi, nel quale l'autore immagina di rispondere per bocca dell'«Amico» alle critiche mosse dal mondo accademico – rappresentato nel dialogo dal «Pubblico» – alla sua opera, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*.

⁵ Cfr. CRESCIMBENI [1714] 1730, p. 165. Nell'edizione del 1698 dell'*Istoria della volgar poesia* Bartolommei era menzionato genericamente, a proposito dei trattati sulla commedia, per la stampa della *Didascalìa* del 1658 (cfr. CRESCIMBENI 1698, p. 387). Ampliando successivamente la sua opera con il libro quinto, stampato nel 1714, Crescimbeni dedica una voce a Bartolommei. La stampa che abbiamo consultata è del 1730 e raccoglie il volume V del 1714 anche i *Commentarij* (cfr. la trascrizione diplomatica dei frontespizi: CRESCIMBENI [1714] 1730).

⁶ *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina, Anno MDCXXXVIII. Girolamo Bartolommei Consolo CXVIII* (Cfr. SALVINI 1717, pp. 528-536).

⁷ SALVINI 1717, p. 528.

⁸ SALVINI 1717, p. 529.

risalto l'adesione alla poetica dell'*utile dulci* che traspare dalle sue rime e il suo interesse per la produzione drammaturgica. I giudizi critico estetici di Salvini sono avvalorati dalla descrizione minuziosa delle opere di Bartolommei, che lo studioso mostra di aver letto, sia attraverso le stampe, sia attraverso i manoscritti del letterato, dai quali trascrive due sonetti inediti. Salvini conobbe, infatti, il nipote di Girolamo, il marchese Ferdinando Bartolommei, presso la biblioteca del quale erano conservati i materiali del nonno che il canonico potette visionare. La sua conoscenza sia del discendente diretto che degli scritti inediti, avvalorano quanto scrive di Girolamo su cui fornirà informazioni assai utili per la ricostruzione del profilo biografico: il testo di Salvini sarà infatti utilizzato dagli studiosi successivi come fonte principale per la storia dell'autore. Salvini termina la voce dedicata a *Girolamo Bartolommei Consolo CXVIII* dell'Accademia Fiorentina con un giudizio di merito nel quale si fonde il valore morale dell'uomo e l'impegno del letterato:

Essendosi renduto il nostro Girolamo caro, ed accetto alla Città nostra per integrità de' costumi, per pietà, per intelligenza delle buone Lettere, per l'esercizio della Toscana Poesia, e per le altre sue ragguardevoli doti, con universal dispiacere terminò la vita il dì 8 di Maggio l'anno 1662 e dell'età sua 78⁹.

Nella sua *Istoria degli scrittori fiorentini*, pubblicata postuma nel 1722, padre Giulio Negri sembra non conoscere quanto scritto da Salvini. Infatti, nella bibliografia fornita a chiusura della sua voce su Girolamo Bartolommei, non fa alcuna menzione *Dei fasti consolari* e discorda da Salvini a proposito della data di morte di Bartolommei e anche quando afferma che il letterato abbia trascorso tutta la sua vita a Roma e non solo un periodo, affermazioni non suffragate da alcun supporto documentario. Negri fornisce un elenco descrittivo di molte delle opere del letterato fiorentino, lo ricorda come accademico Svogliato, introducendolo, con parole di stima, richiama la sua passione per il teatro:

[...] accoppiò quell'Accademico Svogliato, alla Nobiltà del Sangue, lo splendore della Dottrina; che lo fece l'Onore delle lettere, e in Firenze ove nacque, ed in Roma ove condusse quasi tutta la sua vita. Amò con passione le Lettere più belle, e la Poesia più amena, che fece ammirare nei primi teatri d'Italia. Fioriva con molto credito nel secolo decimo settimo¹⁰.

Giuseppe Bianchini ricorda con parole elogiative Bartolommei, parlando dei letterati beneficiati dalla protezione del granduca Ferdinando II di Toscana, descrivendolo come autore di molte e diverse opere fra le quali menziona il poema *l'America*¹¹.

⁹ SALVINI 1717, p. 535.

¹⁰ NEGRI 1722, p. 299.

¹¹ Cfr. BIANCHINI 1741, p. 105.

Nella *Biblioteca Volante*, di Giovanni Cinelli Calvoli, pubblicata dal 1734 al 1747 con aggiunte di Sancassani, la voce dedicata a Bartolommei risulta assai incompleta; vi sono infatti elencate solo due canzoni e la raccolta dedicata a Ippolito Galantini intitolata la *Ghirlanda di varii fiori*. Cinelli Calvoli si dedicò a compilare una più accurata presentazione degli scritti di Bartolommei nell'opera manoscritta de *La Toscana letteraria ovvero storia degli scrittori fiorentini*, dove riporta molte delle pubblicazioni di Bartolommei e alcuni riferimenti anche a testi inediti. Introducendo l'elenco delle opere del letterato fiorentino scrive: «della greca e latina lingua intendente, oltre le virtù morali, che quell'animo veramente innocente adornavano. Compose come attestano de' suoi talenti molte opere». Un elenco più accurato degli scritti di Bartolommei lo si trova nelle *Aggiunte alla Toscana letteraria* fatte al testo di Cinelli da Biscioni che ampliò l'elenco originale dei testi e fornì una più accurata descrizione delle stampe, pur non dando alcun giudizio critico sul letterato¹².

I componimenti di Bartolommei sono presenti, a seconda del genere poetico di appartenenza, nell'erudita panoramica della letteratura universale, *Della storia e della ragione di ogni poesia* di Francesco Saverio Quadrio, pubblicata dal 1739 al 1752. Il dotto gesuita menziona il poeta per la composizione di sonetti e canzoni là dove parla di come *la Melica Poesia, si propagasse fra gli Italiani*¹³, si riferisce alla canzone «in lode del Venerabile Fra Angelo Maria Montorsi Generale de' Servi» fra quelle composte sull'esempio petrarchesco¹⁴. Seguono poi nelle sezioni dedicate alle varie forme di scrittura poetica i richiami alle tragedie¹⁵, ai drammi per musica¹⁶ ed al poema epico¹⁷. La prima volta che Quadrio parla di Bartolommei, scrive una sintetica e chiara nota biografica desunta da Salvini. Anche se minime sono le sue considerazioni sulle singole opere, il merito critico di Quadrio è di aver storicizzato, per la loro natura letteraria, i componimenti di Bartolommei, che vengono messi al fianco di quelli di molti altri poeti del suo tempo.

Le idee moraleggianti espresse da Bartolommei nella *Didascalìa cioè dottrina comica*, al fine di promuovere una riforma della commedia ispirata dal senso dell'utilità etica dell'arte comica, furono condivise in linea di principio dagli eruditi settecenteschi sostenitori di una riforma del teatro. A Luigi Riccoboni il testo di Bartolommei sembra aver offerto utili spunti di riflessione per la sua dissertazione *De la réformation du théâtre*, pubblicata a Parigi nel 1743, anche se il

¹² Cfr. CINELLI, SANCASSANI 1734, pp. 100-101; Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe IX, ms. 67 cc. 30r-31v (pp. 877-879, citazione a p. 877); Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe IX, ms. 74 cc. 354-359 (pp. 656-657).

¹³ Cfr. QUADRIO 1741, II, I, p. 303.

¹⁴ Cfr. QUADRIO 1742, II, II, p. 121.

¹⁵ Cfr. QUADRIO 1743, III, I, p. 88.

¹⁶ Cfr. QUADRIO 1744, III, II, p. 471.

¹⁷ Cfr. QUADRIO 1749, IV, II, p. 688.

modenese non fa mai esplicito riferimento alla *Didascalìa*¹⁸. La sola tragedia *Creso* di Bartolommei è menzionata da Riccoboni fra le opere che meritano di essere ricordate per l'*Histoire du théâtre italien*, nel *Catalogue des comedies italiennes. Imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1650*¹⁹.

Mazzucchelli ne *Gli scrittori d'Italia*, attenendosi ai dati biografici forniti da Salvini, fa un'organica ricognizione della vita e degli scritti di Barolommei, che definisce «chiaro scrittore di componimenti da teatro». Aggiunge ulteriori riferimenti sui testi d'encomio pubblicati in varie opere e richiama quanti, prima di lui, avevano scritto sul letterato²⁰.

Con i lavori di Quadrio e Mazzucchelli, la figura di Bartolommei è collocata in un contesto letterario che va oltre l'ambito locale; tuttavia Bartolommei e la sua opera non saranno oggetto di grande interesse da parte di altri studiosi che, anche in epoche successive, si limiteranno solo a fugaci riferimenti. È questo il caso di Apostolo Zeno che, nelle sue note alla *Biblioteca dell'eloquenza* di Giusto Fontanini, accenna alle tragedie sacre del fiorentino solo marginalmente²¹. Il nome di Girolamo Bartolommei compare in repertori settecenteschi di autori stranieri, dove si forniscono solo poche notizie biografiche desunte dalla storiografia precedente, come in *Allgemeines Gelehrten-Lexihon* di Christian Jöcher²², o nell'*Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* di Ernst Gerber²³ dove l'autore si limita a dare l'indicazione dei *Drammi Musicali Morali*, senza note di commento.

Alla fine del Settecento, Tiraboschi menziona Bartolommei nella *Storia della letteratura italiana*, come uno tra i migliori scrittori di poesie tragiche del Seicento²⁴ e poi lo cita per la *Didascalìa* fra gli autori di trattati di poetica. Di quest'ultima opera esprime un giudizio positivo, dicendo che, per i precetti in essa contenuti, era ancora apprezzabile ai suoi tempi:

In molta stima è ancora la *Didascalìa* cioè *Dottrina Comica* di Girolamo Bartolommei da noi nominato già tra' poeti, in cui assai saggiamente ragiona della commedia, e prescrive il modo e le leggi, per richiamarla all'antico e lodevol suo fine, e purgarla da' vizi che vi si erano introdotti²⁵.

¹⁸ L'osservazione è di Ferdinando Taviani, il quale ritiene che Luigi Riccoboni, nella sua dissertazione *De la réformation du théâtre*, avrebbe utilizzato brani tratti dalla *Didascalìa*, come appare probabile, dal confronto fra alcuni luoghi del testo, si veda, ad esempio, quanto Bartolommei e Riccoboni scrivono a proposito della commedia atellana e più in generale le conclusioni di Riccoboni al *Chapitre II, De la passion d'amour sur le Théâtre* (cfr. RICCOBONI 1767, pp. 33-35 e BARTOLOMMEI 1661, p. 34 e TAVIANI 1969, p. 531).

¹⁹ Cfr. RICCOBONI 1728, p. 111.

²⁰ Cfr. MAZZUCHELLI 1758, II, I, pp. 470-472.

²¹ Cfr. FONTANINI 1753, I, p. 486.

²² Cfr. JÖCHER 1784, p. 156.

²³ Cfr. GERBER 1790, p. 134.

²⁴ Cfr. TIRABOSCHI 1793, t. VIII, parte II, p. 485.

²⁵ Cfr. TIRABOSCHI 1793, t. VIII, parte II, p. 502.

Nel 1805 Domenico Moreni riporta gli scritti di Bartolommei nella sua *Bibliografia storico ragionata della Toscana*, segnalando l'importanza del suo poema epico. Moreni, pur rifacendosi ad esso, avverte che l'elenco delle opere di Bartolommei redatto da padre Negri è incompleto²⁶. Gli studiosi ottocenteschi faranno brevi cenni al letterato Bartolommei in opere d'interesse storiografico, ma le voci a lui dedicate si limiteranno a ricomporre sintetiche informazioni desunte dagli scritti settecenteschi. Nei *Cenni biografici intorno ai letterati illustri italiani* di Francesco Zambrini, Bartolommei è ricordato con merito come «celebre letterato e poeta fiorentino» ma al di là di un riferimento alle tragedie e al poema epico, aggiunge poco altro²⁷. Le annotazioni di Francesco Inghirami su Bartolommei, nella *Storia della Toscana*, per quanto più ampie di quelle dello Zambrini, nel segnalare le pubblicazioni di rilievo, niente aggiungono sulla figura del letterato. Così, poco si legge nel *Dizionario Biografico Universale* del 1840 (opera tradotta dal francese e ampliata in lingua italiana)²⁸ e nella *Collezione alfabetica di uomini e donne illustri della Toscana* di Filippo Brocchi²⁹. In altre ricognizioni storiografiche d'interesse musicale dei primi del Novecento si fa riferimento solo alle sue composizioni per musica³⁰.

Un lavoro d'interesse letterario dedicato ad analizzare l'influenza esercitata da due delle tragedie di Bartolommei, *Polietto* e *Teodora*, sulle analoghe opere di Corneille, fu pubblicato da Henri Hauvette, negli *Annales* de l'Université de Grenoble nel 1897, col titolo *Un précurseur italien de Corneille: Girolamo Bartolommei*. Seguendo una metodologia comparatistica Hauvette esamina i punti di contatto fra il modello di tragedia regolare e lo sviluppo della favola d'argomento sacro del *Polyeucte* e della *Theodore* di Corneille e i testi del fiorentino, per concludere che Corneille non deve niente a Bartolommei, che è da considerare precursore del drammaturgo francese solo per aver sviluppato gli stessi temi agiografici qualche anno prima di lui³¹.

Il contributo dello studioso francese varrà a Bartolommei la menzione fra gli autori di teatro, nel volume, uscito per la *Storia della letteratura italiana* della Vallardi nel 1929, *Il Seicento* di Antonio Belloni che, dopo aver parlato della *Maddalena* e dell'*Adamo* di Giovan Battista Andreini, svilupperà le sue brevi considerazioni sul letterato riferendosi appunto a questo studio: «altro autor

²⁶ Cfr. MORENI 1805, t. I, p. 93.

²⁷ Cfr. ZAMBRINI 1837, p. 28.

²⁸ Il *Dizionario Biografico Universale*, pubblicato in Italia nel 1840 è la traduzione e l'ampliamento della *Biografia Universale* che, come si avverte nell'introduzione, veniva pubblicata in quegli anni a Parigi (cfr. *Dizionario* 1840, vol. I, pp. 5-7). La voce dedicata a Girolamo Bartolommei nel testo italiano è ampliata rispetto a quello francese, con una breve sintesi del testo della *Didascalìa* e un riferimento alle tragedie (cfr. *Dizionario* 1840, vol. I, *sub voce*: *Bartolommei, Girolamo*, p. 319).

²⁹ Cfr. BROCCHI 1852, p. 38.

³⁰ Cfr. EITNER 1900, p. 110 e ancora EITNER 1913, p. 110.

³¹ Cfr. HAUVETTE 1897, pp. 1-23.

drammatico del Seicento che può vantarsi d'aver suggerito qualcosa a uno scrittore straniero, è Girolamo Bartolommei»³². Precedentemente al volume su *Il Seicento*, il letterato fiorentino autore del poema epico *l'America*, era stato incluso da Belloni fra gli epigoni di Tasso che, nel Seicento, si erano cimentati con il tema del 'Nuovo Mondo'³³.

Giovanni Casati nel *Dizionario degli Scrittori d'Italia* parla di Bartolommei come «scrittore e autore tragico», fornisce dati tratti da Mazzucchelli e sintetizza la trama di alcune tragedie osservando: «v'è in queste tragedie, oltre la parte sacra, un intreccio che prelude i drammi metastasiani, coi contrasti d'amanti non rivelati». Richiama inoltre le altre opere di Bartolommei e cita il giudizio positivo di Mazzucchelli a proposito della *Didascalìa*³⁴.

Poco si aggiunge nella voce dedicata a Bartolommei nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, nella quale Ulderico Rolandi e Carla Emilia Tanfani lo considerano un «poeta di formazione e gusto accademico» che «svolse la sua attività letteraria soprattutto in campo teatrale» e, parlando dei *Dialoghi per musica* li collocano fra le forme poetiche d'oratorio³⁵. Nel 1964 la studiosa di teatro Franca Angelini compila la voce dedicata a Girolamo Bartolommei nel *Dizionario Biografico degli Italiani*³⁶. Anche Angelini, come gli studiosi del secolo precedente, si rifà per la sua sintetica nota biografica a Mazzucchelli e, per la produzione teatrale, rimanda alla *Drammaturgia* di Leone Allacci. Fornisce poi un elenco delle opere pubblicate e richiama, per due delle tragedie, il *Polietto* e la *Teodora*, il rapporto fra la drammaturgia del fiorentino e quella di Corneille, non discostandosi dall'interpretazione di Hauvette sopra ricordato. Angelini afferma che tutta la produzione del letterato fiorentino non si discostò «dalla più piatta accademia secentesca». Il più recente giudizio di Liliane Picciola sulla forza drammaturgia dei personaggi tragici del *Polietto* e della *Teodora* di Bartolommei, se comparati a quelli Corneille, nelle tragedie di analogo soggetto, converge con la valutazione negativa data da Hauvette, nel sostenere che le due tragedie del fiorentino sono ben lontane per la forza drammaturgica espressiva dei personaggi da quelle del francese³⁷. Viceversa Giovanna Zanlonghi, nella sua rassegna delle teoriche seicentesche sulla tragedia, esprimeva un parere positivo sulla teoresi tragica di Bartolommei considerandola un'espressione significativa dell'orientamento di pensiero dell'epoca³⁸.

³² BELLONI 1929, p. 379.

³³ BELLONI 1912, pp. 290-292.

³⁴ Cfr. CASATI 1925, p. 93. La prima edizione del *Dizionario degli scrittori d'Italia* (dalle origini fino ai viventi), Milano, Romolo Ghirlanda editore, vol. I, 1925.

³⁵ ROLANDI, TANFANI 1954, I, col. 1608.

³⁶ Cfr. ANGELINI 1964, vol. VI, pp. 789-790.

³⁷ Cfr. PICCIOLA 2002, pp. 399-407 *passim*.

³⁸ Cfr. ZANLONGHI 1993, pp. 126-197.

Nel 1969 Ferdinando Taviani³⁹ rilegge la *Didascalìa* secondo un'ottica documentaria che testimoni sia la ricezione del teatro che la proposta teorica degli uomini più legati alla cultura della controriforma cattolica, e rintraccia nel testo alcune delle istanze che preluderanno alle successive riforme settecentesche del teatro, in linea con la lettura alla quale sembravano far riferimento le sintetiche osservazioni di Salvini, di Mazzucchelli e di Tiraboschi, per citare alcuni dei nomi più autorevoli. Taviani ripubblica, per la prima volta dall'edizione del 1661, un'antologia di brani tratti dalla *Didascalìa* di Bartolommei⁴⁰.

Alle istanze di matrice accademica sottese all'ideale riforma della commedia proposta dalla *Didascalìa* fa riferimento Anna Maria Testaverde, nella sua tesi di dottorato su Basilio Locatelli, evidenziando analogie fra lo schema programmatico e teorico *Della scena dei soggetti comici* di Locatelli e quello della *Didascalìa* di Bartolommei⁴¹. Per Testaverde la proposta del fiorentino come quella locatelliana si incentra sulla visione programmatica di una nuova comicità idealmente utile alla vita civile che passa dal testo teorico alla sua immediata traducibilità negli 'scenari' o 'abbozzi' di commedie che costituiscono il reale tramite fra la drammaturgia all'improvviso e i testi scritti della commedia.

Nell'ambito di ricerche storiche sul contesto culturale e spettacolare della Firenze della prima metà del XVII secolo, il nome di Girolamo Bartolommei emerge fra quello dei letterati impegnati nella vita culturale delle più importanti accademie e confraternite cittadine e, se la sua figura resta ancora poco indagata, ulteriori annotazioni documentarie permettono di definirne meglio i contorni⁴².

Secondo gli ormai consolidati indirizzi di ricerca sulla letteratura seicentesca che sono maturati nel corso del secondo Novecento, oggi è possibile rileggere e reinterpretare l'opera di molti dei protagonisti di quel secolo esimendoci da più marcati giudizi ideologici che in altre stagioni critiche hanno accompagnato la loro interpretazione. In questa prospettiva viene riletta la partecipazione intellettuale alla visione politico, religiosa, culturale del seicento cattolico. Un'interessante lettura del poema *l'America* di Bartolommei è stata offerta da Lorenzo Geri, nell'ambito di un convegno romano dedicato a *Epica e Oceano*. Nello studio di Geri l'opera trova una sua collocazione storico-critica come l'ultimo dei poemi volgari del Seicento che hanno trattato della materia del Nuovo Mondo e per le sue caratteristiche inventive e stilistiche, può essere inserita nel solco della tradizione instaurata dall'*Adone* di Marino⁴³.

³⁹ Cfr. TAVIANI 1969, pp. 529-531.

⁴⁰ Cfr. TAVIANI 1969, pp. 531-554.

⁴¹ Cfr. TESTAVERDE 1998, pp. 136-139.

⁴² Si vedano ad esempio: HILL 1979, p. 125; EISENBICHLER 1998, p. 123 e p. 290; BURCHI 1983, pp. 31-37; MAMONE 2003, p. 285-286; SARÀ 2004, vol. I, p. 63n.

⁴³ Cfr. GERI 2014, pp. 29-61, in particolare pp. 48-61. Geri dà anche notizia di un rinnovato interesse accademico per la produzione drammaturgica musicale di Bartolommei che ha visto la discussione di una tesi di laurea specialistica all'Università Sapienza di Roma su questo argomento (cfr. FALCIONI 2013-2014). A questo proposito segnaliamo la nostra ricerca di dottorato (a.a. 2008-2010) sulla produzione di Bartolommei e la sua *Didascalìa* (cfr. PIAZZESI 2011).

3. L'OPERA DI UN LETTERATO AL SECOLO DI URBANO VIII

Bartolommei partecipò attivamente alla vita letteraria della sua epoca come documentano le sue opere che spaziano dal genere lirico a quello epico, dal tragico al comico, ai carmi composti per occasioni quali commemorazioni, matrimoni, funerali ed encomi letterari e agli scritti teorici¹. Gran parte della sua produzione letteraria è caratterizzata dall'interesse per la scrittura drammaturgica, ne è già un esempio il primo dei suoi componimenti stampati, il poemetto in ottave composto per la morte del principe don Francesco de' Medici, pubblicato a Firenze nel 1614, che fu certamente pensato per una lettura drammatizzata da tenersi durante le celebrazioni delle esequie del principe².

Le novanta ottave che compongono il testo non hanno un titolo, furono stampate a Firenze da Cosimo Giunti nel 1614³ e inserite in una raccolta di diversi autori dal titolo *Alcune poesie / sopra la morte del principe / don Francesco de' Medici*⁴. Lo stampatore dedica la raccolta *A Madama Sereniss. / La Gran Duchessa Madre*, Cristina di Lorena e nella ricca silloge poetica il nome di Bartolommei si accompagna a quello di noti letterati e musicisti operanti a vario titolo per la corte medicea come Alessandro Adimari, Francesco Bracciolini, Gabriele Chiabrera, Michelangelo Buonarroti il Giovane, Pier

¹ Per la produzione letteraria e drammaturgica di Bartolommei rimandiamo qui al *Regesto delle opere*, pp. XLVII-XCVI.

² Le esequie per la morte di don Francesco de Medici sono documentate da una relazione stesa dall'ideatore delle pompe funebri Alessandro Adimari, come riporta Davide Conrieri, in un suo contributo su *La cultura letteraria e teatrale* in Toscana sotto il principato mediceo: «nel 1614, per la morte del fratello ventunenne di Cosimo II, Francesco, si celebrarono a Firenze in San Lorenzo solenni esequie, descritte da Adimari in un opuscolo pubblicato nel medesimo anno, *Esequie dell'ill.mo et Ecc.mo Principe Don Francesco Medici Celebrate dal Ser.mo Don Cosimo II Gran Duca di Toscana IV*» (CONRIERI 2003, pp. 386) Dalla relazione dell'Adimari, Conrieri fa emergere che, data la stagione calda, si cercò di sopperire alla mancanza di tempo per la preparazione di pitture ricorrendo ai soli testi poetici, emblemi e imprese, di più immediata realizzazione.

³ Cfr. BARTOLOMMEI 1614.

⁴ Cfr. *Alcune poesie* 1615, pp. 47-69 o BARTOLOMMEI 1615.

Francesco e Ottavio Rinuccini⁵. Le ottave cantano la morte prematura di Francesco, quarto figlio del granduca Ferdinando I e di Cristina di Lorena, morto all'età di vent'anni nel 1614 a Pisa, poco dopo aver fatto ritorno da un pellegrinaggio a Loreto. Il racconto si sviluppa intorno a tre nuclei narrativi centrali, il primo è quello in cui si esaltano la bellezza e le gesta del giovane ventenne a cui la natura arride, il secondo è quello della morte e del pianto di Flora deprivata del suo figliolo – secondo la topica classica originata dal mito di Proserpina – e il terzo è quello dell'apoteosi al cielo del giovane eroe accolto fra gli illustri rappresentanti della famiglia dei Medici. Nel testo Bartolommei alterna all'andamento narrativo del discorso in terza persona, parti in cui la parola è data direttamente ai personaggi, svelando già la sua propensione alla composizione di testi drammaturgici che ne caratterizzerà l'opera futura.

Al poemetto seguì la composizione di generi testuali più propriamente drammaturgici come le favole per musica, gli oratori, le tragedie e i drammi; opere scritte per differenti occasioni festive e che solo successivamente furono raccolte dall'autore e pubblicate. La passione per il teatro Bartolommei la esprime chiaramente anche nei suoi scritti teorici: le pagine prefatorie dell'edizione delle tragedie, pubblicate a Roma nel 1632 (dedicate a Urbano VIII e ai membri della sua famiglia) nell'*entourage* culturale della famiglia Barberini e successivamente ampliate in una lussuosa edizione fiorentina del 1655; la *Didascalìa cioè dottrina comica*, un trattato teorico in tre libri, di cui qui presentiamo l'edizione, pubblicata a Firenze nel 1658 e riedita nella stessa città con ampliamenti nel 1661.

La visione poetica di Bartolommei si nutrì delle istanze culturali maturate nell'ambito delle confraternite e delle accademie fiorentine e di quelle derivanti dall'insegnamento dei padri gesuiti e dalle forme d'arte degli oratori filippini⁶. Non ultima la frequentazione dell'ambiente letterario romano dove probabilmente il fiorentino fece suoi gli elementi di una speculazione poetica che, mediando fra l'estrema condanna filosofico morale della favola antica espressa da Tommaso Campanella e lo sperimentalismo estetizzante di Giovan

⁵ In ordine gli autori dei componimenti funebri sono: Alessandro Adimari; Andrea Salvadori; Baldovino di Monte Simoncelli dei signori di Viceno; Carlo Bocchineri, Francesco Folchi, Francesco Bracciolini (con un componimento di carattere drammaturgico in cui dialogano tre personaggi pastorali: Aminta, Mopso e Montano), Gabriele Chiabrera, Giulio Rutati, Annibale Gherardi, Giulio Carroli, Giovanbattista Villifranchi, Girolamo Bartolommei, Iacopo Franceschi, Michelangelo Buonarroti, Ottavio Rinuccini, Pier Francesco Rinuccini, Francesco Maria Gualterotti (cfr. *Alcune poesie* 1615). Nelle pagine dedicate al Granduca Ferdinando II de Medici, Giuseppe Bianchini menziona Girolamo Bartolommei come uno fra i letterati dell'*entourage* medico (cfr. BIANCHINI 1741, p. 105).

⁶ Sui cenacoli fiorenti fonte di stimoli intellettuali cfr. MAMONE 2003, p. 285-286. Fra i molti contributi che rilevano l'importanza dell'azione educativa svolta dai gesuiti nella formazione delle coscienze e conseguentemente nei modi e negli ambiti del sapere si vedano: BATTISTINI 1981, pp. 77-120; FUMAROLI 1990; MAJORANA 2000, pp. 1042-1066 (quest'ultima in particolare sul teatro).

Battista Marino⁷, cercava di ridefinire la natura e la funzione della letteratura, contrapponendo alla vacua licenziosità sensualistica dei moderni, l'onestà e la dignità di una poesia utile socialmente perché atta ad educare l'uomo ai valori della *societas* cristiano-cattolica e al contempo fonte di uno svago dilettevole derivante dal sapiente impiego degli elementi retorici, come insegnava la lezione dei classici. Se seguendo le considerazioni di Guido Morpurgo Tagliabue possiamo dire che «l'antagonismo fra due modi di vita, l'edificante e il libertino, il *docere* e il *delectare*»⁸, fu un portato dell'età della Controriforma e i motivi derivanti dalla loro dialettica contribuiscono a spiegare il significato dell'arte barocca, sarà opportuno rilevare che, anche, la speculazione poetica di quanti sostenevano la necessità di una riforma della poesia nella prima metà del Seicento si alimentò profondamente della dialettica derivante da questi motivi, filtrata attraverso una rinnovata consapevolezza della funzionalità del *movere* dell'arte che induceva a spostare l'attenzione dai soli campi della poetica a quelli della retorica⁹.

Nella riflessione campanelliana della *Poetica* italiana, indice estremo della visione moralistico filosofica con la quale si chiudeva il Cinquecento e si apriva il nuovo secolo, il presupposto oraziano dell'*utile dulci* veniva recuperato alla speculazione poetica, per essere dilatato entro la sfera primaria dell'utilità morale e sociale della poesia che per Campanella consisteva nel duplice bene dell'«utile, il quale da vicino conserva noi in noi stessi o nelle cose prodotte da noi per nostra natura» e dell'«onesto, che ci conserva in altri» tramandando la memoria «delle nostre opere benefiche al genere umano maravigliose». Questi due beni, «comprendono, a chi ben mira, la giocondità, o voluttà che voglian dire, o gusto o piacere, che è il terzo bene che ne' due si ritrova», di conseguenza la poetica

⁷ Fra i molti studi che si sono occupati di Giovan Battista Marino si rinvia alle possibili interpretazioni della sua poetica date da: CROCE 1959; CROCE 1961; GUGLIELMINETTI 1960; GUGLIELMINETTI 1990; FULCO 1997, e ancora alle considerazioni di Marzio Pieri (cfr. Introduzione alla *Galleria*: MARINO – Pieri 1979).

⁸ Nel suo saggio su *Aristotelismo e Barocco* del 1955 (ripubblicato nel 1987), Guido Morpurgo Tagliabue riconducendo al piano estetico il *prodesse* e il *delectare* fa emergere due concezioni culturali contrapposte sostenendo che «la crisi della retorica [classica] coincide [...] con la crisi culturale del Rinascimento, con la rottura del suo equilibrio, e con l'antagonismo tra due modi di vita, l'edificante e il libertino, il *docere* e il *delectare*, che la Controriforma ha provocato. Sono le due voci del Cinquecento con le quali si chiude il Rinascimento umanistico e si apre l'età della Controriforma; e ci offrono due motivi, la cui dialettica vedremo costituire il significato del Barocco» (MORPURGO TAGLIABUE 1987, pp. 17-18).

⁹ Come la critica ha messo in evidenza, nel Barocco si registra uno slittamento d'interesse dal campo più strettamente poetico a quello retorico, a seguito del rinnovato interesse controriformistico per l'atto comunicativo che ogni forma d'arte costituisce. Sulla crisi del modello poetico aristotelico si vedano: BATTISTINI, RAIMONDI 1984 e 1990; BATTISTINI 1997; BATTISTINI 2002 e anche FRARE 2002. Come già rilevato alla nota precedente, a tutt'oggi sempre molto interessante la chiave di lettura di Guido Morpurgo Tagliabue che vede, a partire dall'aristotelismo umanistico, una progressiva assimilazione delle categorie retoriche a quelle poetiche e come il processo, sotto il segno della dialettica fra i motivi del *docere* e *delectare*, si concluda nella dottrina e nell'esperienza letteraria del Barocco: cfr. MORPURGO TAGLIABUE 1955 o 1987.

«che per consenso di tutti ha per oggetto questo bene dilettevole, bisogna che di tutte queste parti [l'utile, l'onesto e il piacevole] sia condita, se deve conseguire il suo fine del dilettere»¹⁰.

In età post-tridentina, la volontà di ricondurre i presupposti basilari del discorso poetico entro l'alveo di una riflessione etico-filosofica e politica della modernità che idealmente lo contenesse, unitamente al recupero del *decorum* formale, segnava una linea di tendenza che trovava sviluppi in ambiti culturali diversi, dai consessi accademici alle congregazioni religiose e particolarmente, per l'importanza e il peso esercitato sulla formazione dei giovani intellettuali, nei collegi dei padri gesuiti. La felice espressione utilizzata da Franco Croce per designare i «trattatisti moderato barocchi»¹¹ ci ha aiutato a individuare un settore della trattatistica la cui cifra moderata fu dettata proprio dai presupposti etico-morali di una *fabula* verisimile e mirabile al contempo e dalle ragioni derivanti dal rispetto formale dei dispositivi retorici dell'*inventio*, *dispositio* et *elocutio*.

Le ricerche di Ezio Raimondi e Marc Fumaroli hanno dimostrato come il classicismo romano della prima metà del Seicento, con i suoi artefici maggiori, abbia rappresentato uno sforzo organico di ridefinizione delle istanze poetiche e retoriche antiche entro l'universo epistemico di una nuova visione culturale della cristianità, ormai tutta reinterpretata nel senso di un nuovo classicismo cristiano. Un orientamento poetico sviluppatosi dalla teorica umanistica e retorica delle scuole gesuitiche (fra tutte il Collegio Romano) trovò terreno fertile fra i letterati che fecero parte dell'Accademia degli Umoristi e dell'*entourage* barberiniano¹². A

¹⁰ Tutti i passi sopra citati e non annotati sono in CAMPANELLA – FIRPO 1954: *Poetica*, p. 317. Nel 1596 Tommaso Campanella compose una prima redazione della *Poetica* in lingua italiana alla quale fece seguito, nel 1612, una nuova versione in lingua latina. Data la vastità degli studi campanelliani, in questa sede ci limitiamo a ricordare che l'opera del pensatore calabro è stata pubblicata modernamente a cura di Luigi Firpo che con i suoi studi ha contribuito a ricostruire il *corpus* degli scritti del calabrese (cfr. FIRPO 1954, pp. 1257-1465). Del manoscritto che tramandava il testo della *Poetica* italiana si erano perse le tracce fino alla riscoperta novecentesca di due testimoni da parte di Firpo che ne curò la prima edizione (CAMPANELLA – FIRPO 1944) e poi una seconda edizione, rivista ed emendata, pubblicata con la più conosciuta redazione latina, vedi CAMPANELLA – FIRPO 1954: *Poetica. Trattato del padre (Redazione italiana giovanile)* pp. 317-430; *Rationalis Philosophiae. Pars quarta videlicet Poëticorum liber unus iuxta propria principia*, pp. 905-1219. I due testi della *Poetica* italiana e latina sono stati ripubblicati parzialmente a cura di Lina Bolzoni nel 1977 (CAMPANELLA – BOLZONI 1977, pp. 335-456; pp. 457-663) alla stessa studiosa si devono anche importanti contributi sul pensatore calabro (cfr. ad esempio BOLZONI 1997). Per un inquadramento della poetica campanelliana nel contesto teorico post-tridentino cfr. FRARE 2002, pp. 41-70 e si veda anche quanto sostiene Erminia Arduini a proposito del definirsi del genere teorico della poetica sacra, di cui attribuisce a Francesco Patrizi e a Tommaso Campanella la paternità: ARDUINI 2009, pp. 367-381, in particolare pp. 367-375.

¹¹ Il saggio di Franco Croce apparve dal 1955 al 1956 sulla rivista «Rassegna della letteratura italiana» con il titolo *I critici moderato-barocchi* (nn. 3-4, 1955, e nn. 2-3, 1956) e nel 1966 fu ripubblicato con altri due contributi dello stesso autore, per conto della Sansoni editore con il titolo *La critica dei barocchi moderati*: CROCE 1966, pp. 93-220.

¹² Cfr. RAIMONDI 1966, pp. 27-41; FUMAROLI 1978, pp. 797-835; FUMAROLI 1980: *La seconde renaissance «Cicéronienne»* pp. 164-230 (trad. it. Adelphi, 2002). Sulla cultura romana

Roma, rileva Raimondi, si incontrano intellettuali come Maffeo Barberini (poi Urbano VIII), Antonio Querengo, Gabriele Chiabrera, Giovanni Ciampoli, Fulvio Testi, Alessandro Adimari e molti altri (e fra questi, anche Bartolommei) i quali pur provenendo da contesti culturali diversi erano convinti che «lo sviluppo della poesia moderna verso nuovi campi di espressione dovesse attuarsi mediante un trapianto di forme antiche e gravi lungo una linea di risentita saggezza umanistica», il legame di amicizia «consolidava in loro la coscienza oratoria di una poetica classicistica comune, concepita in senso secentesco come invero della maniera greca e dello stile latino in un universo cattolico»¹³. Fra i testi teorici che segnarono lo sviluppo di questa nuova visione poetica un ruolo di primo piano spetta alle *Prolusiones Academicæ* (1617) del gesuita Famiano Strada¹⁴, professore di retorica al Collegio Romano, il quale, avvicinando il senso dell'eloquenza umana a quella sacra, tenta una sintesi tra l'estetico e il religioso nell'ottica di un impegno di forte moralizzazione dei costumi¹⁵. Gli assunti teorici espressi da Strada saranno poi alla base di altrettanti scritti di poetica che ricusavano l'edonismo impudico e la mendacità del marinismo e, al contrario, chiedevano alla poesia e al poeta onestà, verosimiglianza, veridicità storico-religiosa, impegno morale e politico.

Girolamo Preti, poeta legato alla famiglia Barberini, nel 1618 scriveva il *Discorso intorno all'onestà della poesia*, premesso alla seconda edizione *Delle lacrime di Maria Vergine* di Campeggi¹⁶, un testo che è stato riconosciuto dalla critica come un vero e proprio manifesto delle idee di riforma poetica, nel quale intorno al concetto cardine dell'onestà etica della poesia i motivi del *prodesse et delectare* si definiscono nel senso dell'utilità politico-sociale della poetica, che meglio di tutte le altre arti riesce a «muovere con soavità e con efficacia le menti de' cittadini» al bene¹⁷. Partendo dalla critica alla poesia contemporanea, nel *Discorso* la riflessione

della prima metà del Seicento fortemente orbitante intorno alla famiglia Barberini si vedano anche BELLINI 1997 e BELLINI 2003, pp. 399-439.

¹³ RAIMONDI 1966, p. 33.

¹⁴ STRADA 1617.

¹⁵ Nella quinta *Prolusione* del primo libro intitolata *An ex rebus sacris idonea commentationibus poeticis argumenta provenient aequae ac ex profanis*, Strada cerca di dimostrare come la materia sacra sia confacente alla poesia anche se, come egli sostiene, molti nutrono dubbi sul fatto che essa possa essere dilettevole e suscitare interesse presso il pubblico: STRADA 1617, pp. 156-184; sulla visione teorica di Strada vedi FUMAROLI 1980, pp. 196-202.

¹⁶ Girolamo Preti pubblicò il *Discorso intorno all'onestà della poesia*, premesso alla seconda stampa bolognese del 1618 del poema *Le lacrime di Maria Vergine*, di Ridolfo Campeggi (da noi consultato in CAMPEGGI 1620); del *Discorso* ne è stata curata un'edizione moderna da Domenico Chiodo, pubblicata su «Stracciafoglio» I 1, 2000, pp. 3-11, rivista su supporto elettronico consultabile gratuitamente sul sito: http://www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/stracc1_discorso.pdf (cfr. PRETI – Chiodo 2000 pp. 3-11).

¹⁷ Osserva Domenico Chiodo nella sua prefazione al *Discorso*: «L' 'onestà' della poesia che è qui propugnata non pertiene soltanto, come è parso ai pochi che questo *Discorso* hanno citato nei loro scritti, alla condanna delle 'lascivie' e degli 'amori' con cui la trattazione principia; due altri precetti stanno più a cuore al Preti: la rivendicazione dell'utilità sociale della poesia, che

poetica, come poi sarà anche per Bartolommei e per molti altri letterati, trova i suoi principi estetici nella speculazione etica e politica di Aristotele:

[...] a dirne il vero, se vogliam credere a quel ch'insegna il maestro di quei che sanno, che tutte l'arti subordinate sieno e sottoposte alla politica, com'a loro reina, e che tutte debbano servire a quel fine a cui ella mira; e se la politica altro fine non si propone che 'l pubblico bene, segue necessariamente che, se l'arte poetica non ha lo scopo del pubblico bene, ella non possa il nome d'arte degnamente usurparsi. Tutte le facoltà, secondo la dottrina del medesimo, e tutte l'arti per lor natura qualche bene appetiscono, il qual bene applicar si possa alla felicità umana e alla salute delle città; e, come prova Eustrazio, se v'ha alcun'arte la quale il fin del bene non si proponga, a lei non più si conviene il nome d'arte, di quel che si convenga il nome d'uomo ad un cadavere¹⁸.

Maffeo Barberini, dopo la sua elezione a pontefice, dava nuovamente alle stampe, in una pregiata edizione curata dai Gesuiti del Collegio Romano, i suoi *Poëmata*¹⁹, aprendo la raccolta con l'elegia *Poësis probis et piis ornata documentis primaevae decori restituenda*. Questo componimento fu subito recepito dagli intellettuali del tempo come manifesto del programma culturale del pontefice e in questa prospettiva Fumaroli l'ha definito un'«encyclique littéraire»: documento-manifesto delle idee riformatrici del papato, veicolo privilegiato della rinascita del decoro e della convenienza delle lettere, risposta classicista alla poesia marinista i cui esiti culmineranno in Italia con l'*Arcadia*, patrocinata da Cristina di Svezia, e in Francia con l'*Art poétique* di Nicolas Boileau²⁰. La storiografia concorda che

deve saper 'muovere con soavità e con efficacia le menti de' cittadini' esortandoli alla 'vertù', effetto che meglio riesce 'coll'aiuto della poetica che con gli ammaestramenti de' filosofanti'; e in secondo luogo il recupero del decoro formale della poesia, che ha da essere 'regolata' e frutto di studio e applicazione nell'imitazione dei migliori, e non parto di un disordinato 'furor' che finisce per essere 'anzi satanico che poetico'. L'argomentazione si apparenta così ai temi principali della lettera dedicata al 'Prencipe di Modana' premessa all'edizione del proprio libretto di rime: sia alla polemica contro i poeti improvvisati, i cui libri 'muoiono appena nati e, mentre cercano aver vita nella pubblicazione, trovano nella stampa la sepoltura'; sia alla stoccata anti-mariniana, dalla cui prodigiosa ingegnosità il Preti sentì la necessità di distanziarsi: 'non son io nel numero di quegl'ingegni a cui fu la natura sì prodiga de' suoi doni che soglion dire esser da loro esercitato per ricreazione il poetare'» (PRETI – Chiodo 2000: *Prefazione* p. 3). Delle *Poesie* di Girolamo Preti disponiamo di un'edizione critica moderna a cura di Stefano Barelli alla quale rimandiamo anche per le note bio-bibliografiche (cfr. PRETI – Barelli 2006).

¹⁸ PRETI – Chiodo 2000, p. 6. Analoghe considerazioni vengono espresse da Bartolommei nel discorso rivolto al lettore della sue tragedie cfr. BARTOLOMMEI 1632, c. 71v.

¹⁹ I *Poëmata* avevano conosciuto ben otto pubblicazioni tra edizioni e ristampe dal 1620 al 1628, prima di quella romana del 1631, curata dai gesuiti (cfr. BARBERINI 1631). Sull'opera e la produzione poetica di Maffeo Barberini cfr. CASTAGNETTI 1979-1980, pp. 283-388; CASTAGNETTI 1993, pp. 411-450.

²⁰ Sulla rilevanza culturale assunta dai *Poëmata* e in particolare dall'elegia proemiale composta per l'edizione del 1631: testo-manifesto del classicismo barberiniano, da contrapporre alla visione poetica dell'*Adone* di Marino, si veda quanto, a sintesi delle sue ricerche, Marc Fumaroli scrive nel 1994, ne *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle* (FUMAROLI 1994, pp. 94-115,

Maffeo Barberini fin da cardinale aveva mostrato particolare zelo nel perseguire lo spirito della riforma e, divenuto papa, non perse di vista quest'impegno che si tradusse, per il papa-poeta, in un preciso progetto culturale entro il quale l'eloquenza, le immagini e le parole sotto il segno di una rinnovata *gravitas* 'antica' avrebbero dovuto svolgere una funzione fondamentale per la riconquista delle anime: «le vrai Parnasse est la montagne sur laquelle le Christ a racheté et purifié les hommes par le sacrifice de la Croix»²¹. La tematica sacra e morale per i poeti che con il papa operarono per una nuova rinascita della letteratura divenne il fulcro dell'onestà poetica²², in un ideale equilibrio fra il *decorum* cristiano, maturato dallo studio del pensiero etico-politico dell'antichità, della retorica e dell'oratoria sacra, e le istanze di un ritorno all'ordine formale di matrice classica. La riforma del linguaggio poetico interessò tutti i modi di scrittura compreso la parola biblica e la revisione dell'agiografia²³ che ora, grazie all'operato degli intellettuali, avrebbe dovuto ricomporsi nell'immaginario collettivo secondo una narrazione che indirizzasse e 'disciplinasse' le coscienze al 'bene'. Ai letterati spettava il compito 'politico' di dar vita a una moderna narrazione della cristianità cattolica, risposta culturale alla riforma protestante che avrebbe dovuto raggiungere tutti gli strati della popolazione²⁴.

citazione a p. 102; trad. it. Adelphi 1995, pp. 140-149 citazione a p. 146). Per una sintetica analisi del testo si veda anche BAFFETTI 2007, pp. 198-199.

²¹ FUMAROLI 1994, p. 103 (tr. it. Adelphi 1995, p.149).

²² La piena assimilazione della poetica alle cose sacre è espressa da Giovanni Ciampoli, negli anni Trenta del Seicento, con il dialogo dal titolo *Poetica Sacra ovvero dialogo tra la Poesia e la Devotione* che si propone di rifondare la poetica sopra una base scritturale e agiografica da considerarsi quale fondamento storico e religioso della società. Nel dialogo l'azione di persuasione è affidata all'abilità dialettica della 'Devozione' che conduce la 'Poesia' a riconoscere l'assoluta superiorità delle 'cose celesti' su quelle profane. Senza per questo rinunciare completamente al suo sapere antico, la 'Poesia' è chiamata a reinterpretarlo e a funzionalizzarlo per *movere*, attraverso il sapiente impiego dell'*elocutio*, un piacere che interessa i sensi e l'intelletto con il quale si suscitano gli 'affetti' veicolo di *pietas*. (CIAMPOLI 1648, pp. 235-350) Sulla visione teorica espressa nella *Poetica Sacra* da Ciampoli si vedano: FRARE 2002, pp. 62-64; FRARE 2003, pp. 381-405; BELLINI 2003, pp. 399-439; contributo rivisto poi in BELLINI 2009, pp. 159-201; ARDISSINO 2009, pp. 376-379.

²³ Per volere di Urbano VIII furono rivisti gli inni del *Breviario*, a cui attesero Famiano Strada, Tarquinio Galluzzi, Girolamo Preti e Mattia Sarbiewski, e fu riedito nel 1630 il *Martyrologium romanum*. Sulla revisione degli *Inni* del *Breviario* e la riedizione del *Martyrologium romanum*, rimandiamo alle considerazioni corredate da ampia bibliografia di Silvia Apollonio, *Per una lettura dei Fasti Sacri di Sforza Pallavicino* (cfr. APOLLONIO 2015 pp. 31-34). In linea con la politica culturale del pontefice, negli anni trenta del Seicento, il giovane Sforza Pallavicino si dedicò alla composizione di un poema epico dal titolo *Fasti sacri* che avrebbe dovuto rispondere ai *Fasti* ovidiani con l'*epos* cristiano-cattolico, secondo il racconto delle vicende dei principali santi e martiri di ogni mese. L'opera rimasta incompiuta e di cui erano state pubblicate solo alcune parti è oggi edita interamente a cura di Apollonio (PALLAVICINO – Apollonio 2015).

²⁴ Eloquente fin dal titolo, per inquadrare storicamente la questione, il contributo di Miguel Gotor, *La fabbrica dei santi: la riforma barberiniana e il modello tridentino*, apparso nel volume degli *Annali* della *Storia d'Italia* Einaudi, a cura da Luigi Fiorani e Adriano Prosperi (GOTOR 2000, pp. 679-730). E ancora sul significato storico della risposta della Chiesa di Roma alla riforma protestante attraverso le forme della nuova narrazione agiografica si veda CAVALLOTTO 2009.

La sentita interazione fra le ragioni etico-politiche e l'impegno poetico caratterizza la teoresi degli innovatori barberiniani delle forme di scrittura poetica. Così il padre gesuita Sforza Pallavicino (Roma 1607-1665)²⁵, uno dei principali interpreti delle ragioni del classicismo romano, risolve la riflessione estetico-poetica sul piano di quella etico-conoscitiva nel trattato dal significativo titolo *Del Bene*, dove l'arte rappresenta la «prima apprensione» di una teoria gnoseologica tripartita che porta a riconoscere, in senso aristotelico-cristiano, il vero bene a cui tutte le cose tendono. Pallavicino operando sottili distinzioni fra fini e mezzi arriva a conciliare le categorie oppositive che avevano segnato la speculazione poetica: 'l'intelletto' e la 'fantasia', il 'vero' e il 'falso', il 'verisimile' e il 'mirabile', il 'diletteoso' e l' 'onesto', esprimendo nella forma più convincente l'aspirazione estetica al sincretismo culturale a cui tendeva molta della speculazione dell'epoca²⁶.

Sul piano del metodo di lettura dell'opera poetica, Pallavicino mostra l'applicabilità della speculazione estetica nel discorso *A chi ha letto*, posposto alla pubblicazione della sua tragedia *Ermenegildo martire recitata da' giovani del Seminario Romano*, stampata nel 1644²⁷, stesso anno in cui vede la luce il trattato *Del Bene*. Senza entrare nel merito della speculazione di Pallavicino ci limitiamo a osservare che nel discorso *l'inventio* tragica trova compiuta giustificazione nella storia agiografia cristiana e i dispositivi retorici dell'opera entro il principio cardine della verosimiglianza storica, che assolve anche il mirabile, e regola la finzione poetica. Tutti gli elementi della tragedia sono interpretati come mezzi che contribuiscono alla finalità poetica della *fabula* del martire cristiano Ermenegildo: la *fabula* poetica si offre allo spettatore nella sua immediata evidenza percettiva e pertanto muove nell'uomo la «primaria apprensione», quella conoscenza pre-logica derivante dall'icasticità dell'oggetto rappresentato. Per questa ragione, nei termini della *pietas* cristiana, la tragedia di *Ermenegildo* ha ottemperato alla sua finalità educativa suscitando in ogni tipo di spettatore «tenerissima divozione», compassione e lacrime anche in «molti huomini eziandio d'alto intelletto e d'occhi anzi duri che molli»²⁸.

Sul piano teorico la categoria della finzione si risolve nella favola poetica e trova nella speculazione *Del Bene* una sua collocazione nell'ambito delle tre

²⁵ Per un sintetico profilo biografico su Sforza Pallavicino vedi: FAVINO 2014, pp. 512-518; e per un inquadramento storico APOLLONIO 2015, pp. 11-121.

²⁶ Sull'originalità della riflessione estetico-poetica di Sforza Pallavicino, nel trattato *Del Bene*, si vedano i fondamentali contributi di CROCE 1966, pp.161-220; COSTANZO 1969, pp.127-164; BELLINI 2009, pp. 73-189. Su Pallavicino come attento interprete della poesia a lui contemporanea si vedano le annotazioni di BAFFETTI 2007, pp. 189-190; MARINI 2003, p. 472.

²⁷ La tragedia di Sforza Pallavicino riporta nel titolo *Ermenegildo martire. Tragedia recitata Da' giovani del Seminario Romano e da loro data in luce e dedicata all'Eminentiss.mo e Rever.mo Signor. Card. Francesco Barberino* e fu stampata la prima volta in Roma 1644, per gli eredi del Corbelletti (cfr. PALLAVICINO 1644: *Ermenegildo*); con lo stesso titolo a distanza di dieci anni la tragedia fu ripubblicata a Roma presso lo stesso stampatore (PALLAVICINO 1655). Oggi disponiamo di un'edizione moderna di difficile reperibilità: cfr. PALLAVICINO – Quarta 1966. Sul discorso *A chi ha letto* ci sia consentito di rimandare anche ad un nostro contributo: PIAZZESI 2016, pp. 471-477.

²⁸ PALLAVICINO 1644: *Ermenegildo*, p. 145.

differenti fasi della conoscenza (della percezione e dei sensi, del giudizio, della speculazione razionale), così l'arte e l'artificio, se «verisimili a primo aspetto», come ogni altra scienza svolgono in 'natura' la loro funzione conoscitiva purché non travisino il mezzo e/o fine particolare a loro proprio con il fine ultimo che è quello che conduce al vero bene. L'onestà del poeta sta quindi nel saper riconoscere che il linguaggio poetico non può definirsi nella sola finitezza melica della parola o nella seduzione delle peripezie della favola, ma il *delectare* della poesia deve essere considerato un mezzo che conduce l'uomo al vero bene: il *delectare* si compenetra nel *prodesse* secondo la relazione che intercorre tra mezzi e fini per la cultura cattolica post-tridentina. Nel trattato *Del Bene* la favola barocca sorvegliatamente composta secondo i precetti dall'arte poetica e volta a 'fin di bene' è accolta in tutta la sua seduzione immaginifica, come egli stesso scrive a conclusione del terzo libro:

[...] se fosse l'intento della poesia l'esser creduta per vera, harebbe ella per fine intrinseco la menzogna condannata indispensabilmente dalla legge di Natura e di Dio: non essendo altro la menzogna, che dire il falso affine che sia stimato per vero. Come dunque un'arte sì magagnata sarebbe permessa dalla Republiche migliori? come lodata, come usata eziandio da scrittori santi? Non parlo di ciò che pretendesse la poesia nel suo primo nascimento, quando la rozzezza degli intelletti, e gli spropositi adorati dalla supestizione rendevano per avventura credibili quelle menzogne che però veggiamo, all'ora la poesia d'Omero esser discacciata dalla Republica di Platone, come pernicioso per le indegne opinioni, che seminava intorno agli dei. Ma parlo della poesia qual ella poi seguìtò ne' secoli più eruditi e qual è al presente, quando già le sue falsità né son credute da gli uditori, né condannate da' magistrati, né riprese da gli zelanti. Per tanto l'unico scopo delle poetiche favole si è l'adornar l'intelletto nostro d'immagini o vogliam dire d'apprensioni sontuose, nuove, mirabili, splendide. E ciò è gradito per sì gran bene al genere umano, ch'egli ha voluto rimuovere i Poeti con gloria superiore a tutte l'altre professioni, difendendo i libri loro dall'ingiurie de' secoli con maggior cura, che i trattati d'ogni scienza, e che i lavori di ogni arte; e coronando i lor nomi con opinion di divinità. Vedete in qual pregio habbia il mondo l'esser arricchito di prime apprensioni belle ancorché non apportatrici di scienza né manifestatrici di verità.²⁹

Le parole di Pallavicino ci sembra si adattino bene a descrivere il senso della ricerca poetica di Bartolommei che si incentra sulla volontà di rinnovare le forme di scrittura poetica proprio a partire da una favola poetica capace di suscitare nell'«intelletto» immagini «sontuose, nuove, mirabili, splendide» che muovano nell'uomo la conoscenza del vero bene. Il poeta ha il compito di rendere seduttiva attraverso il sapiente impiego degli espedienti retorici la favola che è utile all'uomo perché contribuisce ad educarlo ai valori religiosi, morali e sociali. Così la

²⁹ PALLAVICINO, *Del Bene* 1644, pp. 454-455.

composizione di azioni con soggetti sacri e il riutilizzo di *fabulae* antiche, declinate secondo il principio dell'utilità morale dei temi trattati, è una costante della ricerca letteraria di Bartolommei come egli stesso dice esplicitamente ai dedicatari e ai lettori delle sue opere. Le pagine teoriche offrono spunti per la ricostruzione della sua attività poetica che si rende interessante non tanto per l'originalità delle proposte ma per il valore storico della sua opera che, come quella dei così detti 'minori', contribuisce a far luce sulle caratteristiche dell'attività letteraria e drammaturgica del Seicento³⁰. Senza addentrarci troppo nella specificità dei motivi che contraddistinguono l'opera creativa di Bartolommei ci limitiamo a rilevare alcuni dei tratti salienti della sua poetica che, come già detto, svela la convinta adesione agli ideali di riforma maturati a Roma.

L'affermazione di Bartolommei sulla scena letteraria romana avviene con la pubblicazione nel 1632 della sua raccolta di *Tragedie*, stampata a Roma da Francesco Cavallo, e, successivamente, ampliate in una seconda edizione fiorentina presso lo stampatore Pietro Nesti nel 1655³¹. La stampa romana comprendeva sette tragedie, delle quali cinque definite 'sacre' dall'autore: *Eugenia*, *Isabella*, *Teodora*, *Giorgio*, *Polietto*, e due che hanno per soggetti «regali personaggi»: *Altamene* e *Creso*. La successiva edizione fiorentina, di formato tipografico più lussuoso, venne «ricorretta e accresciuta» da Bartolommei che la riorganizzò in due parti e l'ampliò rispetto alla precedente di altre tre tragedie sacre *Aglae*, *Clodoveo Trionfante* e *Eustachio* e vi aggiunse per ogni tragedia un'immagine emblematica della vicenda.

Nella prima stampa le dediche a Urbano VIII e ai cardinali Francesco e Antonio Barberini³² sottendono l'adesione del letterato al progetto culturale del Papa, elogiato identificandolo come novello Davide per aver congiunto nella figura del pontefice le virtù politiche del re e quelle del poeta, secondo la topica diffusa fra i letterati del circolo barberiniano che lodavano l'intensa azione di *renovatio* culturale del papa Barberini considerata una vera e propria età dell'oro della cattolicità, dai toni memori della quarta egloga virgiliana³³. In questo clima di piena e convinta partecipazione a «le siècle d'Urbain VIII»³⁴,

³⁰ Si adatta bene al nostro autore quanto Sara Mamone scrive a proposito di Alessandro Adimari: «La ricostruzione della sua opera può essere un utile tramite per comprendere l'alto valore del contributo dei cosiddetti 'minori' alla ricostruzione della comunità artistica fiorentina formata da un intreccio singolare di individualità artigianali e peculiarità intellettuali anche eccentriche rispetto alla corte (secondo le consuetudini di una secolare *societas* nutrita dell'osmosi di virtù diletantesche e specialistiche solidali e complici)» (MAMONE 2003, p. 281).

³¹ Cfr. BARTOLOMMEI 1632 e 1655. Per la descrizione delle due raccolte cfr. qui pp. LVII-LVIII e LXIII-LXXXII.

³² L'intera raccolta è messa sotto la protezione di Urbano VIII e le singole tragedie sono poi dedicate rispettivamente al pontefice: *Eugenia*, *Isabella*, *Teodora*; al cardinal nipote Francesco Barberini: *Giorgio* e *Polietto*; e al cardinale Antonio Barberini: *Altamene* e *Creso*; cfr. BARTOLOMMEI 1632, cc. IIr-IVr; pp. 291-300; pp. 491-500.

³³ Cfr. GOTOR 2011, pp. 380-386.

³⁴ FUMAROLI 2007, pp. 1-14.

Bartolommei presenta la sua produzione drammaturgica come utile al programma di rinnovamento politico e culturale promosso dal pontefice. Nella dedica *Alla Santità di N.S. Papa Urbano Ottavo* insistendo su motivi encomiastici, collega l'amore per la poesia del pontefice con la sua lungimiranza nell'esercizio del potere e, riafferma la funzione etica e sociale della poesia che indirizza i popoli alla virtù e alla devozione religiosa. Secondo i presupposti teorici della poetica sacra, Bartolommei fa riferimento alla tradizione giudaico-cristiana secondo la quale il linguaggio poetico avrebbe trovato il suo massimo compimento nei testi degli inni considerati come una delle più alte manifestazioni poetiche dell'uomo. Gli inni sacri con le allegorie e con l'armonia dei loro versi avvicinano più di ogni altro testo l'uomo ai misteri della fede e lo guidano alla comprensione del suo fine ultraterreno attraverso quella *delectatio* che *move* la forma poetica: evidente encomio alla riforma dei testi degli inni del *Breviario* voluta da Urbano VIII. La lode delle virtù poetiche del pontefice è occasione per insistere sull'utilità politica della poesia fonte di principi etici e religiosi che è per i governanti garanzia di equità e giustizia nella gestione del potere, come nella tradizione giudaico-cristiana che vede 'prescelti' nello stesso modo re e poeti³⁵. Sulla base di questi presupposti che esprimono nell'encomio il senso del *prodesse* e del *delectare* offerto dal componimento sacro possono essere intese le cinque tragedie su vicende agiografiche, che rispondendo alle scelte di canonizzazione del pontefice, come quella dedicata a Sant'Isabella o Elisabetta del Portogallo³⁶, si giustificano nella più immediata utilità sociale del racconto.

Nelle pagine teoriche indirizzate *Al Saggio e benigno lettore* l'autore afferma di voler giustificare sulla scorta della *Poetica* di Aristotele come propri del genere tragico i soggetti sacri. Anche se le argomentazioni non sempre si presentano chiare e convincenti, Bartolommei fonda la sua riflessione sul fine etico e politico della poesia che è al servizio del 'bene supremo' dello Stato, come ricava dalla lezione aristotelica sull'etica e la politica³⁷, e cerca di dimostrare che il «purgamento della commiserazione e del timore» di cui

³⁵ Cfr. BARTOLOMMEI 1632, cc. 2v-4r.

³⁶ La scelta di Bartolommei di scrivere la tragedia sacra su Sant'Elisabetta o Isabel del Portogallo (1271-1336) fu certamente connessa all'attualità dell'evento della sua canonizzazione voluta da Urbano VIII nel 1625 (cfr. CHIEROTTI, CELLETTI 1964: *Bibliotheca Sanctorum*, vol IV, coll. 1096-1099).

³⁷ Scrive Bartolommei: «il filosofo nel principio della sua facoltà che principalissima fra tutte l'arti sia la politica, e ch'ella come regina prescriua leggi a tutte l'altre; poiché principalissimo è 'l fine suo della conservazione della repubblica e de' regni e della felicità de' popoli: ma non essendo essa di per sé sola sufficiente all'adempimento d'un tale suo nobilissimo intento, si serve dell'opera dell'arti più principali, quindi fra le sue più nobili coadiutrici si vale la poesia, possente a fabricare la felicità a gli uomini con l'esche gioconde delle sue lusinghiere imitazioni, più di quello che vogliono i legislatori con la moltitudine de' loro statuti; il che particolarmente viene eseguito dalla tragedia» (BARTOLOMMEI 1632, c. 7r/v). Considerazioni che traggono la loro origine dal secondo capitolo del primo libro dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele dove il filosofo dà fondamento etico a tutte le arti, utili alla politica nel perseguire il bene pubblico (cfr. *Eth. Nic.* I 2 1094a/b).

parla Aristotele nella *Poetica* non va inteso come fine della tragedia bensì come mezzo:

[...] la tragedia è imitazione d'azione d'illustri personaggi perfetta, havente grandezza con favella, armonia e ballo, siché separatamente ciascuna delle spezie nelle sue parti rappresenti; non per narrazione, ma per mezzo della compassione, e dello spavento, purgazione così fatte terminate: ecco dunque che la commiserazione, e 'l timore sono mezzi; poiché così espressamente gli chiama l'istesso Aristotile³⁸.

L'intenzione d'Aristotile nella sua *Poetica* altra non fu, che ammaestrare il poeta a fare una imitazione nobile d'azione terribile e miserabile; quindi per l'adempimento perfetto di questo gli diede regola, che egli tentasse in altri far purgazione della commiserazione e del timore; dal che poi ne risultasse la moderazione ne' più grandi della superba insolenza fine ultimo della tragedia, del quale ne' precetti dell'arte non fece menzione, presupponendo che un tal fine noto al poeta fosse, come quegli che nella politica e nelle arti e scienze deve dimostrarsi versato³⁹.

Se «l'intenzione d'Aristotile nella sua *Poetica* altra non fu che ammaestrare il poeta a fare una imitazione nobile d'azione terribile e miserabile» per far purgare con la commiserazione e il timore la superbia e l'insolenza dei grandi, il fine della tragedia per Bartolommei non può essere che quello di redimere gli uomini grandi dalle loro passioni inique, che li sviano dalla ricerca del vero bene. Gli *exempla* dei santi martiri vengono a costituire con le loro vicende nuovi mezzi coi quali raggiungere il fine etico della moderazione delle passioni perseguito dalla tragedia. La purgazione aristotelica, di cui Bartolommei dichiara un po' ironicamente di non comprendere con chiarezza come funzioni⁴⁰, appare ricondotta alla sola sfera del *docere* tramite l'esempio, ammonendo gli spettatori (principi e non solo) dagli affetti iniqui e indirizzandoli alla *pietas* e alla commiserazione per gli uomini. Le figure dei santi martiri, giustificati o meno sulla scorta del dettato aristotelico, diventano i nuovi eroi tragici da sostituire alle vicende degli antichi re. Il fine luttuoso nella tragedia sacra si rovescia in lieto, così per l'eroe cristiano la morte non è più una catastrofe ma un premio⁴¹ e la sua vicenda comporta per il teorico un ripensamento dello statuto del genere tragico sia per l'epilogo di redenzione del martire, sia per l'universalità del messaggio che non è più indirizzabile a un solo tipo di pubblico:

³⁸ BARTOLOMMEI 1632, c. 18v.

³⁹ BARTOLOMMEI 1632, c. 20r/v.

⁴⁰ BARTOLOMMEI 1632, c. 12r/v.

⁴¹ Sui nuclei concettuali che caratterizzano il genere della tragedia definita, variamente, come sacra, cristiana, spirituale: cfr. CASCETTA 1995, pp. 115-218, in particolare alle pp. 116-118. Per una rassegna sulle teoriche si veda ZANLONGHI 1993, in particolare su Bartolommei pp. 196-197; e le nostre *Note intorno alla tragedia sacra fra Cinquecento e Seicento* (PIAZZESI 2016, pp. 437-483).

Restano dunque le sacre non meno delle profane del nome di tragedie degne, ma con maggiore avvantaggio d'utilità; poiché essendo i Santi Martiri nella condizione dello stato mezzani vengono ad ammonire, tanto i grandi quanto i piccoli, togliendo a gli uni & a gli altri ogni fonte d'orgogliose insolenze, insegnando a tutti con l'esempio loro a soggettarsi sotto l'onnipotente mano di Dio; [...] del che l'utilità della tragedia, e della comedia, quasi in compendio nelle bene ordinate scene de' Santi Martiri si ritrova, essendo la compiuta felicità dell'uomo la costanza fra l'una e l'altra fortuna⁴².

La commistione fra elementi drammaturgici della tragedia e della commedia è avvertita da Bartolommei come caratteristica dei suoi componimenti e se per la mescolanza dei fini e dei caratteri dell'azione sacra sarebbe portato a ritenerla vicina alla tipologia della tragicommedia, tuttavia scarta l'uso di quel nome schierandosi dalla parte di coloro che rifiutavano la tragicommedia come genere autonomo sulla scorta di una rigida interpretazione della *Poetica* di Aristotele, come sosterrà più ampiamente nella *Didascalìa* nel 1658 nel capitolo dedicato a questo genere poetico⁴³.

Il modello adottato da Bartolommei sul piano formale è quello della tragedia classica introdotta dal prologo e strutturata in cinque atti chiusi ciascuno dal coro che commenta l'azione⁴⁴. Nelle stampe il testo drammaturgico della tragedia è preceduto da una breve sintesi dell'argomento e dall'elenco dei personaggi. La stessa struttura compositiva Bartolommei l'adotterà per gli «abbozzi» delle sue commedie, anch'esse in cinque atti intervallati dalla presenza del coro che rileva il senso educativo dell'azione. Fra le altre opere del fiorentino anche i *Drammi per musica* pur avendo un numero di atti variabile che va da cinque a tre, secondo la maggiore libertà concessa al genere, sono presentati secondo la stessa disposizione strutturale delle tragedie: presentazione dell'argomento, contenuto allegorico della favola, atti suddivisi in scene e chiusi dal coro.

Nelle tragedie di Bartolommei la *fabula* tragica, comica ed epica è complicata da complessi intrecci volti alla ricerca di situazioni fantastiche, caratterizzate dal gusto per il meraviglioso, l'esotico e talvolta anche da elementi sensuali, come nella tragedia *Aglæ ovvero Il Martirio di S. Bonifazio*⁴⁵, dove all'azione principale, che ruota intorno alla ricerca del corpo di un santo martire e al martirio di Bonifazio, si sovrappone la vicenda amorosa fra la matrona romana Aglae e Bonifazio. La trama si svolge al tempo di Diocleziano in un'intricata vicenda dai motivi storici, sacri, miracolosi, con aspetti di velata sensualità. I colpi di scena e i macchinosi interventi diabolici complicano l'azione dando adito a numerosi

⁴² BARTOLOMMEI 1655, cc. 24v-25r.

⁴³ Cfr. BARTOLOMMEI 1632, c. 25r/v; BARTOLOMMEI 1658, pp. 59-62 e qui pp. CXXIII-CXXIV e 62-64.

⁴⁴ Cfr. BARTOLOMMEI 1632, c. 25v.

⁴⁵ La tragedia fu pubblicata da Bartolommei con la seconda edizione delle sue tragedie nel 1655 e dedicata *All'eminentissimo / Sig. Cardinale / Sacchetti* (cfr. BARTOLOMMEI 1655, pp. 341-371).

equivoci che solo alla fine vengono svelati dall'apparizione del santo martire in gloria. La tragedia fu rappresentata a Firenze per tre volte nel maggio del 1639 presso la Confraternita dell'Arcangelo Raffaello alla presenza di don Lorenzo de' Medici, come documenta il *Libro dei Ricordi* della stessa confraternita e una stampa dell'*Argomento dell'Aglae*⁴⁶. L'estensore del resoconto del *Libro dei Ricordi* riportando l'argomento della tragedia esprime anche un giudizio positivo, testimonianza di come la drammaturgia dell'*Aglae* soddisfacesse ai canoni di gusto dei letterati fiorentini di quegli anni⁴⁷.

La tendenza narratologica di Bartolommei a complicare la favola con l'inserzione di digressioni temporali e spaziali, racconti nel racconto, colpi di scena, gusto per il fantastico e l'esotico oltre che nei testi drammaturgici è ben rappresentata dal suo poema epico *l'America* stampato a Roma nel 1650 per i tipi di Ludovico Grignani. Da un punto di vista editoriale, il volume si presenta in un elegante formato in quarto e si apre con una bella illustrazione a bulino di Joseph Greuter riprodotte Amerigo accolto da una raffigurazione allegorica che rappresenta l'America. L'opera, dedicata a Luigi XIV, è composta da quaranta canti e da un ricco paratesto: il discorso *Al benigno e saggio lettore*, dove l'autore presenta le ragioni della scelta teorica del modello epico adottato, è seguito dall'*Allegoria del poema*, inoltre ogni canto è introdotto da un'ottava che ne sintetizza l'argomento ed è chiuso da una sezione in prosa che spiega, avvalendosi di un'ampia gamma di citazioni erudite, il significato allegorico di alcune delle stanze del canto⁴⁸.

L'interesse per l'impresa di Amerigo Vespucci da sviluppare sotto la forma della favola epica maturò per Bartolommei nei circoli letterari fiorentini, infatti

⁴⁶ Il *Libro dei Ricordi* della Confraternita dell'Arcangelo Raffaello riporta il resoconto dettagliato dell'argomento dell'*Aglae* ovvero *Il Martirio di S. Bonifatio* che, prima di essere rappresentata, fu letta e spiegata nelle sue parti ai confratelli da Bartolommei. L'estensore del resoconto dà informazioni su chi furono i recitanti e su coloro che sostennero le spese per la rappresentazione. Oltre ad altre notizie riguardanti la scenografia e l'impiego in essa delle macchine (cfr. ASF, *Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo*, pezzo 162: *Libro dei Ricordi* della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala, cc. 147r-148v). Le date della rappresentazione, avvenuta il giorno 9 maggio 1639 con repliche il 14 e il 17 dello stesso mese, sono state precisate da Guido Burchi che ha trascritto e commentato il resoconto della rappresentazione della tragedia in un articolo sulla *Vita musicale e spettacolo alla Compagnia della Scala di Firenze fra il 1560 e il 1675* (cfr. BURCHI 1983, pp. 31-37). La sintesi dell'argomento e lo sviluppo dell'intreccio degli atti e delle scene fu pubblicato in un libretto dal titolo L'ARGOMENTO / DELL'AGLAE / TRAGEDIA SACRA dove nel frontespizio si indica che alla rappresentazione fu presente don Lorenzo De' Medici. È verosimile ritenere che il libretto sia stato stampato prima della rappresentazione per essere utilizzato dagli spettatori per seguire l'intricata vicenda della tragedia. Inoltre possiamo rilevare che la sintesi della tragedia contenuta nel *Libro dei ricordi* e il testo del libretto stampato dipendano l'uno dall'altra (cfr. BARTOLOMMEI 1639).

⁴⁷ ASF, *Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo*, pezzo 162: *Libro dei Ricordi* della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala, c. 147r/v.

⁴⁸ BARTOLOMMEI 1650. Per inquadrare l'opera nel contesto della poesia epica italiana: cfr. GERI 2014, pp. 49-61; e anche PIAZZESI 2016, pp. 115-129.

risulta, già «Adì 4 di giugno 1636» presso l'Accademia degli Svogliati, che il letterato trattando «delle scienze e delle arti liberali» abbia fatto le lodi di Amerigo Vespucci come «degnissimo soggetto per un nuovo poema»⁴⁹.

Nella lettera indirizzata *Al benigno lettore* del suo poema differenzia il modello da imitare per la qualità della favola, la struttura, i caratteri dell'eroe e delle azioni sulla filigrana dell'*Iliade* e soprattutto dell'*Odissea* e sviluppa un discorso teorico che prende spunti dalla precettistica poetica aristotelica e oraziana reinterpretate alla luce del dibattito dei moderni. Evidente nelle argomentazioni di Bartolommei l'eco della riflessione teorica che Alessandro Tassoni aveva espresso nella *Lettera scritta ad un amico sopra la materia del «Mondo Nuovo»* pubblicata in premessa del primo e dell'inizio del secondo canto del suo poema *Oceano* (apparso con la *princeps* parigina della *Secchia rapita* del 1622)⁵⁰.

Il discorso teorico di Bartolommei ha la sua prosecuzione logica nell'*Allegoria del poema* e in tutte le altre parti del paratesto che accompagnano stanza dopo stanza il lettore nell'interpretazione del senso riposto della parola poetica. L'interpretazione allegorica definisce progressivamente la costituzione di un modello eroico che non si propone soltanto orizzonti terreni, ma guarda anche alla «felicità superna» in cui Bartolommei raccoglie la sua aspirazione a un modello di città ideale governata dai principi civili, morali ed etici della *societas christiana*. Coerentemente con quanto detto nella lettera e nell'*esplanatio* allegorica, non senza una punta di compiaciuto campanilismo, Bartolommei consacra al «saggio eroe» Amerigo Vespucci, il lungo e articolato poema l'*America* che racconta, sotto il presunto *epos* unitario dell'impresa di Amerigo, dei nuovi orizzonti geografici e antropici a cui l'uomo del pieno Seicento guardava⁵¹. La narrazione dell'impresa di Amerigo, segnata da innumerevoli fantasiose peripezie e dal reiterato espediente narrativo del racconto nel racconto, si presenta come un viaggio nei viaggi, una storia nelle storie, un percorso di formazione per il lettore che, con gli strumenti culturali offerti dalla saggezza antica e dalla visione cristiana dell'esistenza, può conoscere e interpretare la varietà del mondo e delle esperienze umane. Il paratesto svolge quindi una funzione fondamentale per la comprensione di quella «complessità» alla quale Bartolommei fa riferimento nella lettera al lettore. Come già traspare dagli argomenti teorici presenti nell'ottava proemiale che sintetizza l'argomento e anticipa l'intera materia storico allegorica del poema:

⁴⁹ Firenze, BNCF, Magliabechiano, cl. IX, 60, c. 25r.

⁵⁰ I due canti dell'*Oceano* di Alessandro Tassoni, con in premessa la più famosa *Lettera sopra la materia del «Mondo Nuovo»*, furono pubblicati con la *princeps* parigina della *Secchia rapita* nel 1622, vedi TASSONI – Puliatti 1989, pp. 133-159. Per una rilettura del testo teorico e dell'*Oceano* cfr. BUCCHI 2014, pp. 99-114.

⁵¹ È verosimile ritenere che Bartolommei conoscesse la *Raccolta delle navigazioni e viaggi* (1550-1559) di Giovanni Battista Ramusio, che offriva una summa del sapere geografico e antropologico, attraverso quelle che erano state le relazioni di viaggio più famose dall'antichità alla sua epoca, compresa la scoperta dell'America. Sull'immaginario europeo e la scoperta dell'America cfr. SURDICH 2002.

Quel saggio eroe musa mi reca a mente,
 che diè 'l suo nome al mondo che scoperse;
 Suoi lunghi errori oltre la zona ardente,
 le fatiche, gli affanni, che sofferse:
 d'abiti, e modi come varia gente,
 isole, e terre egli mirò diverse,
 come giunse a' Brasili, e fondò il vero
 culto di Cristo, e resse un giusto impero

Negli anni dal 1655 al 1658, Bartolommei si dedicò a raccogliere e ripubblicare o pubblicare i suoi componimenti drammaturgici, distinguendoli a seconda della tipologia di scrittura poetica. Nel 1655, come già detto, vengono ripubblicate accresciute, rispetto alla stampa romana del 1632, le *Tragedie* cui seguono l'anno successivo i *Drammi Musicali*, divisi in *morali* e *sacri* e nel 1657 i *Dialoghi sacri musicali intorno a diversi soggetti opera nuova*.

I *Drammi musicali* sono raccolti a seconda del tema in due parti, la prima contiene sei *Drammi Musicali Morali*⁵², la seconda otto *Drammi Musicali Sacri*⁵³. Entrambe le raccolte furono stampate a Firenze da Antonio Bonardi e rilegate in un unico volume, conosciuto come *Drammi musicali morali e sacri*. I testi furono composti da Bartolommei già a partire dal 1629, come attesta la lettera di dedica premessa ai componimenti contenuti nel manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁵⁴, proveniente dalla Biblioteca Mediceo Palatina. Il manoscritto composito contiene una raccolta di sedici testi di rappresentazioni teatrali di cui quattro di Girolamo Bartolommei: *Il riscatto d'amore*, *Il Natale di Minerva*, *Il trionfo di Maggio*, *La fedeltà d'Alceste*. I quattro componimenti di Bartolommei sono preceduti da una lettera di dedica indirizzata al *Serenissimo / Ferdinando II / G. Duca di Toscana* e (c. 84r), datata in calce Agosto il dì 15 agosto 1629⁵⁵.

⁵² BARTOLOMMEI 1656, I: *Drammi Musicali Morali*.

⁵³ BARTOLOMMEI 1656, II: *Drammi Musicali Sacri*.

⁵⁴ BNCF, Fondo Magliabechiano, classe VII, ms. 1386. Il manoscritto raccoglie di Girolamo Bartolommei: alle cc. 83-130, la favola per musica, *Il riscatto d'amore*. 1629; alle cc. 132-169v, la favola per musica, *Il Natale di Minerva*; alle cc. 172-227v, la favola per musica, *Il trionfo di maggio*; alle cc. 232-286v, *La fedeltà d'Alceste* (per la descrizione del ms. e delle opere di Bartolommei in esso contenute cfr. qui *Regesto delle opere*, pp. XLVIII-LII).

⁵⁵ Il testo della dedica riporta: «*Serenissimo / Ferdinando II / G. Duca di Toscana / Usanza lodevole fu de gl'antichi romani, Serenissimo Signore, ne' tempi più opportuni all' allegrezze farsi incontro a i loro Principi con fiori, e ghirlande, offerte non solo come auguri di felicità gradite, ma come testimonianze di devoto ossequio, fiori colti da me negl'horti delle Muse sono queste mie poesie drammatiche, ch'a V.A.S. come tributo di reverenza presento, ne' perché pregio, e pompa di stile non apparisca in loro, e poveri si dimostrano d'ogn'odore di // scienza diffido, che le sia conteso l'esser dalla generosità di lei ricevute, potendo in guisa di novi semplici, che nel trattato d'alcuno ben divisato giardino come pellegrini in strana foggia campeggiano rendersi in qualche modo e cari, e riguardevoli con loro sola novità, rappresentandosi il *Riscatto d'Amore* prigioniero quegli, che tutti imprigiona, nel *Natale di Minerva* Giove gravido nella testa, onde sorge parto non meno misterioso, che prodigioso; mentre dalla benignità di V. A. S. queste mie finzioni, se non come ricche, e adorne, almeno come nuove sieno raccolte // prenderanno ardimento altri*

Nella lettera Bartolommei dedica a Ferdinando come augurio floreale per il suo futuro matrimonio, la favola *Il riscatto d'amore e Il Natale di Minerva*. L'encomio è sottolineato anche dal prologo de *Il riscatto d'amore* in cui Astrea conclude il suo canto augurando felicità a Ferdinando. Fra i testi manoscritti e quelli pubblicati vi sono delle varianti tuttavia l'impostazione della favola scenica e la loro struttura risulta già definita nel 1629. Riteniamo si debba rilevare che nei testi manoscritti Bartolommei definisce i suoi componimenti drammaturgici *Favole per musica* e non *Drammi musicali* come farà nella raccolta pubblicata nel 1656.

Le ragioni poetiche della raccolta edita sono spiegate nel testo prefatorio *Al benigno lettore*: i *Drammi Musicali* vogliono «raddolcire» il lettore dalla gravità dei soggetti delle tragedie, «offrendo argomenti di azioni più placide, più brevi, più dolci all'orecchio»⁵⁶. Comunque, anche questo tipo di drammaturgia potrà «risvegliar alla Virtù i cuori più addormentati nell'ozio, moderarne gli sferenati affetti, tranquillar le tempeste delle cure più noiose, e rapirne l'Anima, sollevandola dalla terrena alla celeste melodia»⁵⁷. Per Bartolommei i drammi, come ogni altra forma di scrittura poetica, sono un mezzo per sollecitare nell'uomo l'«apprensione» verso il bene, la loro peculiarità è data dalle caratteristiche dell'*inventio*, della *dispositio* e in particolare dell'*elocutio* che, più allettante di quella tragica, riesce a parlare anche ai «cuori dei più addormentati» coniugando il linguaggio poetico con quello musicale. I testi, infatti, erano pensati per essere messi in musica:

L'intento mio fu per ciò, che questi miei drammi più riuscissero acconci per l'opera di compositore di note musicali, che per una semplice intelligenza di curioso lettore. Io da questo n'avvisai, che per lo musico recitamento più si confacessero li concetti facili, quantunque comunali, che li più pellegrini, ed elevati, ma di minore chiarezza, parendomi, che il passaggio del canto non molto permettesse di fermata per considerarli, e fussero parimente più accomodate le maniere delle parole graziose, e leggiadre, che quelle delle magnifiche, e sublimi, più conformi alla riformata tromba dell'epico poema, ed al tragico coturno, che alla delicatezza del dramma musicale. Giudicai non meno, che una maggior dolcezza venisse a ricever l'orecchio, se con l'armonia del canto egli n'udisse accoppiata quella della rima; e questa tanto più grata si rendesse, quanto più risonar si sentisse frequente, e vicina. Una tal cosa mi persuado d'averne osservata, legando in così stretto modo i miei versi con la rima, che conceda appena alcuna fiata licenza ad alcuno di essi di trascorrer liberamente senza il freno di quella, che lo rattenga; la qual cosa per anco Io non abbia veduto con tanto rigore praticamente da Altri⁵⁸.

miei componimenti, che come fiori chiusi fra le verdi son spoglie ed humili ancora si mantengono rinvigoriti al sole delle sue grazie ad aprirsi, e a sorgere ambiziosi di fregiare corona al glorioso nome di V. A. S., alla quale facendo profonda riverenza prego oggi compimento di felicità. Agosto il dì 15 anno 1629. Di V. A. S. Humliss.mo e devot.mo Ser.re Girolamo Bartolommei». (BNCF, Fondo Magliabechiano, classe VII, ms. 1386, cc. 84-85).

⁵⁶ BARTOLOMMEI 1656, p. V.

⁵⁷ BARTOLOMMEI 1656, p. VI.

⁵⁸ BARTOLOMMEI 1656, pp. VI-VII.

La tipologia del genere che coniugava al diletto del verso poetico quello della musica attrasse molto Bartolommei che, erede della tradizione fiorentina del 'recitar cantando', poté conoscere e sperimentare anche forme derivate dagli oratori di tradizione filippina, come dimostrano i suoi *Dialoghi per musica*⁵⁹. Egli rivendica per l'*inventio* poetica l'originalità dei suoi drammi, in quanto la rappresentazione della loro favola non richiede l'inserimento di intermezzi perché presenta da sola «cotanta varietà di scenici aspetti, che possano appagarne lo sguardo d'un discreto spettatore». Una favola aristotelicamente concepita nella sua unità, che offrirebbe allo spettatore ricchi spunti d'immaginazione scenografica da cogliere non tanto nella «pompa» della rappresentazione, ma attraverso «l'occhio della mente», secondo un procedimento poetico drammaturgico che si ispira al teatro d'immaginazione la cui origine è da ricercare nella 'composizione di luogo' degli esercizi spirituali di S. Ignazio e nella loro applicazione nelle scuole gesuitiche. Secondo la visione poeticamente moderata di Bartolommei il dramma si contrappone all'intermezzo quale forma disgregante l'unità della favola e quindi al suo insegnamento morale. Egli, tuttavia, della ricchezza inventiva degli intermezzi vorrebbe recuperare gli elementi fantastici che rendono più attraente all'occhio dello spettatore la favola attraverso i rimandi testuali a scenografie fantasiose, all'inserimento dei cori, dei balletti e degli elementi musicali⁶⁰.

Sono contenuti nella raccolta sei drammi morali e otto sacri, composti da cinque, quattro (solo *Il Sacrificio d'Isac*) e tre atti con un numero variabile di scene per ciascun atto, preceduti da un prologo. Ogni scena è chiusa dall'intervento del coro. Nel *Trionfo di Maggio* è previsto anche l'inserimento di un balletto. Anche se poche e scarse sono presenti alcune indicazioni per la scenografia. Il testo drammaturgico è preceduto spesso dalla dedica, dall'esposizione dell'argomento e, più raramente, dall'interpretazione allegorica della favola.

L'anno dopo la pubblicazione dei *Drammi Musicali*, Bartolommei dà alle stampe a Firenze, sempre per i tipi di Bonardi, i *Dialoghi sacri musicali intorno a diversi soggetti* che presenta già dal titolo come *opera nuova*⁶¹. La raccolta dei *Dialoghi Sacri Musicali* contiene settantaquattro testi anch'essi come le *Tragedie* e i *Drammi musicali* erano stati scritti, verosimilmente, precedentemente per differenti occasioni e ricorrenze religiose e soltanto riuniti nel 1657. Ad esempio il dialogo intitolato *Trionfo d'Amori Celesti Nella Nascita del Serenissimo Principe di Toscana* che fu composto da Bartolommei per la nascita di Cosimo, primogenito del Granduca Ferdinando II e di Vittoria della Rovere. Il testo era già stato stampato nel 1642 a Firenze e dedicato *Al Serenissimo / Granduca*

⁵⁹ BARTOLOMMEI 1657.

⁶⁰ Cfr. BARTOLOMMEI 1656, pp. VII-VIII.

⁶¹ BARTOLOMMEI 1657: DIALOGHI / SACRI / MUSICALI / INTORNO A DIVERSI SUGGETTI, / OPERA NUOVA / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI, / GIA' / SMEDUCCI / [marca tipografica] / IN FIRENZE, Nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi. / Con licenza de' Superiori. MDCLVII.

dai Confratelli della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, di cui Bartolommei faceva parte⁶².

I *Dialoghi sacri musicali* sono dedicati all'angelo custode che Bartolommei intende ringraziare per avergli fornito le «sante ispirazioni» e gli «ammaestramenti» necessari a comporli e anche per la funzione drammaturgico-poetica svolta dagli angeli nei componimenti, definiti «motori primieri de' colloqui, come medicatori ne' cori, e come epiloganti, che con opportune ammonizioni a gli uomini» aiutano a comprendere il valore allegorico morale dell'episodio rappresentato⁶³. La funzione dell'angelo o più ancora del coro degli angeli è quella di supportare lo sviluppo della narrazione e di chiarire il senso morale della vicenda. L'angelo svolge il suo incarico di mediazione fra Dio e l'uomo, fra le attività intellettive e quelle quotidiane, fungendo da veicolo d'insegnamento degli alti concetti.

Anche in questa raccolta Bartolommei espone *Al benigno lettore* le caratteristiche della tipologia di scrittura dei suoi componimenti che definisce «oratori» da accompagnare con la musica⁶⁴. Nati dall'esigenza di produrre brevi forme di drammatizzazione in cui la dolcezza dell'*elocutio* fosse amplificata dalla suadenza musicale, essi non richiedono apparati scenografici «pomposi» come quelli delle tragedie ma possono essere ascoltati in ogni ambiente e principalmente negli stessi oratori. Scrive Bartolommei:

Succedono alle Tragedie, ed a' Musicali Drammi, precorsi con la Stampa, or prontamente i Sacri Dialoghi, si come, ò Benigno Lettore, Io ti promisi: Ed in questo puote per avventura parere da Alcuno, che poco instrutto Io mi sia dimostrato ne' Rettorici ammaestramenti; già che in vece d'andar procedendo con aggradimenti, nell'Arte Oratoria adusati, Io mi sia tuttavia più abbassato, discendendo da' Componimenti più magnifici, ed adorni di Tragici, a parlari più semplici di Dialoghizanti. Ma forse non si deve alcuna fiata condannare un tal rigor d'osservanza? Non si può forse in qualche opportuna occorrenza approvare come lodevole alcuno abbassamento, da cui ne risulti un più comune compiacimento, e prode? Non ha dubbio, che l'azioni più eroiche rappresentate sopra le scene più pompose, partorirne vagliano effetti maggiori di diletto e d'utilità, concorrendo con l'udito la vista per una tale commozione d'affetti, che da essa ne derivi l'umana felicità. Ma chi non sa con quanta fatica, e quanto dispendio pervengano a farne fra' teatri pompa di loro stessi a gli spettatori, a

⁶² TRIONFO / D'AMORI / CELESTI / *Nella Nascita del Serenissimo* / PRINCIPE / DI TOSCANA / *DRAMMA SACRO* / OFFERTA / De Fratelli della Compagnia / della SCALA / [florilegio] / IN FIRENZE / Per Amadore Maffi, e Lorenzo Landi 1642 / *Con licenza de' Superiori*. La stampa del libretto è conservata a Firenze presso la Biblioteca Mediceo Laurenziana, fondo Antinori, 327 (42). Il libretto è menzionato anche da Sartori che ne indica una copia presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, ma dalle nostre ricerche questa non è emersa (cfr. SARTORI 1992, vol. aggiunte, p. 375).

⁶³ BARTOLOMMEI 1657, p. VIII.

⁶⁴ Per la diffusione delle forme poetico-musicali degli oratori filippini cfr. MORELLI 1988; MORELLI 1991. E per la derivazione di questa nuova forma d'arte dalla laude cfr. ROSTIROLA 1984.

cui per ciò si rappresentino di rado? La qual cosa non segua ne' *Dialoghi*, li quali appagandosi nell'essere solamente ascoltati nel contenuto loro in breve giro di parole ristretto, ritrovano pronta in ogni loco la scena loro, e singolarmente i sacri tra' frequentati oratori, tra' quali possono con aggradevole dilettaçione eccitarne una divota pietade, se venghino addolciti da proporzionata armonia di note musicali. Io procurai perciò di disporne in tal maniera questi miei *Sacri Dialoghi*, che vaglia in essi in più guise scherzare lodevolmente la Musica, valendosi or del modo recitativo ne' soliloqui, ed ora de' suoi vaghi passaggi nel pieno de' Cori⁶⁵.

Salvini, descrivendo la raccolta, concorda con quanto scrive Bartolommei a proposito del genere dei componimenti, considerandoli anch'egli oratori «forse perché si cantano secondo l'istituto di S. Filippo, nelle Chiese de' Padri dell'Oratorio»⁶⁶.

L'*invençio* dei dialoghi si incentra sui i temi tipici della poesia sacra del Seicento e trae spunti dal *Vecchio* al *Nuovo Testamento*, dall'agiografia a questioni di ordine teologico e morale. I dialoghi sono disposti nella raccolta secondo uno sviluppo tematico che segue la visione evangelica della redenzione operata dal Cristo fatto uomo che con la sua venuta ha rinnovato la storia: i primi si ispirano alla vicenda terrena del Cristo ai quali seguono i dialoghi sulla Vergine Maria ed altri personaggi e situazioni del *Nuovo Testamento*, fra i quali non manca la Maddalena Penitente, per continuare con martiri e santi della tradizione cristiana e quindi tornare ai temi biblici dell'Antico Testamento e concludere con argomenti di natura teologica e morale, come nel dialogo sulla *Concordia tra l'Anima e 'l Corpo* che bene esprime la visione cristiana della poetica di Bartolommei. «O consorzio giocondo, / Mentre 'l Corpo s'unìo / Con l'Alma, ond'Egli al Mondo / Vita raccolse, ond'Egli serva a Dio: / S'Ambo vivran concordi in dolce pace / Seguendo il ben verace: / Quindi d'opre 'n mercede al Ciel chiamati, / Sedran su scanni d'oro ambo beati». Ultimo testo della raccolta il dialogo dedicato al *Cantico di Grazie d'Ambrogio e d'Agostino*⁶⁷ nel quale la parola drammaturgica di Ambrogio, di Agostino e del Coro si fa lode e preghiera rivolta a Dio ed è scandita da espressioni quali: «Te lodiam Re del Mondo / [...] / Noi da Carcer terreno / Cui di salma mortale aggrava 'l pondo / Ti confessiam Signor» (Coro); «Di Que' Ti loda 'l Coro, / Che Trombe risonar l'alto Evangelo ...» (Ambrogio); «Te con divoto Core / La Santa Chiesa Sposa tua novella / Invocando t'appella / D'immensa Carità Padre, e Signore ...» (Agostino). E termina con l'invocazione di pietà del Coro: «Pietà, Signor, pietate / Cui fa Misericordia aurea Corona / Nostre colpe perdona, / Tutte immerse nel Mar di tua Bontate: / Signor rammenta, allor che t'armi a guerra, / Che vetro semo, e terra, / Fragil umane Genti a pianger nate. / In Te, Signor, Sperai, / Né fia, che la mia speme Io perda mai».

⁶⁵ BARTOLOMMEI 1657, pp. IX, X, XI.

⁶⁶ SALVINI 1717, p. 533.

⁶⁷ BARTOLOMMEI 1657, pp. 585-589.

4. REGESTO DELLE OPERE

4.1. MANOSCRITTI

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Ferraioli, ms. 110.

Il ms. Ferraioli, numero 110, del XVII-XIX sec, rilegatura in cartone con costola in pelle, è costituito da cc. 181 + I, riporta sul margine destro in alto una numerazione antica a penna che indica le carte e sempre in alto a destra una numerazione moderna a lapis che indica il numero delle pagine dispari. La numerazione delle pagine inizia da c. 3r. (p. 1) e va fino a c. 181r (p. 353). Le carte di formato regolare misurano cm 14,5 x 20. Sul piatto della coperta è riportata un'etichetta con la segnatura e sotto un'annotazione antica. Alla c. 2r, l'indicazione: «Parnaso Italiano / che / del nostro forma il tomo / 148», timbro con stemma con una colonna¹.

Testo di Girolamo Bartolommei contenuto nel manoscritto.

Alle cc. 3r-38r. la favola scenica.

A c. 3r, il titolo: AMORE TORMENTATO / Favola di Girolamo Bartolomei Gen- / tilomo Fiorentino / Cantata / Nelle Nozze degl'Eccellentissimi signori / Sposi, Principe, et Prenci- / pessa di Sulmona.

A c. 4r (p. 3), lettera: «All' Ill. mo et R. mo S. r e Pron. Col. mo / Mons. r Pignattelli / L'Amore del S. r. Girolamo sbandito e tormentato ha trovato / benigno ricetta nella bontà di VS. Ill. ma onde egli spera d' avere arrivare ancora il Cielo, e all' amenità della gra- / zia, e conoscenza de' Padroni, e così d' avere à essere più accarezzato, / e glorioso che mai: Io per quell' interesse che / ci hò col S. r Girolamo lo raccomando à VS. Ill. ma sicura / che d' ogni favore noi le saremo, e siamo finora servi- / tori

¹ Il manoscritto fa parte di un gruppo di codici che vanno dal 110 al 131 del fondo Ferraioli della Biblioteca Apostolica Vaticana. Questo gruppo di codici è descritto come una silloge di opere poetiche e drammaturgiche composta da Andrea Lazzari con il titolo *Parnaso Italiano*. Della stessa favola *Amore Tormentato*, entrata a far parte della silloge del Lazzari, ne esiste un'altra versione manoscritta, probabilmente, la versione dalla quale il Lazzari la riprese; questa è conservata sempre a Roma, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese IV 124 e ne dà notizia Paul Oskar Kristeller, unitamente a delle Canzonette conviviali del Signor Girolamo Bartolommei indirizzate al Cardinale Borghese, conservate anche queste nel Fondo Borghese, I 454bis (cfr. KRISTELLER 1963-92, VI, pp. 310b, 312a).

obligati, e le baciamo umilmente la veste. In Ro- / ma il dì 24 di Ottobre 1619- / Di Vs. Ill.ma et R.ma / Aff.mo e oblg.mo ser.re / Andrea Morelli»

Alla c. 5r: è riportato in alto: «Argumento» ma non segue sotto il testo.

Alla c. 6v: Interlocutori: Virgilio il Prologo / Saffo / Proci / Fedra / Didone / Jacinto / Narciso / Adone / Croco / Isifile / Laodomia / Geneo / Berecintia con le sue Ninfe / Nettuno con i suoi Tritoni / Jevere / Bracciano / Giunone / Imeneo / Giove / Mercurio / Caronte / Venere

Alle cc. 7-3v: Prologo Vergilio incipit «*Dai lieti campi ove un perpetuo giorno*», explicit «*E di voi l'alta fama che si spande*»

Alle cc. 10r-18v, l'atto primo di due scene.

Scena prima: *incipit*: «O dolorosa sorte / O crudo amor cagion di nostra morte» (c. 10r)- explicit: «Nell'inferno non s'attende» (c. 14v)

Scena seconda: *incipit* «Prigio dell'universo io nume eterno» (c. 15r) - explicit: «Cui sei cortese e pio» (c. 18v)

Alle cc. 19r-28v, l' Atto secondo di due scene.

Scena Prima: *incipit*. «O dolorosa sorte» (c. 19r) *explicit* : «Chi pende dalla mia vostra salute» (c. 24r p. 43).

Scena Seconda: *incipit* «Padre d'huomini e Dei Giove Sovrano» (c. 24r p.43) *explicit* Ninfe e Tritoni«Giorno lieto o dì» (c. 28v).

Alle cc. 29r-38r, l'atto terzo di due scene.

Scena prima: *incipit* «Qual fra quest'ombre cerno» (c. 29r); *explicit* «Non cangiasse l'inferno in paradiso» (c. 30r).

Scena seconda: *incipit*: «E qual sarà di noi che faccia scempio» (c. 30r); *explicit*: «Hoggi a beare altrui risorge amore» (c. 38r).

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Magliabechiano, classe VII, 1386.

Il ms. magliabechiano, classe VII numero 1386, cartaceo, composito, sec. XVI-XVIII, con coperta in cartone, è costituito da cc. V + 484, i fogli di guardia sono antichi; riporta sul margine sinistro in alto una numerazione antica a penna delle carte, ad esclusione delle guardie. Sul piatto della coperta è incollata un'etichetta indicante la segnatura attuale e la provenienza: Mediceo Palatino e la segnatura antica n. 395. Il ms. è composto da carte di differente formato rilegate a seconda della dimensione in fascioletti. Sul dorso della coperta riporta l'indicazione di ciò che contiene: *Drammi / Diversi / et / Alias*². Il manoscritto contiene una raccolta di sedici testi di rappresentazioni

² Il ms. appartiene a un gruppo di codici del Fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che vanno dalla classe VII alla XL. Questo gruppo di codici, di cui un buon numero contengono testi d'interesse teatrale, sono stati solo in tempi recenti inventariati da Maura Scarlino che così descrive il contenuto del ms: «Cl. VII, 1386 (Med. Pal. 395). Raccolta di rappresentazioni teatrali: I. *L'Importunità del bisogno*; Adesp. (cc. 1-14); II. *Medea*. Adesp. (cc. 17-51); III) *Le gare del Mincio e dell'Eno. Introduzione al balletto ... nel giorno natalizio ... di*

teatrali di cui cinque di Girolamo Bartolommei: *Il Riscatto d'Amore*, *Il Natale di Minerva*, *Il Trionfo di Maggio*, *La fedeltà d'Alceste*.

Testi teatrali di Bartolommei contenuti nel manoscritto.

A c. 83r, il titolo: *Il / Riscatto d'Amore / favola / di / Girolamo Bartolomei*.

Alle cc. 84r-85v, la dedica al *Serenissimo / Ferdinando II / G. Duca di Toscana* (c. 84r), datata in calce Agosto il dì 15 anno 1629 (c. 85v). Il testo della dedica recita: «Usanza lodevole fu de gl'antichi romani, Serenissimo Signore, ne' tempi più opportuni all'allegrezze farsi incontro a i loro Principi con fiori, e ghirlande, offerte non solo come auguri di felicità gradite, ma come testimonianze di devoto ossequio, fiori colti da me negl'horti delle Muse sono queste mie poesie drammatiche, ch'a V.A.S. come tributo di reverenza presento, ne' perché pregio, e pompa di stile non apparisca in loro, e poveri si dimostrano d'ogn'odore di // (c. 84v) scienza diffido, che le sia conteso l'esser dalla generosità di lei ricevute, potendo in guisa di novi semplici, che nel trattato d'alcuno ben divisato giardino come pellegrini in strana foggia campeggiano rendersi in qualche modo e cari, e riguardevoli con loro sola novità, rappresentandosi il *Riscatto d'Amore* prigioniero quegli, che tutti imprigiona, nel *Natale di Minerva* Giove gravido nella testa, onde sorge parto non meno misterioso, che prodigioso; mentre dalla benignità di V.A.S. queste mie finzioni, se non come ricche, e adorne, almeno come nuove sieno raccolte // (c. 85r) prenderanno ardimento altri miei componimenti, che come fiori chiusi fra le verdi son spoglie ed humili ancora si mantengono rinvigoriti al sole delle sue grazie ad aprirsi, e a sorgere ambiziosi di fregiare corona al glorioso nome di V.A.S., alla quale facendo profonda riverenza prego oggi compimento di felicità. Agosto il dì 15 anno 1629. Di V. A. S. Humiliss.mo e devot.mo Ser.re Girolamo Bartolommei».

A c. 86r: *Argomento*: «Amore scacciato dal Cielo scende sdegnato fra campi inferni, luogo d'infelici amanti, quivi è prima cortesissimamente raccolto da Adone, e da i compagni, fra i quali addormentatosi è fatto prigioniero da Saffo, e dall'altre donne sue nemiche, quali gareggiano fra di loro in dargli morte, fra tanto li Dei terrestri, e marini dolenti per la lontananza d'Amore spargono

Ferdinando Carlo duca di Mantova e Monferrato [1652]. Adesp. (cc. 54-62); IV) *Il favorito*. Balletto in lode del ser. Mo Cosimo. Adesp. (cc. 64-74); V) *S. Antonio da Padova*. Oratorio a cinque. Adesp. (cc. 76-80); VI) Girolamo Bartolomei (sic), *Il riscatto d'amore*. 1629 (cc. 83-130); VII) Girolamo Bartolomei (sic), *Il natale di Minerva*. (cc. 132-169v); VIII) Girolamo Bartolomei (sic), *Il trionfo di maggio* (cc. 172-227v); IX) *La fedeltà d'Alceste* Adesp. (cc. 232-286v); X) Gio. Carlo Baldovini, *La santa e nobilissima guerriera di Cristo Teodora Alessandrina vergine e martire*. 1646 (cc. 291-350); XI) Benedetto Lancini, *I sospiri di Santa Maria Maddalena*. (cc. 354-378v); XII) Marco Celio Brogiotti, *L'uso devoto della reverenda suor Maria Benigna*. Poema sacro a Maria Maddalena d'Austria. (cc. 379-403v); XIII) Sonetti e rime in lode di casa Medici. Adesp. (cc. 406-410); XIV) Diomede borghesi, *Rime ... nel real battesimo del ser.mo gran principe di Toscana*. 1592 (cc. 413-417); XV) Carmina. Adesp. (cc. 419-436v); XVI) Gio. Battista Andreini, *Il litigio, al principe Mattias di Toscana*. (cc. 439-483)» (SCARLINO 1985, pp. 23-24).

per il suo ritorno preghiere a Giove, quale manda al' inferno Venere, che con stratagemma ritoglie Amore dalla crudeltà delle donne inferne, e co' publica allegrezza lo rende al mondo».

A c. 87r: «Interlocutori: / Astrea / Saffo, Fedra, Proci, Didone, Isifile: donne nemiche d'amore / Amore/ Adone / Narciso / Jacinto / Croco / Berecintia / Nettuno / Giunone / Caronte / Venere / Giove / Coro di Ninfe / Coro di Tritoni / Coro di Dei».

Da c. 89r a c. 130r, il testo della favola scenica, composta da tre atti preceduti da un prologo.

Primo atto due scene, secondo due scene, terzo tre scene. Presenza in scena dei cori che interagiscono con i personaggi. Presenza di brevi didascalie con indicazioni drammaturgiche, come ad es. a c. 92, dove, nella prima scena del primo atto, dopo il distico d'apertura affidato al canto del coro: «O dolorosa sorte, / O crudo Amor cagion di nostra morte», si legge: «Qui tacciono, e s'infuriano intorno ai mirti / con atti espressivi di dolore».

A. c. 89r: l'*incipit* del prologo è affidato ad Astrea: «Di temi io prole antica immortal diva».

Nel Prologo Astrea conclude il suo canto associando la rappresentazione della vicenda di Cupido all'augurio di felicità per il Granduca. Amore salvato da Venere dalle donne inferne riporta al mondo la felicità: «Regnando Heroe d'alteri pregi adorno, // Da lui specchio di fede, e di consiglio / farsi felice il toso lido io veggio / di vizij rei lo stuol posto in esiglio / io me stessa vagheggio / col bel splendor da lui riposta in seggio; O Gran FERDINANDO, o chiaro in pace, e in guerra / humil t'inchino, ed anzi al tempo honoro, / spero per te guidar scendendo in terra / di virtù belle il coro / E ritornare al mondo il secol d'oro» (c. 91r).

A c. 130r, la favola si conclude col canto del *Coro di Dei terrestri / Celesti*: «Goda e festeggi il Mondo / Ch'ai tristi affanni more / Nascie alle gioie, a ogni piacer giocondo, / Ch'al Ciel da inferno horrore / Oggi a beare altrui risorge Amore» (c. 130r)³.

Segue a c. 132r il titolo: *Natale di Minerva / favola / Di / Girolamo Bartolomei*.

A c. 133r: *Argomento*: «Volcano chiamato da Giunone alla cura di Giove addolorato percote a lui la testa, da cui nasce Minerva, quale professando insieme con la sapienza castità da luogo all'insidie di Venere, e d'Amore, ma questi invece di ferire la Dea della Sapienza resta preda di lei, onde maggiormente

³ Nella stampa dei *Drammi Musicali parte prima* del 1656, il testo variato anche nel titolo è pubblicato come: *Amore / Gastigato / Dramma musicale* (BARTOLOMMEI 1656, p. 183) e non riporta la dedica a Ferdinando II granduca di Toscana, come nel manoscritto. Il testo a stampa è ampliato rispetto a quello manoscritto, per quanto riguarda la struttura il secondo atto passa da due a tre scene, il quarto da tre a quattro; molte altre varianti interessano l'inserimento, dopo la sintesi dell'argomento, della spiegazione del senso allegorico del testo (cfr. BARTOLOMMEI 1656, p. 186) di parti recitative ed altre ancora riguardano la prosodia e il lessico (cfr. BARTOLOMMEI 1656, pp. 183-231, e qui pp. LXXII-LXXXVII).

s'attende la discordia fra Venere e Minerva, ma da Giove al fine sono le due Dee pacificate con felice augurio dell'Universo».

A c. 134r: *Interlocutori*: Giunone / Iride / Volcano / Apollo / Giove / Minerva / Venere / Amore / Gioco / Hora / Grazie: Cufrosina / Aglaia / Thalia // Mercurio / Temi / Coro di Ninfe / Coro di Dei.

Alle cc. 135-169, il testo della favola scenica, composta da tre atti preceduti da un prologo.

Il primo atto è di due scene, il secondo di cinque, il terzo di quattro. I cori chiudono gli atti.

A c. 135r: l'*incipit* del prologo è affidato a *Giunone*: «Da l'aure stelle io Giuno alta regina».

A c. 169 r, la favola si conclude col canto del *Coro*: incipit «O felice consortio, o dolce», explicit «Sapienza amorosa, ed Amor Saggio»⁴

Anche questa favola scenica è dedicata a Ferdinando II Granduca di Toscana, in occasione delle sue future nozze con Vittoria della Rovere, come risulta da quanto Girolamo scrive nella lettera dedicatoria indirizzata al Granduca, nella quale gli dedica anche la favola precedente: *Il / Riscatto d'Amore / favola / di / Girolamo Bartolomei* (cfr. c. 84v, sopra descritta).

Segue alla c. 172r: *Il / Trionfo di Maggio / Favola / di / Girolamo Bartolomei*.

Alle cc. 173r-174r, dedica: *Alla / Sereniss.ma Arciduchessa / di / Toscana*⁵.

Alle cc. 174v- 175r: *Argumento*

Alla c. 175v: *Interlocutori*: / Zeffiro - Prologo / Higia - Dea della salute / Clori / Amaltea / Amaranta / Filli / Nisa - Ninfe Amadrido / Tirsi / Aminta / Melibeo - Pastori / Maggio / Coro di Ninfe e Pastori / Coro e balletto d'Aure. / [Di seguito viene data l'indicazione:] La scena Poggio Imperiale.

Alle cc. 176v-229v: favola scenica in tre atti preceduti dal *Prologo*. I tre atti sono ciascuno di due scene, ogni atto è chiuso dal coro

A c. 176v, l'*incipit* del *Prologo* è affidato a Zeffiro: «Scorta di primavera, io che feondo». Nel prologo Zeffiro chiede a Vittoria il permesso di andare a caccia della fiera Peste: «Augusta Maddalena ah non ti spiaccia, / Ch'io della rìa contagiosa fera, / Voli fra il Poggio Imperiale a caccia, / che sia tua gloria

⁴ Nella stampa dei *Drammi Musicali parte prima* del 1656, il testo è pubblicato con lo stesso titolo: *Il Natale / di Minerva* e dedicato *Al Serenissimo / Ferdinando / Duca dell'Una / e l'Altra / Baviera* (Cfr. BARTOLOMMEI 1656, pp. 53-181). Il testo a stampa è molto variato rispetto a quello manoscritto, per quanto riguarda la struttura il primo atto passa da due scene a quattro; il secondo atto passa da cinque a sette scene, il terzo da quattro a tre; molte altre varianti interessano le parti recitative con un consistente ampliamento del testo e, ancora, la prosodia e il lessico. Nel testo manoscritto il Prologo è affidato a Giunone (cc. 135-136 del ms. sopra descritto) mentre nel testo a stampa alla personificazione del Danubio ed al Coro di Ninfe (BARTOLOMMEI 1656, pp. 57-59). La sintesi dell'Argomento è variata rispetto al testo manoscritto, inoltre nella stampa è aggiunta la spiegazione del significato allegorico della favola (BARTOLOMMEI 1656, pp. 60-61).

⁵ La favola per musica è dedicata alla Granduchessa Vittoria della Rovere, come mette in risalto nel testo anche l'uso icastico del lemma 'vittoria' scritto sempre con lettere capitali.

altera / S'ivi scoperta, e saettata pera» (c. 177v)

La scena seconda del terzo atto chiude la favola con il canto di Maggio e il Coro d'Aure che cantano e ballano (Un indicazione riporta a c. 224: *Balletto delle Aure*). Coro d'Aure *incipit* «Vinto, e disciolto il gielo» *explicit*: «Al bel Maggio hor fate honore»⁶.

Alla c. 232, il titolo, *La Fedelta / d'Alceste*

Alle cc. 233-235: Argomento / della favola: nel descrivere l'argomento della favola fa riferimento al fatto che nella Toscana seguiranno «fortunatissimi Imenei fra due gloriosissimi Principi, Cosimo Medici, Anna Maria Lottaringi ...» questo riferimento non è presente nell'edizione a stampa

A c. 236: Personaggi / della favola

Da c. 237 a c. 286: il testo della favola musicale in cinque atti, preceduti da un prologo. Il primo atto è di tre scene, il secondo di tre scene, chiude il terzo di sei scene, il quarto due scene chiude il coro, il quinto due scene⁷.

Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe VII, ms. 1387: *Commedie / di / varij / autori*.

Il ms. magliabechiano, classe VII numero 1387, cartaceo, composito, sec. XVI-XVII, con coperta in cartone, è costituito da cc. IV + 587 + I', i fogli di guardia II-IV sono antichi gli altri sono stati aggiunti più recentemente; riporta sul margine sinistro in alto una numerazione antica a penna delle carte (ad esclusione delle guardie), la numerazione della c. 501 è ripetuta due volte Sul piatto della coperta è incollata un'etichetta indicante la segnatura attuale e la provenienza: Mediceo Palatino e la segnatura antica n. 397. Il ms. è composto da carte di differente formato rilegate a seconda del formato in fascioletti. Sul dorso della coperta riporta l'indicazione di ciò che contiene: *Commedie / di / varij / autori*. La c. III, riporta l'indice dei componimenti raccolti⁸.

⁶ Nella stampa dei *Drammi Musicali parte prima* del 1656 (cfr. BARTOLOMMEI 1656, pp. 131-181), il testo è pubblicato con il titolo: *Il Trionfo / di Maggio / Vincitor della Peste / Favola musicale* e dedicato *Al Serenissimo / Ferdinando II / Granduca / di Toscana* mentre nel manoscritto è indirizzato alla Granduchessa Vittoria della Rovere. Il testo stampato non è variato per quanto riguarda la struttura degli atti e delle scene, le varianti che presenta riguardano l'inserimento o riscritture di alcuni versi, il lessico e la sintassi. Il testo stampato riporta ancora i rimandi icastici del lemma vittoria in riferimento alla granduchessa Vittoria della Rovere, al quale è dedicato nella versione manoscritta, si confrontino ad esempio i due Prologhi quello manoscritto (a cc. 176-177) e quello stampato (BARTOLOMMEI 1656 pp. 137-138).

⁷ Il testo fu pubblicato con poche varianti nel 1661 a Firenze (cfr. BARTOLOMMEI 1661 *Alceste*).

⁸ Il ms. appartiene a un gruppo di codici del Fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che vanno dalla classe VII alla XL. Questo gruppo di codici, di cui un buon numero contengono testi d'interesse teatrale, sono stati solo in tempi recenti inventariati da Maura Scarlino che così descrive il contenuto del ms: « Cl. VII, 1387. Raccolta di rappresentazioni teatrali: I. Lelio Santa Maria, *Gli amici*, 1636 (cc. 1-65v); II. Ippolito Barchetti, *Rappresentazione di Maria Annunziata* (cc. 67-73); III. *Agnes ... tragoedia ... in auspiciu futuri coniungii cum magno Hetruriae duce ... serenissimae M. Magdalenae*. 1608 Adesp (cc. 77-128);

Il ms. composito contiene una raccolta di tredici rappresentazioni teatrali. Alle cc. 440-502, il ms. riporta, trascritta in bella copia, il testo della commedia di Girolamo Bartolommei intitolata, *Il Giovane / nel / Bivio / Commedia Morale*⁹ (c. 440)

A c. 443: «Interlocutorij / Prudenza / Solerzia / Consultazione: Prologo / Eufrani: padre di Blesio / Blesio / Iparco / Falcio: servi di Eufrane / Lucramo / Voluttà / Gioco / Lusso / Fraude / Virtù / Meditone: Amico d'Eufranio / Meditoni finto / Coro di Cittadini / Coro di Virtù».

Firenze Biblioteca Riccardiana, ms. 2468.

Il ms. 2468 cartaceo, composito del XVI – XVII sec. con coperta moderna in carta pecora, è costituito da cc. IV + 380 + V'; le carte sono di vario formato, i fogli di guardia I e I' sono moderni mentre i restanti sono antichi; bianche le cc. 2, 22, 35, 39, 50-51, 80, 102, 109-110, 140, 150, 192, 211, 223, 249-252, 273, 294, 303, 346, 349, 354, 370, 372 e i fogli di guardia, ad eccezione del IIIr che riporta la segnatura del ms. e del I' r ha una annotazione moderna a lapis con l'indicazione delle carte. Il ms. riporta sul margine destro in alto una numerazione antica a penna delle carte e in basso a destra una numerazione recente a lapis. Il ms. raccoglie una miscellanea di scritti che sono indicati nell'indice scritto a c. 1r/v.

Gli scritti di Girolamo Bartolommei contenuti nel manoscritto.

Le carte da 3 a 15 sono rilegate in fascicolo e riportano secondo quanto indicato nell'indice due componimenti attribuiti a Girolamo Bartolommei: l'epitalamo latino dal titolo IN NUPTIAS / DD THADEI BARBERINI, ET / ANNAE COLUMNNAE / EPITHALAMIUM / HIERONIMI BARTHOLOMEI, *incipit* «Dilectum Veneri sydus confurgit Olimpo» *explicit* «Dum repetunt Musae sacras Aganippidos undas» (cc. 3r-8r); e la canzone dal titolo: NELLE NOZZE

IV. Commedia in prosa adesp. (132-169); V. Michele d'Alessandro Battini, *Maccabei* (cc. 172-230); VI. *Santa Nera*. Adesp. (cc. 254-287); VII *Aullae sanctae Theodosii iunioris et Athenaidis coniugum praeludium comicum in archiducali Gymnasio Oeniponti exhibitum*. 1631 (cc. 290-350); VIII. Commedia senza titolo adesp. (cc. 352-438); IX. *Il giovana nel bivio* Adesp. (cc. 440-502); X. Julius Polastrinus Lappolus, *Epicoedium cum duobus tumulis in funere divi Cosmi ... et Francisco filio, perbrevis in fine gratulatae*. 1574 (cc. 504-517); XI. Anton. Caesar Cipollini, *Epigrammata* (cc. 535-585)» (SCARLINO 1985 p. 24).

⁹ La commedia fu pubblicata da Bartolommei con la seconda edizione della *Didascalìa cioè dottrina comica* e raccolta nel Terzo libro dal titolo *do Commedie di Mezzo* (cfr. Bartolommei 1661, pp. 235-262 e qui riedita vedi III 18. *Il giovane nel bivio*, pp. 205-242). Le varianti fra questa versione manoscritta della commedia e quella a stampa da un primo confronto non sembrano molto rilevati. Nel testo ms. e in quello a stampa la commedia è in cinque atti: il primo di due scene; il secondo di sei scene; il terzo di cinque scene, il quarto di tre scene; il quinto di due; chiude gli atti il coro ad eccezione dell'ultimo atto. Per un probabile errore nella stampa l'elenco degli interlocutori è posto dopo il prologo, cosa che non accade nella versione manoscritta dove l'elenco degli interlocutori viene dopo l'argomento e risulta meno dettagliato rispetto alla versione manoscritta.

/ DELL'ECCELLENTI. MI SIGNORI / D. TADDEO BARBERINI, ET / D. ANNA COLONNA / CANZONE / DI / GIROLAMO BARTOLOMMEI (c. 9v), *incipit* «Accedi l'aurea face». La canzone si chiude con l'apostrofe alla sua funzione: «Canzon mentre 'i trionfi il Ciel destina / tu va devota, e rendi / D'honor tributo, e gl'alti sposi inchina.» L'encomio d'augurio per i due sposi, denso di riferimenti alla mitologia classica, non manca di laude anche alla figura del pontefice Urbano VIII, zio dello sposo (c. 9v a c. 14r).

Le carte da c. 101r a c. 143r riportano la stesura in prosa di ventuno canti del poema *l'America* più il proemio dell'opera¹⁰: a c. 101r: [Proemio] *dell'Opera*, *incipit* «Mosso Amerigo da lidi dell'Affrica a propagar la fede nell'India occidentale ...»; alle cc. 100r-101v: *Canto P[ri]mo*, *incipit* «Amerigo Vespucci mandato dal Re del Portogallo alla conquista di nuovi regni nell'occidente ...»; alla c. 105r/v: *Argom[ento] del Canto 2do*, *incipit* «Dal porto di Capo Verde nel matt.no partono i Naufr[ag]i ...»; alla c. 106r/v: *Argomento del Canto 3°*, *incipit* «Doppo una lunga notte apparve finalm[ente] la luce del nuovo giorno ...»; alle cc. 107r-108r: *Canto [4°]*, *incipit* «Tra tali ragionam[ti] pervennero alla manno spiaggia nella quale»; alle cc. 111r-112r: *Canto [5°]*, *incipit* «Comparsa la mattina prende licenza Amerigo ...»; alla c. 113r: *Canto 6° e 7°*, *incipit* «Arma Amerigo i successi nella nazione settentrionale ...» (breve annotazione di tre righe); alla c. 114r/v: *Canto 8°*, *incipit* «Un tal racconto pieno di strani incontri e di meraviglie ...»; alle cc. 115r-116r: *Canto 9°* *incipit* «Mentre i compagni d'Amerigo stanchi dalla caccia riposano ...»; alle cc. 119r-120r: *Canto 10°* *incipit* «Mentre l'infernale nemico arma ...»; alle cc. 121r-122r: *Canto 11°* *incipit* «Mentre Amerigo nocchiero di povera barchetta ...»; alle cc. 123r-124r: *Canto 12°* *incipit* «Doppo il ristoro preso dal cibo tolte le mense e partiti molti ...»; alle cc. 125r-126v: *Canto 13°* *incipit* «La mattina tornato il Re alla marina spiaggia ...»; alle cc. 127r-128v: *Canto 15°* *incipit* «Compresa quella tema deserta somigliante a quella alla quale furono nel principio del viaggio ...»; alle cc. 129r-130r: *Canto 16* *incipit* «La pietosa cura di dar sepoltura agli uccisi e medico rimedio ...»; alle cc. 131r-132r: *Canto 17* *incipit* «La luce mattutina la quale suole cagionar ad allegrezza porto ...»; alle cc. 133r/v: *Canto 18°*, *incipit* «Compiti i dolci abbracciamenti ...»; alle cc. 134r-135v: *Canto 19°*, *incipit* «Disceso in scena Amerigo accompagnato da schiera ...»; allecc. 137r/v: *Canto 20°*, *incipit* «La commu[ne] mistizia che per l'infirmità del de ...»; alle cc. 138r-139v: *Canto 21°*, *incipit* «Mentre tutti riposano d'ogni parte racconsolati ...»; alle cc. 141r-142v: *Canto 22°*, *incipit* «Rimbarcati i naufragi [più] lieti per cagione delle meraviglie scoperte di novi paesi ...»; alle cc. 143r-144r: *Canto 23°*, *incipit* «Mentre Amerigo

¹⁰ Ci sembra di poter affermare che si tratti di una brutta copia di Girolamo Bartolommei, come proverebbe il confronto calligrafico fatto con le tre lettere autografe conservate alla biblioteca Moreniana (cfr. Firenze Biblioteca Moreniana, Palagi, filza 382: *Accademici della Crusca*, inserto 44, *Bartolommei Girolamo*).

va disegnando la nova città... »; alle cc. 145r-146v: Canto 24° *incipit* «Non prima il Re Lusitano pervenne al regal albergo ... »¹¹

Alle cc. 212r-222r: testo in prosa dal titolo: «*DEL GIUOCO / Ragonam.to nella Fiorentina Accad. Recitato / il dì 25 d'Ap.e 1596*», *incipit* «Tanto anno in me di forza» (c. 212r).

Alle cc. 224r-230v: testo in prosa dal titolo: «*Ragonam.to del giuoco / recitato nella Accad.a / fiorentina / addì 25 d'/Aprile 1596*», *incipit* «Tanto hanno in me havuto di forza» (c. 224r).

4.2. STAMPE

Firenze 1614 – ottave in morte di Don Francesco de Medici.

Le ottave composte per la morte di don Francesco dei Medici furono stampate a Firenze nel 1614, la stessa stampa fu raccolta con testi di altri autori nella stampa del 1615.

DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI / [stemma col giglio di firenze] / IN FIRENZE / Nella Stamperia di Cosimo Giunti 1614 / Con licenza de' Superiori
Il volumetto raccoglie le *Ottave sopra la morte del principe Don Francesco De Medici*, *incipit* «Spira nel' mesto quor' note dolenti».

Firenze 1615 – ottave in morte di Don Francesco de Medici.

ALCUNE POESIE / Sopra la morte del Principe / DON FRANCESCO / MEDICI / Con licenza de' SS. Superiori / [Stemma con il giglio di Firenze] / IN FIRENZE / Appresso Cosimo Giunti M.D.C.XV.

Il volume contiene di Girolamo Bartommei: *Ottave sopra la morte del principe Don Francesco De Medici*, «Spira nel' mesto quor' note dolenti» (pp. 47-69).

Roma 1627 – componimenti in versi per i funerali della Signora Sitti Maani Gioerinda della Valle.

FUNERALE / DELLA SIGNORA / SITTI MAANI GIOERINDA / DELLA VALLE / Celebrato in Roma l'Anno 1627 / E descritto / DAL SIGNOR GIROLAMO ROCCHI / [stemma] / IN ROMA / Appresso l'Erede di Bartolommei Zanetti 1627 / Con licenza de' Superiori

Il volume raccoglie di Girolamo Bartolommei la canzone: *Del signor Girolamo*

¹¹ Fra la miscellanea degli scritti riportati dal manoscritto sono contenute anche due stesure della lezione *Del Giuoco* di Francesco Nori, testo pubblicato da Bartolommei in calce alla seconda edizione della *Didascalìa* del 1661. Nel manoscritto le due redazioni dello scritto sono contenute alle cc. 212r-222r: testo in prosa dal titolo: «*DEL GIUOCO / Ragonam.to nella Fiorentina Accad. Recitato / il dì 25 d'Ap.e 1596*», *incipit* «Tanto anno in me di forza» (c. 212r). Alle cc. 224r-230v: testo in prosa dal titolo: «*Ragonam.to del giuoco / recitato nella Accad.a / fiorentina / addì 25 d'/Aprile 1596*», *incipit* «Tanto hanno in me havuto di forza» (c. 224r).

Bartolommei «Infra lido felice» (pp. 49-55); la sestina, *Del medesimo / Allude alla morte seguita sopra parto nel viaggio* «Splende del Sole a gara un nuovo Sole» (pp. 56-57); il madrigale *Del medesimo* «Vesta che fu d'Amor pregio lucente» (p. 58); il sonetto, *Del medesimo / Al signor Pietro della Valle* « Chi da i lidi, onde Apollo il dì conduce» (p. 59); elegia latina: Hieronymi Bartholomaei / Elegia «Tristia rugosam quae turbant nubila frontem?» (pp. 106-112).

Roma 1629 – sonetto encomiastico.

DE D. AGATHAE / Virg. & Mart. Cruciatibus / ORATIO / IOANNIS A SUMMAIA FLORENTINO / *Habita Romae in eiusdem Virginis Templo die v. / Februarij Anno MDCXXIX. / AD ILLUSTRISSIMUM S. R. E. / CARDINALEM BARBERINUM / eiusdem Ecclesiae Titularem / [xilografia ritraente lo stemma del cardinale] / ROMAE, Ex Typographia Reu. Camerae Apost. MDCXXIX / SUPERIORUM PERMISSU.*

Il volume contiene di Girolamo Bartolommei alla c. 6r, il sonetto encomiastico indirizzato *Al Signor Giovanni Sommaia / Per l'Orazione di S. Agata* «Arse Pentesilea, onde più forte / Fosse al pugnar la destra sua mammella, / Ambi l'offre al Tiranno onde la puella / Agata; à debellar l'inferne porte. / Spense le glorie sue con dura morte / Vinta dal prode Achil cadendo quella, / Resa questa di gemma ardente stella / Corona à Dio fè con beata sorte / Se già cantar di quella e Smirna, e Manto, / SOMMAI, tù questa d'alte lodi ornasti, / Tanche d'ambi nell'arte agguagli il vanto. / Mà nel nobil soggetto ambi avanzasti, / E se quei sparser fior nel dolce canto / Tù dal tuo dotto stil gemme versasti. / Del Sig. Girolamo Bartolommei».

Roma 1629 – Canzone per le nozze di Taddeo Barberini e Anna Colonna.

COMPONIMENTI / POETICI / DI VARI AUTORI / Nelle Nozze / Delli Eccellentissimi Signori / D. TADDEO BARBERINI / E D. ANNA COLONNA / ROMA / Nella Stampa Camerale / *Con lic. de Superiore* [La sontuosa cornice che contiene e inquadra il frontespizio - non di tipo tipografico - ingloba lo stemma congiunto delle famiglie Barberini e Colonna. L'indicazione del luogo e la data di stampa:] Roma, 18 Agosto 1629, [la si ricava in calce alla dedica:] ALL'ILLUSTRISSIMA, / & Eccellentissima Signora / LA SIG. D. ANNA / BARBERINI / COLONNA, del curatore della raccolta Andrea Brogiotti.

Il volume raccoglie i componimenti in lingua italiana dedicati alla sposa, fra i testi la canzone di Girolamo Bartolommei «Accendi l'aurea face» (pp. 92-96)

Roma 1629 – *Epithalamium* per le nozze di Taddeo Barberini e Anna Colonna.

CARMINA / Diversorum / AUCTORUM / IN NUPTIIS / Illustrissimorum, & / Excellentissimorum / DD. THADDAEI / BARBERINI / ET ANNAE / COLUMNAE / Romae Ex Typographia R. Cam. Apost. 1629 / *Superiorum Permissu* [Il frontespizio è inquadrato all'interno di una xilografia che raffigura un'edicola dove è riportato lo stemma congiunto delle famiglie Barberini e

Colonna. I carmi latini sono dedicati da Andrea Brogiotti a Taddeo Barberini]. Il volume raccoglie i componimenti in lingua latina dedicati allo sposo, alle pagine 104-110 di Girolamo Bartolommei: EPITHALAMIUM / HIERONIMI / BARTHOLOMAEI.

Firenze 1630 – Ghirlanda

Bartolommei diede alle stampe a Firenze nel 1630 una sua raccolta di testi poetici composti in metri diversi per onorare la memoria del Beato Ippolito Galantini. Il frontespizio della raccolta riporta:

GHIRLANDA / DI VARI FIORI / IN HONORE DEL BEATO / Servo di Dio / HIPPOLITO / GALANTINI / Offerta / *Di Girolamo Bartolomei.*

Il volume raccoglie: *Madrigali / Diversi / In honore del Beato / Servo di Dio / Hippolito / Galantini* (pp. 17-38); *Stanze / In lode del Beato / Hippolito / Galantini* (pp. 39-66); *Estasi / Del Beato / Servo di Dio / Hippolito / Galantini / Dramma sacro* (pp. 67-80); *Idillio / In Honore del B. / Servo di Dio / H. G [in ottave]* (pp. 81-97); *Canzonette diverse / In Lode del B. / Servo di Dio / H. G* (pp. 99-150); *Canzonette / formate / da vari / ammaestramenti / del Beato Servo di Dio / Hippolito Galantini* (pp. 151-174); *Canzonette / d'arie Nuove / Sopra vari / Soggetti* (pp. 175-271).

L'Estasi del Beato Servo di Dio Hippolito Galantini

Personaggi sono: Ippolito, Coro, Maria, Coro d'Angeli, Coro di Patriarchi, Coro di Apostoli, Coro di Martiri, Angelo, Coro di Vergini, San Francesco. L'*incipit* spetta a Hippolito: «Quando fia mai, che l'alma mia sen vole») viene definita nel titolo un *Dramma sacro*.

Firenze 1631 – canzone in lode del Padre Angelo Maria Montorsi.

In lode del Rev. mo / P. M. ANGEL MARIA / MONTORSI / SERVITA / Canzone / *DEL SIG. GIROLAMO BARTOLOMEI* / Al Reverendissimo Padre Maestro / ELISEO MAZZONI / Vicario Generale Apostolico / dell'Ordine de Servi / [marca tipografica col motto:] DELECTA DILECTANTIS / IN FIRENZE / Nella Stamperia di Pietro Nesti all'Insegna del Sole / *Con licenza de Superiori 1631.*

Roma 1632 – Tragedie.

TRAGEDIE / DI / GIROLAMO / BARTOLOMEI / *In Roma per Francesco Cavallo MDCXXXII / Con licenza de' Superiori.*

Frontespizio a bulino: base con stemma di Urbano VIII Barberini sormontato dalla tiara e dalle chiavi di Pietro e affiancato dalle allegorie della Giustizia e della Clemenza. Sul basamento, cartiglio contenente il titolo, circondato da quattro putti alati e sormontato da una maschera racchiusa in volute.

Contenuto del volume.

Alle cc. II – IV, dedica di Bartolommei, *Alla Santità di N. S / Papa / Urbano / Ottavo.*

Alle cc. V – XXVII, il testo di Bartolommei indirizzato *Al saggio, e benigno / lettore.*

Alla c. XXVIII, illustrazione a bulino del medesimo autore del frontespizio: l'illustrazione ritrae un'edicola a tutta pagina con cornicione superiore sostenuto da mensole e frontone spezzato; coronamento contenente un medaglione che ritrae Isabella a mezzobusto e incoronata. Altri quattro clipei adornano le lesene laterali con i busti di Teodora, Eugenia, Giorgio, Polietto. Nella base, i moduli laterali contengono i busti regali di Altamene e Creso, quello rilevato centrale un cantore seduto al centro di un ambiente aperto, con la lira tra le mani e il capo coronato d'alloro e circondato di luce (Orfeo, simbolo della poesia classica). Nella nicchia al centro dell'edicola è in piedi una giovane figura virile anch'essa coronata, con scettro sollevato nella mano destra e tromba nella sinistra, probabilmente il profeta biblico Davide. L'iconografia usata per Orfeo, con la figura raccolta e lo strumento appoggiato sul ginocchio, è riservata a Davide stesso in vari cicli decorativi degli ultimi decenni del Cinquecento (ad esempio si veda la figura affrescata da Matteo da Leccia nell'Oratorio del Gonfalone a Roma nel 1575¹²). Alle cc. XXIX-XXX, dedica dello stampatore, ALL'ILL. MO ET ECC. MO SIG. / Il Sig. Principe D. TADDEO / BARBERINI / Generale di Santa Chiesa, / e Prefetto di Roma, la lettera dello stampatore è chiusa con la data: «Di Roma li 26 Novembre 1632».

Alle pp. 1-95, *Eugenia / tragedia / Sacra*.

Alle pp. 97-185, *Isabella / Tragedia / Sacra*.

Alle pp. 187-86, *Teodora / Tragedia / Sacra*.

Alla p. 291, il titolo *Giorgio / Tragedia / Sacra*.

Alle pp. 295-300, la dedica di Bartolommei, ALL'EMINENTISS.MO / ET REVER.MO / Padron Collendiss. / SIG. CARDINALE / FRANCESCO / BARBERINO, datata e sottoscritta, «Di Roma li 22 di Settembre MDCXXXII / DI V. Eminenza / *Devotiss. & humiliss. Servitore / Girolamo Bartolomei*».

Alle pp. 300-391, il testo della tragedia Giorgio preceduto dall'argomento.

Alle pp. 393-489, *Polietto / Tragedia / Sacra* (anche questa tragedia è dedicata al cardinal Francesco Barberini).

Alla p. 491, il titolo *Altamene / Tragedia*

alle pp. 403-500, dedica di Bartolommei ALL'EMINENTISS.MO / ET REVER.MO / Padron Collendiss. / SIG. CARDINALE / ANTONIO / BARBERINO, datata e sottoscritta «Di Roma alli 10 Ottobre MDCXXXII / DI V. Eminenza / *Devotiss. & humiliss. Servitore / Girolamo Bartolomei*».

Alle pp. 499-592, il testo della tragedia preceduto dall'argomento.

Alle pp. 593-692: *Creso / Tragedia* (anche questa tragedia è dedicata al cardinale Antonio Barberini).

Firenze 1636 – carne encomiastico in latino.

UGOLINI VERINI / POETAE FLORENTINI / De Illustratione Urbis

¹² Su quest'opera, cfr. LEPRI, PALESATI 1999, p. 58; MELANI, RATTI 2007, pp. 83-92.

Florentiae / *LIBRI TRES. / SERNISSIMAE PRINCIPI / VICTORIAE FELTRIAE / MAG. ETRURIAE DUCI / Secunda editio magis aucta, & castigata. / CUM PRIVILEGIIS SUMM. PONT. URB. VIII / ET SEREN. FERD. II. MAG. ETRURIAE DUCIS* [stemma] / FLORENTIAE, Ex Typographia Landinea MDCXXXVI / *SUPERIORUM PERMISSU.*

Il volume contiene di Girolamo Bartolommei alle carte da 3r a 4v un componimento encomiastico in lingua latina indirizzato a Vittoria Feltri Della Rovere: SERENISSIMAE PRINCIPI / VICTORIAE FELTRIAE / MAG. ET ETRURIAE DUCI. / CARMEN / HYERONIMI BARTHOLOMEI «CARMINA Verini dignam memoratia problem».

Firenze 1636 – epigramma latino.

IACOBI / GADDII / ADLOCUTIONES, / ET ELOGIA / *Exempla, Cabalistica, Oratoria, / Mixta, Sepulcralia* / [marca tipografica col motto:] DE LUCE LUCEM / FLORENTIAE / Typis Petri Nestei ad Signum Solis. 1636 / *SUPERIORUM PERMISSU.*

Il volume contiene una raccolta di testi d'argomento funebre che vanno dal componimento poetico a quello in prosa. A pagina 108 di Girolamo Bartolommei un epigramma latino «Septem Maeonides certantes reddidit urbes» in lode del conte Guidobaldo Bonarelli.

Firenze 1636 – parafrasi in lingua italiana di componimenti latini di Iacopo Gaddi.

IACOBI / GADDII / COROLLARIUM / POETICUM / SCIL. POEMATIA, / *NOTAE, ESPLICATIONES* / *Allegoriae olim conscriptae.* / [marca tipografica col motto:] DE LUCE LUCEM / FLORENTIAE / Typis Petri Nestei ad Signum Solis. 1636 / *SUPERIORUM PERMISSU.*

Il volume contiene una raccolta di componimenti in versi (metri vari) e in prosa per lo più in latino dedicati a personaggi importanti dell'epoca. Alcuni dei testi in prosa sono esplicazioni dei testi poetici e dei loro significati allegorici, gli ultimi componimenti sono parafrasi poetiche in italiano dei componimenti del Gaddi, fra questi alle pagine da 104 a 107: *Parafrasi del Sig. Girolamo Bartolomei sopra l'Ode / in lode del S. Pontefice Urbano VIII* «Febo cultor dell'honorata fronde» (i componimenti parafrasati da Bartolommei sono alle pp. 91-92). Alla pagine da 110 a 114: *Parafrasi del Sig. Girolamo Bartolomei sopra l'Ode / in lode del G. Duca di Toscana Ferdinando II* «Nova fiamma vitale» (il componimento parafrasati da Bartolommei sono a pp. 1-3)

Le due parafrasi di Bartolommei furono ristampate, un'altra volta, in una nuova pubblicazione di Gaddi dell'anno successivo.

Firenze 1637 – sonetto encomiastico.

ORAZIONE / DI PIERO STROZZI RECITATA DA LUI PUBBL. TE / *Nella Chiesa di S. Lorenzo Nell'esequie Celebrate* / ALLA MAESTA' CESAREA DELL'IMPRE / FERDINANDO, II / DALL'ALT.ZA SER.MA DI

FERDINANDO II GRAN DUCA / Di Toscana Il dì 2 d'Apr.le 1637 / In Firenze Nella Stamperia De Massi e Landi con lice.za de Supe.ri. L'orazione è dedicata a Ferdinando II Granduca di Toscana.

Il volume contiene di Girolamo Bartolommei nella sezione dal titolo: SONETTI DELLI SIG. / ACCADEMICI ALTERATI / ALL'AUTORE LORO ACCADEMICO, il sonetto *Del Sig. Girolamo Bartolommei*, «Fra ricche gemme, ond'alma più si pregi, / Che di rare virtù Corona porte/ La più bella tù scegli, o Strozzi, e in morte / Immortalmente il Gran Fernando fregi. / Sublimi si, ma pur' umani pregi / Saggio mostrarsi in pace, in guerra forte: / La vera fè sposata al zelo, à sorte / Divina inalza i chiari Preci, e' Regi. / Di questa ingemmi il crine al degno Atlante, / Che l'Impero reggeo; qual fabbro suole, / Ch'in bel manto dispon Perla, e Diamante. / Aquila tù d'ingegno, ch'al ciel vole / D'eccelsi Augusti; e frà gli Eroi si vante / Mirar non pur, ma coronarne il Sole» (p. 39). Il testo di Bartolommei si incentra sul registro di un doppio encomio, quello allo Strozzi, per la scelta del soggetto dell'orazione, e l'elogio delle virtù di Ferdinando, concludendosi con l'apoteosi al cielo dell'Imperatore espressa dalla terzina di chiusura.

Lucca 1637 – sonetto encomiastico.

STORIA / ECCLESIASTICA / DEL PRIMO CONCILIO / NICENO / Adunato e confermato da San Salvestro Papa Scritta dal / Padre Maestro Fra. / TOMMASO CACCINI / Fiorentino dell'Ordine / de' Predicatori / in Lucca per Pellegrino Bidelli con / licenza de Superiori 1637.

Il volume contiene di Girolamo Bartolommei, alla c. 3v: «IN LODE / DELL'AUTORE / SONETTO / DEL SIG. GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GENTILHUOMO FIORENTINO / L'EMPIO Fiton, ch'atrasse un rio veleno / Dal cieco Averno, onde la Chiesa appeste / Trafitto da Silvestro Arcier Celeste / Nell'Argivo cadeo Campo Niceno / Con la fè saetto l'horrido seno, / Teatro infame alla Tartarea peste; / Gli stali a lui voi sacri Antisti deste, / Fra cui Santo regnò Giove terreno. / Cantò nel suo Latin vinto quel mostro / Roma il trofeo; l'antica Historia hor vede / Nova per te nell'Idioma nostro / Già con la voce testimonio diede / Di Dio Tomaso; hor tu col dotto inchiostro / Gloria gli accresci, e illustri più sua fede» (c. 3v).

Firenze 1637 – traduzione in italiano di componimenti latini di Iacopo Gaddi.

POETICA / IACOBI GADDII / CORONA / Eslectis Poematijis, Notis, Alle- / gorijis contexta. / [icona allegorica] / Bonomiae Typis Iacobi Montij / MDCXXXVII / Superior permissu. Dove alle pagine da 23 a 26 è contenuta una: *Parafrasi del Signor Girolamo Bartolomei / sopra l'Ode, in lode del S. Pontefice / Urbano VIII* «Febo cultor dell'honorata fronde» (l'ode latina di Gaddi *In laudem Urbani VIII Sum. Pont.* «Phaebe nutricem coluisse sylvam», parafrasata in italiano da Bartolommei è alle pagine da 20 a 23). Alle pagine da 51 a 55 la: *Parafrasi del Sig. Girolamo Bartolommei sopra l'Ode / in lode del*

G. Duca di Toscana Ferdinando II «Nova fiamma vitale» (l'ode di Gaddi *In laudem Ferdinandi II Mag. Etrur. / Duc. V. Ode* «Flamma quae nostras modo per medullas» di cui Bartolommei fa la parafrasi in italiano è alle pagine da 48 a 51).

Firenze 1638 – sonetto e canzone in morte di Raffaello Gherardi.

IN MORTE / DI RAFFAELLO / GHERARDI / ORAZIONE / D'AGOSTINO COLTELLINI / *Accademico Apatista* / Con alcune Poesie nel medesimo Soggetto. / *AL MOLTO ILLUSTRÉ SIGNORE* / IL SIG. ANDREA GHERARDI. / [Stemma col motto:] CHE LA FIGURA IMPRESSA NON TRASMUTA / APATISTI / *IN FIORENZA*, Nella stamperia nuova del Massi, e Landi. / *CON LICENZA DE' SUPERIORI*.

Il volume contiene di Girolamo Bartolommei, nella sezione POESIE / DIVERSE / DEL MEDESIMO / SUGGETTO, il sonetto «Tu coroni di lode un Raffaele» (p. 45) e la canzone «Su da gl'Impirei Chiostrì» che si chiude con una terzina rivolta al testo «Canzon steril ti scopri, / Mentre fra vari fregi / Sol d'un fior la ghirlanda all'Angel fregi » (pp. 46-47).

Nel sonetto e soprattutto nella canzone Bartolommei intreccia al tema della tentazione terrena, al quale è sottoposta l'anima separandosi da Dio, spunti relativi alla biografia del defunto che sono sviluppati sul motivo metaforico del defunto-angelo-terreno che con le sue virtù seppe affrontare le prove di un mondo indegno della sua presenza, per poi far ritorno, in età ancor giovane al suo 'Fattore'. L'idea della vita del defunto Raffaele Gherardi viene a comporsi, nella mente di chi ascolta, secondo il modello della vita virtuosa di un santo al quale ogni buon cristiano deve guardare.

Firenze 1639 – parafrasi in lingua italiana di testi latini.

ELOGI STORICI / IN VERSI / E 'N PROSA / DI IACOPO GADDI / TRADOTTI / DA' SIG.RI ACADEMICI / SVOGLIATI / [fregio tipografico] / *IN FIORENZA* / Nella Stamp. Nuova d'Amadore Maffi, e lor. Landi / *Con licenza de' Superiori*, 1639.

Il volume contiene parafrasi in italiano di Bartolommei, a pagina 10: *Parafrasi del Sig. Bartolommei* «De toschì ghibellini ingrato stuolo» (il sonetto dedicato a Farinata degli Uberti è raccolto nella sezione dedicata agli *Elogj storici de' fiorentini per virtù militar, o civile, o principato illustri*). A pagina 260: *Parafrasi del Sig. Bartolommei* «Tu grato ti rendesti ad alti Regi» (il madrigale è dedicato a Francesco Gaddi e raccolto fra gli scritti in prosa e in versi della sezione dedicata a Francesco Gaddi degli *Elogj Storici de' Gaddi nella toga segnalati*). A pagina 344: *Parafrasi del Sig. Bartolommei* «Da frati suoi, dal doppio padre Neri» (il sonetto, di carattere encomiastico, è dedicato a Neri, figlio di un membro della famiglia Acciaiuoli e adottato da Niccolò Siniscalco ed è raccolto nella sezione: *Traduzione dell'Autore, il quale hà tradotto alcuni Elogi, e versi, che sono senza nome, e molte Note di questo volume*).

Firenze 1639 -Scenario dell'*Aglae*

L'ARGOMENTO / DELL'AGLAE / TRAGEDIA SACRA, / *Opera del Sig.*
/ GIROLAMO BARTOLOMMEI, / Rappresentata dalla Venerabile Com-
pagnia / DELL'ARCANGELO / RAFFAELLE / *Al Sereniss. Principe* / DON
LORENZO / DI TOSCANA / [stemma], IN FIORENZA / Nella Stamperia
nuova del Massi, e Landi, 1639 / Con licenza de' Superiori.

Firenze 1642 – sonetti encomiastici.

DELLA / TRANQUILLITÀ / DELL'ANIMO / Nel lume della Natura, della
Fede, / della / Sapienza, e del Divino Amore. / *Opera parenetica, ò vero esor-*
tativa, divisa in / quattro libri; / Composta dal P. Maestro F. IGNAZIO del
Nete, / dell'Ordine de' Predicatori nel Convento / di San Marco di Fiorenza.
/ *Dove si contengono ottimi discorsi pieni d'erudizioni, e documenti morali, /*
sensati, & utilissimi al progresso d'ogni virtù, per ogni stato di / persone: Con due
Tavole copiosissime. / ALLA SERENISSIMA / VITTORIA / PRINCIPESSA
D'URBINO E / GRANDUCHESSA DI TOSCANA / IN FIORENZA, /
Nella Stamperia di Filippo Papini, e Francesco Sabatini 1642. / Con licenza
de' Superiori.

Il volume contiene alla c. 5v: « Lode dell'Autore / DEL SIGNOR / GIROLA-
MO BARTOLOMMEI / SONETTO / Sovra le nubi alzato all'auree Stelle
/ Qual prova Olimpo ogn'or pace serena; / Tal gode Alma tranquilla, allor
ch'affrena / Affetti, e voglie alla Ragion rubelle / Scherne dell'Ira i nemi, e le
procelle, / Che 'l possessore accieca, e à morte mena / Sublimata del Cielo ed
opre belle / Vibra saette indarno invida Sorte; / Che non giunge à turbarla,
anzi n'elice / Glorie dall'onte Ella in se stessa sorte. / Tu ch'al Sol di Virtù
nova fenice IGNAZIO avvampi, or fra tue Carte scorte / Tal stampi via, che
rende un Cor Felice». E probabilmente è di Bartolommei anche il sonetto
che segue a c. 6r: *La Vittoria di se stesso cagiona la / Tranquillità dell'Animo* /
SONETTO / «L'invitto Acide orridi mostri vinse»

TRIONFO / D'AMORI / CELESTI / *Nella Nascita del Serenissimo* / PRIN-
CIPE / DI TOSCANA / *DRAMMA SACRO* / OFFERTA / De Fratelli della
Compagnia / della SCALA / [florilegio] / IN FIRENZE / Per Amadore Maffi,
e Lorenzo Landi 1642 / *Con licenza de' Superiori*¹³.

Il libretto riporta: la dedica indirizzata *Al Serenissimo* / *Granduca* da parte dei
Confratelli della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, dove i membri della
Compagnia esprimono il loro augurio per il nuovo nato invocando per lui,
secondo la consuetudine antica, la protezione divina mediata dall'Arcangelo

¹³ La stampa del libretto è conservata a Firenze presso la Biblioteca Mediceo Laurenziana, fondo Antinori, 327 (42). Il libretto è menzionato anche da Sartori che ne indica una copia presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, ma dalle nostre ricerche questa copia non è emersa (cfr. SARTORI 1990-1992, *Aggiunte*, p. 375).

Raffaello (p. 1); segue l'indicazione dei personaggi: Raffaele e il Coro d'Amori. L'*incipit* del dialogo è affidato all'Arcangelo Raffaello: «Da' Regni d'Oriente»¹⁴.

Firenze 1644 – Clodoveo Trionfante tragedia sacra

CLODOVEO / TRIONFANTE / TRAGEDIA SACRA / DI / GIROLAMO BARTOLOMMEI / *Già Smeducci* / IN FIORENZA / Per Amadore Massi, e Lorenzo Landi / 1644 / *Con Licenza de' Superiori*.

La tragedia che non è presente nell'edizione del 1632 è ripubblicata con la stampa del 1655.

Roma 1650 – L'America poema epico

L'AMERICA / POEMA EROICO / DI / GIROLAMO BARTOLOMMEI / Già / SMEDUCCI / AL CRISTIANISSIMO / LUIGI XIV / RE DI FRANCIA / E DI NAVARRA / IN ROMA MDCL / Nella stamperia di Lodovico Grignani. / *Con licenza de' Superiori*

Il volume contiene:

nell'antifrontespizio un'illustrazione a bulino che raffigura Amerigo Vespucci che sbarca in America;

frontespizio;

alle cc. 4-6, dedica *Al benigno e saggio lettore*;

alla cc. 7r-11v, *Allegoria del poema*;

alla c. 8r, illustrazione a bulino che ritrae l'autore a mezzo busto;

alle pp.1-564, il testo del poema in ottava rima.

Firenze 1655 – Tragedie prima e seconda parte

TRAGEDIE / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIA' / SMEDUCCI / RICORRETTE, ED ACCRESCIUTE. / IMPRESSIONE SECONDA / Parte Prima / [quasi un'impresa ritraente un sole e una pianta, e la scritta: *Delecta Delectatis*, costituisce la marca tipografica] / IN FIRENZE, / Nella Stamperia di Pietro Nesti, MDCLV / *Con licenza de' Superiori*.

Contenuto del volume.

Antifrontespizio con illustrazione stampata con tecnica a bulino.

Frontespizio.

A c. 3r, ritratto dell'autore stampato con tecnica a bulino.

Alle cc. 7-17, testo di Bartolommei indirizzato *Al benigno lettore*, (inserito per errore di impaginazione dopo la dedica della prima tragedia).

A p. 1 (c. 4r), il titolo: *Eugenia / tragedia / Sacra*.

A p. 2 (c. 4v) illustrazione a bulino della tragedia.

¹⁴ *Il Trionfo d'amori celesti* fu ripubblicata a Firenze da Bartolommei nel 1657 nella raccolta dei *Dialoghi sacri musicali* (cfr. BARTOLOMMEI 1657, pp. 452-466), dove viene conservato il titolo ma scompaiono i riferimenti al dedicatario compreso il testo dei confratelli della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello.

Alle pp. 3-6 (cc. 5-6), dedica *Al Serenissimo / Principe Cardinale / Carlo / Di Toscana*.
Alle pp. 7-119, il testo.

Argomento: «Eugenia figliuola di Filippo, prefetto dell'Egitto, mentre tra' chiostri di cristiani romiti (ove restò raccolta come un giovin romano) vive quivi santamente, Melantia vedova, risanata per miracolo di quella dalla febbre, dell'amore di lei rimasta accesa, volendo sodisfare al suo sfrenato desiderio, la fa con fallaci pretesti condurre alla propria casa, dove tentando di farle forza, rimane schernita dalla pronta fuga di quella; onde la malvagia, cangiando l'amore in disdegno, l'accusa iniquamente di violenza fattale, al prefetto, padre d'Eugenia; il quale, per quella, ed altre imposte calunnie, la condanna ad essere sacrificata; ma nel maggior pericolo della vita dandosi a conoscere al padre, apporta a tutti meraviglia, e porge occasione a' suoi parenti, e a tutta la città di convertirsi dalla fallacia degli dei, alla verità della cristiana fede» (p. 7).

Personaggi: Verità, Urania, Melpomene - Muse / *Prologo* / Filippo - Prefetto dell'Egitto, Padre d'Eugenia; / Eugenia - Figliuola di Filippo, sotto nome d'Eugenio Romito Cristiano; Iacinto, Proto (Eunuchi, Compagni Cristiani d'Eugenia) / Melania vedova, / Nutrice, / Capo de' Tributarj, / Tributario di Babelle, / Tributario di Tebe, / Tributario di Saba, / Servo di Filippo, / Eleno Rettore de' Romiti Cristiani, / Ministro del Sacrificio, / Cittadino d'Alessandria, / Nunzio Primo, / Nunzio secondo, / Coro di Cristiani, / Coro di Gentili.
Ambientazione: «La scena / Alessandria dell'Egitto» (p. 8).

Prologo: apre la pesonificazione della Verità *incipit*: «Figlia del vero Giove Io, che risplendo» (p. 12)

Cinque atti.

Atto primo: tre scene, chiude il Coro (pp.13-30).

Atto secondo: quattro scene, chiude il Coro (pp. 31-56).

Atto terzo: quattro scene, chiude il Coro (pp. 57- 70).

Atto quarto: due scene, chiude il Coro (pp. 71-86).

Atto quinto: sette scene, chiude Eleno (pp. 87-119).

Alla p. 121, il titolo *Isabella / Tragedia / Sacra*.

Alla p. 122, illustrazione a bulino raffigurante una scena emblematica della tragedia.

Alle pp. 123-125, dedica di Bartolommei, *All'eminetissimo / Sig. Cardinale / Francesco / Barberini*.

Alle pp. 127-224 testo.

Argomento: «Isabella Regina di Portogallo pervenuta al Sepolcro di S. Irene, raccolto sotto l'acqua del Tago, quivi pregando per impetrarne la pace al Regno Lusitano, viene consigliata dalla Santa, che le comparisce gloriosa, a trasferirsi a Colimbra, per ridurre a concordia il Figliuolo, e quindi 'l Consorte; lo che mentre procura, nella più vicina speranza di stabilire la concordia resta il tutto conturbato per opera d'Altomaro, Servo fraudolente; ma scoperta dalla Regina la frode, nel più urgente pericolo di guerra s'interpone tra Dionisio, ed Alfonso, e palesato l'inganno gli pacifica, e conduce al Tempio a renderne

le dovute grazie a Dio». (p. 127)

Personaggi: S. Irene. *Prologo* / Isabella Regina, / Dionisio Re, / Alfonso e Sancio Figliuoli di Dionisio, / Consigliere di Dionisio, / Consigliere d'Alfonso, / Consalvo Capitano di Dionisio, / Ferrante e Diego Soldati d'Alfonso, / Altomaro Servo d'Alfonso, / Odoardo Servo d' Isabella, / Cortigiani d' Isabella, / Nunzio, / Coro d' Angioli, / Coro di Cittadini, / Coro di Fanciulli.

Ambientazione: «La scena è Colimbra» (p. 128):

Prologo: apre Irene *incipit*: «A' Regni Impirei, ov'lo beata Irene» (p. 129)

Cinque atti.

Atto primo: quattro scene, chiude il Coro (pp. 133-150).

Atto secondo: cinque scene, all' inizio della quarta scena «Qui si muta la Scena, ed apparisce la Città dalla parte della Rupe» chiude il Coro (pp. 151-172).

Atto terzo: due scene, chiude un Epodo (pp. 173-194).

Atto quarto: sette scene, chiude il Coro (pp. 195-214).

Atto quinto: quattro scene, all' inizio della quarta scena «Qui si muta la Scena, ed apparisce il Campo dove a duello Dionisio, ed Alfonso» chiude Isabella (pp. 215-224).

Alla pp. 225, il titolo, *Polietto / Tragedia / Sacra*.

Alle pp. 227-229, dedica *All' eminentissimo / Sig. Cardinale / Capponi*.

Alla p. 226, illustrazione a bulino raffigurante una scena emblematica della tragedia.

Alle pp. 227-229, dedica di Bartolommei, *All' Eminentissimo / Sig. Cardinale / Capponi*.

Alle pp. 231-339, testo.

Argomento: «Felice Prefetto di Mitilene elegge capitano contro i Persi Polietto genero suo, e per consiglio dell' istesso destina Censore di quella città contro i Cristiani Artabano, d'ambidue loro occulto nemico. In tanto il novello Duce illuminato dal Celeste sogno (dichiaratoli da Nearco suo Amico Cristiano) si converte dalla falsità de gli Dei alla verità della S. Fede; del che accortosi l' Avversario Censore gli offerisce occasione di confessarsi Fedele a Cristo, conducendoli davanti li simulacri delli Dei, i quali mentre abbatte, e resta poi costante nel proponimento di Cristiano contro gli stessi suoi Congiunti, si rende degno della palma del Martirio; del che il Sacerdote Policarpo con gli altri Fedeli di Cristo rendono grazie a Dio» (p. 231).

Personaggi: Angelo Nunzio de' Sogni *Prologo* / Policarpo Sacerdote Cristiano, / Nearco Soldato Cristiano Amico di Polietto, / Felice Prefetto di Mitilene, / Polietto Capitano Genero del Prefetto, / Selino Segretario del Prefetto, / Artabano Censore, / Centurione Soldato di Polietto, / Paulina Moglie di Polietto, / Sofrone e Odone Figlioli di Paulina, / Sacerdote di Gentili, / Nunzio, / Coro d'Angioli, / Coro di Cristiani, / Coro di Soldati, / Coro di Fanciulli, / Coro di Gentili.

Ambientazione: «La scena Mitilene» (p. 232).

Prologo: apre Angelo Nunzio de' Sogni *incipit*: «Voi, che ravvisate umane

Genti » (p. 233)

Cinque atti.

Atto primo: tre scene, chiude il Coro (pp. 237-256).

Atto secondo: sei scene, chiude il Coro (pp. 237-281).

Atto terzo: quattro scene, chiude il Coro (pp. 282-297).

Atto quarto: tre scene, chiude il Coro (pp. 298-310).

Atto quinto: dodici scene, chiude Policarpo (pp. 311-339).

Alle pp. 341, il titolo: *Aglæ / Tragedia / Sacra*

Alla p. 342, illustrazione a bulino raffigurante una scena emblematica della tragedia.

Alle pp. 343-345, dedica di Bartolommei *All'eminetissimo / Sig. Cardinale / Sacchetti*.

Alle pp. 347-471, il testo.

Argomento: «Aglæ nobilissima Matrona Romana, trasferitasi da Roma a Nicomedia, per comprarsi quivi il Corpo d' un santo Martire: mentre da convicina Villa attende Bonifazio suo Servo amato, che compiuta la bramata compera a Lei ritorni, e dalla di lui tardanza si resta conturbata; Tiburzio Fratello di Lei la consiglia a pronto ritorno a Roma. In tanto Bonifazio in Nicomedia, dichiaratosi Cristiano, vien condannato al Martirio, il quale invidiandoli Asmodeo Demonio gli apparisce in forma d'Aglæ, onde lo distolga dal Martirio; il che non valendo, procura che non sia riconosciuto per Martire; ordisce inganno a' Compagni di Lui; si presenta sotto sembianze di Bonifazio ad Aglæ, e tenta di sedurla, e con sì fatte appaerenze fallaci la confonde, che finalmente per disciorre il nodo s'apre il Cielo, e s'appalesa il S. Martire glorioso, e fa sparire le Diaboliche illusioni, e consola Aglæ con gli altri Fedeli, i quali per ciò ne rendono le grazie a Dio» (p. 347).

Personaggi: Angelo Genio, Coro d'Angeli / *Prologo* / Aglæ Matrona Romana, / Matrona Serva d' Aglæ, / Tiburzio Fratello d' Aglæ, / Bonifazio Martire, / Asmodeo e Astarot Demoni, / Asmodeo in forma d' Aglæ, / Asmodeo in forma di Bonifazio, / Segretario di Tiburzio, / Clearco Condottiero di Bonifazio, / Antimo, Claudio, Sergio Servi d' Aglæ, / Semplicio Proconsole, / Littore, / Coro d' Angioli, / Coro di Cristiani.

Ambientazione: «La scena Nicomedia» (p. 348).

Prologo: apre Angelo Genio, Coro *incipit*: «Genio d'alta salute, Angel Custode» (p. 349)

Cinque atti.

Atto primo: quattro scene, all'inizio della seconda scena: «Qui si muta la Scena della Città nella Villa», chiude il Coro (pp. 353-380).

Atto secondo: otto scene, all' 'inizio della settima scena: «Qui si muta la scena.», chiude il Coro (pp. 381-417).

Atto terzo: quattro scene, chiude il Coro (pp.418-432).

Atto quarto: due scene, chiude un Epodo (pp. 433-448).

Atto quinto: sei scene, chiude Bonifazio (pp. 449-471).

Alle pp. 473, il titolo *Giorgio / Tragedia / Sacra*.

Alla p. 474, illustrazione a bulino raffigurante una scena emblematica della tragedia.

Alle pp. 475-477, dedica di Bartolommei *All'eminentissimo / Sig. Cardinale / Antonio / Barberini*.

Alle pp. 479-580, testo.

Argomento: «Sofo Rè de' Persi ingannato dal Mago sacerdote degli Dei, destina l'unica sua Figliuola in cibo al Drago; il quale ucciso poi da Giorgio Capitano delle Persiane Milizie, resta da morte liberata la Donzella; ond' Ella per ciò stabilito di donarsi al Cristiano suo Difensore in Isposa; ma per nuovi inganni del Mago rimasto morto il Santo, e quella dalle sue speranze defraudata, tenta di darsi la morte, dalla quale vien rattenuta dalla Nutrice; e per fine racconsolata dal Santo Martire, il quale apparso glorioso nel Cielo, con la morte del Mago, annunzia la salute al Popolo Persiano» (p. 479).

Personaggi: Angelo Protettore del Regno De' Persi / *Prologo* / S. Giorgio Capitano del Rè de' Persi, / Sofo Rè de' Persi, / Nutrice, / Mago Sacerdote degli Dei, / Arsacio Ministro, / Nemesio Soldato Cristiano, / Calefario Sergente, fautore del Mago, / Nunzio Primo, / Nunzio Secondo, / Coro di Cristiani, / Coro di Gentili.

Ambientazione: «La scena è la città di Sira» (p. 480).

Prologo: apre Angelo Protettore del Regno Persiano, *incipit*: «Fra l' Angeliche Schiere eccelso Duce» (p. 481).

Cinque atti.

Atto primo: quattro scene, chiude il Coro (pp. 483-502).

Atto secondo: tre scene, chiude il Coro (pp. 503-522).

Atto terzo: otto scene, chiude il coro a strofe, antistrofe epodo (pp. 523-548).

Atto quarto: tre scene, chiude il Coro (pp. 549-563).

Atto quinto: sei scene, chiude il Coro (pp. 564-580).

Alle pp. 581, il titolo *Teodora / Tragedia / Sacra*.

Alla p. 582, illustrazione a bulino raffigurante una scena emblematica della tragedia.

Alle pp. 583-585, dedica di Bartolommei *Al Serenissimo / Principe Cardinale / Gio Carlo / Di Toscana*.

Argomento: «Teodora nobile Donzella d'Antiochia, ambita da più Nobili di quella Città per Isposa, mercè delle sue rare bellezze; resta da Licinio Imperatore destinata a Quello, che riporti in quel giorno festivo la vittoria in un' ordinato Torneamento; il che succeduto a Didimo Amante casto, viene Egli per ciò da Tutti acclamato degnissimo Sposo dell' amata Donzella; ma da Lei, che Cristiana s' appalesa, rifiutato. Quindi sdegnato l'Imperatore la fa condurre al pubblico Lupanare, ove rimanga la sua Virginità preda de' suoi Amatori impudichi; da' quali Didimo percorso la preserva con vago strattagemma, tramutate con Ella vestimenta; del che poi accusato a Licinio, a cui si confessa Cristiano, è condannato al supplizio di battiture impiombate; ma di ciò resa

consapevole la Donzella, ritornata addietro, si manifesta all' Imperatore la colpevole, e contende col Giovine per l'acquisto della Palma del Martirio; la quale finalmente con eguale sentenza di morte, ambiduo i Combattenti generosi ottengono, e si dimostrano poi gloriosi trionfanti nel Cielo» (p. 587).
 Personaggi: Amor Divino, Fortezza, Virginità / *Prologo* / Teodora Vergine Cristiana, / Didimo amante casto di Teodora, / Ninfeo, Clinio Amanti di Teodora, / Licinio Imperatore, / Andronico Cortigiano di Licinio, / Teofilo Sacerdote Cristiano, / Aurelia Madre di Teodora, / Eucario Cristiano, / Nunzio, / Littore, / Coro d' Amori Divini, / Coro di Virtù, / Coro di Cristiani.

Ambientazione: «La scena è Antiochia» (p. 588):

Prologo: apre Amor Divino, Virginità, Fortezza *incipit*: «Io, che beati i miei Divoti rendo» (p. 589)

Cinque atti:

Atto primo: cinque scene, all'inizio della quinta scena: «Quì si muta la Scena nel tempio», chiude il Coro (pp. 593-609).

Atto secondo: sei scene, chiude il Coro (pp. 610-630).

Atto terzo: quattro scene, chiude il Coro (pp. 631-649).

Atto quarto: quattro scene, chiude il Coro (pp. 650-668).

Atto quinto: cinque scene, chiude il Coro (pp. 669-686).

TRAGEDIE / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIA' / SMEDUCCI / RICORRETTE, ED ACCRESCIUTE. / IMPRESSIONE SECONDA / Parte Seconda / [quasi un'impresa ritraente un sole e una pianta, e la scritta: *Delecta Delectatis*, costituisce la marca tipografica] / IN FIRENZE, / Nella Stamperia di Pietro Nesti, MDCLV / *Con licenza de' Superiori*.

Contenuto del volume.

Alla p. 1, il titolo, *Clodoveo / Trionfante / Tragedia / Sacra*.

A p. 2, illustrazione a bulino raffigurante una scena emblematica della tragedia.

Alle pp. 3-5, la dedica di Bartolommei *Alla Cristianiss. Maestà / D'Anna / D'Austria / Regnante Regina / di Francia e di Navarra / Gloriosissima*.

Alle pp. 7-140, il testo.

Argomento: «La Francia con le sue Provincie dal Cielo discesa predice, le sue nuove Felicità, nascenti dalla Conversione alla Fede di Cristo di Clodoveo, il quale sospettando, che 'l Rè degli Alemanni gli muova guerra, chiama i suo' Capitani più principali a consiglio. Questi discordanti ne' pareri, rimangono per ciò dalla Spia del Nemico travestita, concitati a duello. Intanto sopraggiunge l' Alemanno, occultamente guidato dal Mago, dalle cui arti resta l' 'Armata de' Franchi dispersa. deplora Clodoveo le presenti, e future calamità. La Santa Regina Clotilde lo rincora, gli promette Vittoria, se faccia voto di farsi Cristiano. Egli prontamente ciò eseguendo, viene dall' istessa ricondotto al Campo. Quivi diviene Vincitore. Ritorna a Parigi trionfante, dove preparando il santo Vescovo Remigio il suo Battesimo, discendono dal Cielo l' Angelo Tutelare della Francia, e l' ' Angelo Michele. Porta Quegli l' Insegna

gloriosissima de' Gigli d'oro, e la sacra Ampolla dell' Unzione Reale, Questi uno Scudo di Diamante nel quale dimostra a Clodoveo intagliati i suoi più degni Successori, tra' quali si celebra LUIGI XIII. nel Quale come in vivo Tesoro di Virtù, si ravvisino raccolti tutti gli augusti Pregi, sparsi tra suo' più famosi Antenati» (p.7).

Personaggi: Francia con sue Provincie / *Prologo* / Clodoveo Rè, / Clotilde Regina, / Remigio Vescovo di Parigi, / Vetasto Ministro, / Sigiberto e Florimonte Capitani di Clodoveo, / Guiscado Prefetto, / Andoco Rè degli Alemanni, / Consigliere d' Andoco, / Dioneo Mago, / Tanguardo e Ermando Capitani dell'Alemanno, / Nunzio Primo, / Nunzio Secondo, / Nunzio Terzo, / Angelo Tutelare della Francia, / Angelo Michele, / Coro di Provincie, / Coro di Cittadini, / Coro di Cristiani.

Ambientazione: «La scena è Parigi» (p. 8).

Prologo: apre Francia, Coro di Provincie *incipit*: «Io, che nutrij lunga stagion nel seno» (p. 9).

Cinque atti.

Atto primo: tre scene, chiude il Coro (pp. 13-41).

Atto secondo: sei scene, all'inizio della sesta scena: «Qui si muta la Scena, s'appresenta 'l Duello.», chiude il Coro (pp. 42-64).

Atto terzo: otto scene, all'inizio della prima scena: «Qui si muta la Scena nel Campo», all'inizio della sesta scena: «Qui si muta la Scena, e torna la Città.» chiude il Coro (pp. 65-92).

Atto quarto: sei scene, chiude il Coro (pp. 93-120).

Atto quinto: sei scene, chiude il Coro (pp. 121-140).

Alla p. 141, il titolo *Eustachio / Tragedia / Sacra*.

Alla p. 142, illustrazione a bulino raffigurante una scena emblematica della tragedia.

Alle pp. 143-146, dedica di Bartolommei *Al Serenissimo / Gran Duca / di Toscana / Ferdinando II*.

Alle pp. 147- 276, il testo.

Argomento: «Eustachio sotto nome di Placido, Capitano Romano, tornato dall'Egitto Vincitore a Roma, riceve quivi dall'Imperatore Adriano gli Onori del Trionfo; dal che maggiormente irritati il Mago Dianeone, e Favorino antichi suoi Nemici, gli procurano ruina: Il Mago in ciò singolarmente s'adopra, turbando 'l core all'Imperatore, con sospetti, e disdegni, dall'Inferno procacciati. In tanto nelle Grotte de' Cristiani sono fatti prigionieri Teopiste, e Teopisto, l'una d'Eustachio Moglie, l'altro Figliolo Agabito, sono fra le maggiori loro allegrezze, dalla recognizione procedute, insieme con il Padre Eustachio (come Christiani, nel Culto di Cristo costanti) destinati in preda alle Fere; dalle quali restano illesi, sono per fine condannati al tormento d'un Toro di bronzo infocato, fra cui morendo Martiri generosi, ma nel sembiante inviolati, appariscono quindi nel Cielo beati, e formano felici auguri a Roma.» (p. 147)

Personaggi: Pallade Celeste / *Prologo*. / Teopiste: Moglie d'Eustachio in

manto virile / Agabito / Teopisto: Figlioli d'Eustachio / Adriano: Imperatore / Consule / Senato / Consigliere d'Adriano / Diane Mago / Favorino: Nemici d'Eustachio / Teofano Sacerdote Cristiano / Eustachio sotto nome di Placido / Maestro del Trionfo / Littore / Nunzio Primo / Nunzio Secondo / Nunzio Terzo / Coro di Virtù Celesti / Coro di Cristiani / Coro di Gentili / Coro di Demoni.

Ambientazione: «La scena è Roma» (p. 148):

Prologo: apre Pallade *incipit*: «Del vero Giove Io, che sovrana Prole» (pp. 149-151).

Cinque atti.

Atto primo: tre scene, chiude il Coro (pp.153-188).

Atto secondo: quattro scene, chiude il Coro (pp. 189-212). All'inizio della scena quarta l'indicazione «Qui si muta la Scena, ed apparisce la Pira di Traiano» p. 206.

Atto terzo: sette scene chiude il Coro (pp. 213-236). All'inizio della scena seconda «Qui si muta la Scena, ed apparisce ombrosa solitudine» (p. 216). All'inizio della scena quinta «Qui si muta la Scena, e torna la Città» (p. 222).

Atto quarto: quattro scene, chiude il Coro (pp. 237-254).

Atto quinto: otto scene chiude il Coro (pp. 255-276). All'inizio della scena ottava è riportata un'indicazione per la scenografia: «Qui s'apre il cielo, e s'appresenta il Martire.» (p. 275).

Alla p. 277, il titolo, *Altamene / Tragedia / Sacra*.

Alla p. 278, illustrazione a bulino raffigurante una scena emblematica della tragedia.

Alle pp. 279-281, la dedica di Bartolommei *Al Serenissimo / Principe / Mattia / Di Toscana*.

Alle pp. 283-380, il testo.

Argomento: «Altamene unico Figlio di Catatreo Re dell'Isola di Creta, fuggito a quella di Rodi per iscamparne il Parricidio, che dall'Oracolo gli fu minacciato; mentre quivi si va guardando dall'augurato Fato, viene, in riguardo singolarmente del suo valore, eletto Re, con nome mentito d'Acabito. Il Padre intanto impaziente di vedersi senza l'amato Figliuolo, mosso a ricercarlo, giunge a Rodi, e trasportato dalla tempesta; e penetrando furtivamente nella Città, viene riputato dalle Guardie delle porte un'insidioso Nemico; gli viene data la caccia; e sopraggiunto avanti al Palagio Reale, quivi s'attaca una notturna zuffa, alla quale accorrendo 'l Re medesimo, armato di zagaglia, da quella fulminando colpisce il vecchio Re suo Padre, stimato un'insidiatore, e l'uccide. Dal che seguiti alcuni infausti prodigij, mentre ne va investigando le cagioni, e di se stesso fortemente paventa, viene da Messaggero, che gli porta lo Scettro di Creta, liberato in parte dal timore del Parricidio, dandoli conto, che si stimi morto in Mare il Re Cretese. Del che tuttavia non resta incautamente accertato da Servo di Catatreo, scampato dalla zuffa, ch'Egli uccise il Re Cretese; onde riconosciutosi Parricida, tenta darsi la morte; marattenuto, Egli al (p. 284) fine

furiosamente saltando nella Nave, che condusse al Padre; in essa si commette al Mare, che lo trasporti disperso, e si dilegua dal Lito» (p. 283-284).

Personaggi: Fato e Parche: Prologo. / Altamene sotto nome d'Acabio Re di Rodi. / Catatreo Re di Creta, Padre di Altamene. / Consigliere di Catatreo. / Autoneo familiare d'Altamene. / Filemo scudiere di Catatreo / Sacerdote. / Arunte Mago / Ministri del Mago / Messaggeri de' Cretesi / Capo de' Custodi del Porto / Compagni Custodi. / Capo di Pescatori / Nunzio Secondo / Coro di Pescatori / Coro di Cittadini (p. 284).

Ambientazione: «La scena è Rodi» (p. 284).

Prologo: apre la personificazione del Fato *incipit*: «Io, che d'Inferna Notte orrida Prole» (pp. 285-288).

Cinque atti.

Atto primo: cinque scene, chiude il Coro (pp. 289-312). Alla fine della scena seconda è riportata un'indicazione per la scenografia: «Qui si spogliano delle veste di seta, e d'oro, e prendono quelle de' Pescatori» (p. 301).

Atto secondo: tre scene, chiude il Coro (pp. 313-329).

Atto terzo: cinque scene chiude il Coro (pp. 330-350).

Atto quarto: quattro scene, chiude il Coro (pp. 351-264).

Atto quinto: cinque scene chiude il Coro (pp. 365-380).

Alla p. 381, *Creso / Tragedia*.

Alla p. 382, illustrazione a bulino raffigurante una scena emblematica della tragedia.

Alle pp. 383-385, dedica di Bartolommei *Al Serenissimo / Principe / Leopoldo / Di Toscana*.

Alle pp. 387-502, il testo.

Argomento: «Creso Re di Lidi, mentre pieno d'alterigia recusa la pace con Ciro Re de' Persi; e confida nella sua possanza si promette (anco con dispregio degli Dei) la vittoria; da Nemese punito della superbia, resta vinto, e rotto in guerra; e quindi dalla propria Figliola, innamorata del Nemico, tradito, perde la sua Reggia; dalla quale uscito di furto, mentre tenta di salvarsi con occulta fuga, viene appalesato dal suo muto Figliuolo; onde rimanendo prigioniero del Re Persiano, da Lui è destinato al fuoco: Ma non cessando nelle sue maggiori miserie di rammentare 'l Savio Solone, che l'ammonì nella sua felicità a fidarsi di essa; quindi porge cagione alla generosità del Re nemico, non pur di liberarlo da quella morte, ma d'eleggerlo suo Consigliere; già che lo riveggia dall'avversa Fortuna ravveduto»(p. 387).

Personaggi: Memesi Dea, Coro di Furie / Prologo / Creso Re de' Lidi / Nanide sua Figliola / Nutrice. / Figliuolo muto di Creso / Oraxe Capitano di Creso. / Ciro Re de' Persi. / Arpago Capitano di Ciro / Scudiero di Ciro / Daniello Profeta / Telmisse Aruspice / Nunzio. / Tribuno di Ciro / Soldati di Ciro / Soldati di Creso / Coro di Fanciulli Ebrei / Coro di Cittadini

Ambientazione: «La scena è Sardi Reggia di Creso» (p. 388):

Prologo: apre Memesi *incipit*: «Io, che m'affido sovra altero Soglio» (pp. 389-392).

Cinque atti.

Atto primo: tre scene, chiude il Coro (pp. 393-417).

Atto secondo: quattro scene, chiude il Coro (pp. 418-439).

Atto terzo: quattro scene chiude il Coro (pp. 440-460).

Atto quarto: cinque scene, chiude il Coro (pp. 461-474)

Atto quinto: cinque scene chiude il Coro (pp. 475-502).

Firenze 1656 - *Drammi musicali parte prima e seconda.*

Parte prima frontespizio:

DRAMMI / MUSICALI / MORALI / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIA' / SMEDUCCI /, *PARTE PRIMA*, / *Cioè* / CERERE RACCONSOLATA, / IL NATALE DI MINERVA, / PERSEO TRIONFANTE, / IL TRIONFO DI MAGGIO, / AMORE CASTIGATO, / LA GLORIA DI ORFEO. / IN FIRENZE, Nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi / *Con licenza de' Superiori. MDCLVI.*

Parte prima registro dei drammi.

Titolo: CERERE / RACCONSOLATA / DRAMMA MUSICALE (p. 1).

Dedica: *All'Eminentissimo / Sig. Cardinale / Giulio / Mazzarini* (pp. 3-4).

«*Argomento della favola:* Mercurio sorge dall'inferno, messaggero di Plutone a Giove, che gli provvegga di sposa, predicendo, che 'l fato gli destini Proserpina. In tanto volendo partire Cerere per visitar Cibelle nella Frigia, prescrive a Proserpina il contenersi in casa, sino al suo ritorno: consente la donzella; ma quindi venendo sedotta da Venere in forma di Diana, si conduce a coglier fiori ne' campi del Monte d'Etna, da Zeffiro adornati; quivi con alcune ninfe restando intenda a depredate fiorite vaghezze, rimane improvvisa preda di Plutone, che la trasporta all'inferno. Cerere ritornando addietro dal suo viaggio, ode l'orribile avvenimento della figliuola; onde proponendo in querele, poggia al cielo a lamentarsene con Giove, chiedendo, che le sia restituito l'amato parto. Resta in questo in parte racconsolata, mentre per decreto di Temi alberghi Proserpina vicendevolmente or nel Cielo, ed or nell'Inferno; il che resta approvato con universal applauso» (p. 5).

«*Allegoria:* Proserpina, che da Cerere esortata a starsi, dopo la sua partenza, in sua casa cede alla voglia della Madre, ma quindi si lascia da Venere sedurre a coglier fiori tra la foresta, dinota la parte sensuale dell'huomo, la quale consigliata dalla ragionevole a conservarsi nella custodia di se stessa, sembra prima acquetarsi, ma poscia persuasa dalla lussureggiante cupidigia, la segue tra le mondane vaghezze a depredate le caduche rose, e gli degli impuri dilette; dal che succede, che preda ella rimanga dell'insidiante infernal nemico. Di questo lamentandosi Cerere, figurata nella facultà, cui presiede la ragione, ricorre con preghiere, e con pianto a Dio, cui per grazia la racquisti: Ne resta per ciò non pur racconsolata, ma ne risulta una comune letizia» (p. 6).

«*Personaggi:* / Mercurio / Prologo; / Cerere; / Proserpina; / Calligena: Nutrice di Proserpina; / Sirene: Ancelle di Proserpina / Venere; / Plutone; / Lachesi,

/ Cloto, / Astropo: Parche; / Zeffiro; / Giove; / Temi; / Pastore; / Ninfa; / Coro d'Agricoltori; / Coro di Ninfe; / Coro d'Aure; / Coro d'Amori; / Coro di Mostri Inferni.»

Ambientazione: «La scena campi d'Etna» (p. 7).

Prologo: Mercurio, *incipit* «Io, che Nunzio fedel del Re superno»; *explicit* «E consolate 'l cor con l'altrui male».

Dramma musicale in cinque atti.

Atto primo: tre scene, chiude l'atto il Coro d'Abitanti (pp. 11-24).

Atto secondo: tre scene, chiude l'atto il Coro (pp. 25-32).

Atto terzo: due scene, chiude l'atto il Coro d'Amori (pp. 33-37).

Atto quarto: tre scene, chiude l'atto il Coro di Mostri (pp. 38-50).

Atto quinto: due scene, chiude l'atto il Coro (pp. 51-58). All'inizio della scena seconda è riportata un'indicazione per la scenografia: «Qui s'apre il cielo» (p. 53).

Titolo: IL NATALE / DI / MINERVA / DRAMMA MUSICALE (p. 53bis)¹⁵.

Dedica: «*Al Serenissimo / Ferdinando / Duca dell'una, / e l'altra / Baviera / del S.R.I. Archidapifero, Elettore*» (pp. 55bis-56bis)¹⁶.

Prologo: apre la personificazione del Danubio *incipit* «Grande fra gli Europei Fiumi Reale» e chiude il Coro di Ninfe, *explicit* «Di Savere Arca vivace». Nel prologo si fa riferimento a Ferdinando e alla sua sposa: «Voi la Corona, ond'Io d'Onor mi fregi, / FERNANDO, ed ADELAIDA, o regij Amati / ... / Miro Voi de' Bavari Augusto Duce, /» e si augura loro la nascita di un figlio (pp. 57bis-59)¹⁷.

¹⁵ Per un errore di stampa la numerazione delle pagine che vanno da 53-58 è ripetuta, la indichiamo quindi con bis.

¹⁶ Nella dedica al *Serenissimo Ferdinando Duca dell'una e l'altra Baviera*, Bartolommei scrive: «Queste mie musicali favole, che nel tempo delle fortunatissime nozze di V.A.S. giunsero in penna a farle divotissima offerta, ritornano, rinnovate con la Stampa, a dedicarsi all'A.S. Sereniss. con più espressi auguri di felicità; e parimente con patenti mistiche significazioni nel contenuto loro». (p. 56). Ferdinando Maria Wittelsbach (Monaco di Baviera 31 ottobre 1636 - Oberschleißheim, 26 maggio 1679), figlio di Massimiliano I elettore di Baviera e di Maria Anna d'Austria sposò per procura il giorno 8 dicembre del 1650 Enrichetta Adelaide (Torino 6 novembre 1636 – Monaco di Baviera, 13 giugno 1676), figlia di Vittorio Amedeo I di Savoia e Cristina di Francia, sorella di re Luigi XIII. Il matrimonio fra Ferdinando Maria ed Enrichetta Adelaide fu celebrato in forma pubblica nel Duomo di Torino e dopo il rito religioso seguirono i festeggiamenti. A questa cerimonia pubblica, il 25 giugno 1652, ne seguì una privata nella cappella della corte di Baviera. Pur non essendo in grado di stabilire se i drammi musicali, *Il Natale di Minerva* e quello che segue *Il Perseo Trionfante*, furono rappresentati per i festeggiamenti delle nozze a Torino o successivamente, possiamo ritenere che, secondo le parole di Bartolommei, il loro invio al duca risalga a quel periodo. Precedentemente, una stesura manoscritta dello stesso dramma musicale il *Natale di Minerva* era già stata inviata da Bartolommei, con lettera di accompagnamento datata 15 agosto 1629, al Granduca di Toscana Ferdinando II; cfr. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Magliabechiano, ms. classe VII, 1386, alle cc. 84r-85v: lettera di dedica, alle cc. 132r-169r). Sulla descrizione del manoscritto e dei testi in esso contenuti e per le indicazioni di alcune varianti fra la versione manoscritta e quella a stampa de *Il Natale di Minerva* cfr. qui, p. XLVIII e sgg.

¹⁷ Per un errore d'impaginazione il prologo è anteposto all'*Argomento* e all'*Allegoria*.

«*Argomento*: Giove disceso dal Cielo nell'Isola Tritonica a convito, apprestatoli da gli Etiopi suoi Divoti, viene quivi assalito da repentino dolore di testa; del che mentre la cagione prevede, impone a Volcano, che con tagliente scure di diamante gli percuota, ed apra il Capo; onde Questi eseguendo, fa nascer dal taglio (con istupore, ed allegrezza de' circostanti Dei) una Donzella armata, la quale resta eletta Dea della Sapienza, e nominata Minerva: Ma professandosi amica della Castità, si rende odiosa a Venere, la quale perciò instiga Cupido a farle insidiosa guerra; nel che Questi cimentandosi, in vece di riportare vittoria, n'ottiene segnalatissima perdita, restando prigioniero della novella Dea, e da Lei dispogliato dell'Arco, da questo maggiormente s'accresce l'inimicizia tra le due Dee: Ma non piacendo a Giove una tal lite, in fine le pacifica, augurando felicità al mondo dalla loro riconciliazione e singolarmente a' reali sposi della Baviera; il che prima viene annunziato dal Danubio, fattone accorto dal fato» (p. 60).

Allegoria: «*Allegoria*: Minerva nascendo armata dal Capo di Giove simboleggia la Virtù intellettuale dell'Anima, la quale risedendo nella Rocca della mente, come in sua propria sede, quindi nasce con la cognizione delle più sublimi scienze: L'armonia di quella favolosa Dea dinota quella, della quale resti munito l'animo del savio, il quale si mantien sempre pronto a forte scherno contro ogni assalto di Fortuna, che ripercota, e vinca con lo scudo adamantino d'invitta costanza. Il desiderio, che palesa Minerva di conservare la castità, rendendosi nemica di Cupido, e protettrice delle Ninfe di Diana, non meno ci rappresenta dell'Istesso la Sapienza, che gode del casto commercio delle Muse; declina, ed aborre le lusinghe, e' vezzi di Cupido, come dannosi alla memoria, ed all'ardor dell'ingegno, che da Cupidinee perturbazioni rimanga offuscato: La riconciliazione fra Minerva e Venere significa finalmente, che possa seguire alcun' amichevole accoppiamento fra' dilette del Senso, e quelli della Sapienza, mentre restino regolati da saggia Temperanza» (pp. 60-61).

«*Personaggi*: / Danubio: Prologo; / Giove; Giunone; Iride; / Volcano; Apollo; Minerva; / Venere; Flora; Amore; / Gioco; Mercurio; / Eufrosina, Aglaia, Thalia: Grazie; / Coro di Dei; / Coro di Ninfe del Danubio; / Coro di Ninfe Tritoniche».

Ambientazione: «La Scena l'Isola Tritonica» (p. 61).

Dramma musicale in tre atti.

Atto primo: quattro scene, chiudono l'atto i Cori di Dei e di Ninfe. Indicazione per la scenografia all'inizio della scena terza: «Qui s'apre il Foro» (pp. 60-72).

Atto secondo: sette scene chiude l'atto il Coro. Indicazioni per la scenografia all'inizio della scena quinta: «Qui suona il gioco» (pp. 73-87).

Atto terzo: tre scene, chiude l'atto il Coro (pp. 88-99).

Titolo: PERSEO / TRIONFANTE / DRAMMA MUSICALE (p. 101).

«*Argomento della Favola*: La Vittoria discesa dal Cielo predice il Trionfo, che deve riportare di Medusa Perseo, favorito da Lei. Succedano Mercurio, e Minerva, da' quali resta a gara armato Perseo, e ammaestrato per dar morte a

Medusa: Consegnato quindi a' Satiri, ed a Sileno, viene scorto al Mostro Meduseo, al quale avendo troncato il capo, ritorna con esso vincitore, e le spoglie dell'orribil Nemico comparte tra gli Dei suoi fautori. La Vittoria ritorna col Cavallo Pegaseo, nato del sangue di Medusa, sopra del quale trionfante Perseo sen voli incoronato; dal che si predicano le glorie de' Serenissimi PRINCIPI di BAVIERA» (p. 103).

«*Allegoria*: Medusa serpentina nella chioma, stellata nella fronte d'un'occhio, dal quale converta gli Huomini in sasso, rappresenta l'orribil Mostro del Terrore, quale debilita la mente, mentre la spaventa, e la sparge di caligini d'ignoranza, rendendo di sasso il core, ed arrestando dalle lodevoli operazioni: Contro questo s'arma Perseo, figurato nel generoso Ardimento dell'Animo, il quale restò avvalorato dalla Sapienza, e dall'accorta Prontezza, sotto figura di Minerva, e di Mercurio. Il muoversi retrogrado di Perseo dimostra, che la Virtù non rimira in fronte il Terrore, ma lo va riguardando nel terso specchio dell'Onore; e così giunge a troncargli il capo a quel Gorgone, che dal sangue di esso si genera l'alato Pegaso della Fama, che volante formata dal Gorgone delle Muse, ove con le unghie apre un Fonte, onde restano celebrate le gesta più degne de' gli Eroi» (p. 104).

«*Personaggi*: / Vittoria, Valore, Ardimento: Prologo; / Perseo; Mercurio; Minerva; / Sileno; Satiri; Nunzio; / Coro di Ninfe; Coro d'Isolani».

Ambientazione: «La Scena Riva Tritonica» (p. 104).

Prologo: apre la Vittoria, *incipit* «Io, che del Cielo invitta, alata Prole», e chiude il Coro *explicit* «Mentre Duce al Ciel gli alletti». Nel prologo si esalta il valore del duca di Baviera (pp. 105-108).

Dramma musicale in tre atti.

Atto primo: due scene, chiude l'atto il Coro di Ninfe (pp. 109-115).

Atto secondo: due scene, chiude l'atto il Coro (pp. 116-124).

Atto terzo: due scene, chiude l'atto il Coro (pp. 125-130).

Titolo: IL TRIONFO / DI MAGGIO / VINCITOR DELLA PESTE / FAVOLA MUSICALE (p. 131).

Dedica: *Al Serenissimo / Ferdinando II / Granduca / di Toscana* (pp. 133-134)¹⁸.

¹⁸ Nella dedica *Al Serenissimo Ferdinando II*, Bartolommei dice di aver composto la favola musicale per la cessazione della pestilenzia in Italia e in Toscana; oltre a *Il Trionfo di Maggio Vincitore della Peste* è dedicato al Granduca anche il dramma successivo della raccolta *Amor Castigato*. Una versione a penna de *Il Trionfo di Maggio Vincitore della Peste* fu composta da Girolamo prima di quella a stampa, come risulta dal testo contenuto nel manoscritto magliabechiano 1386 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e proveniente dalla Biblioteca Palatina della stessa città. La versione a penna de *Il Trionfo di Maggio Vincitore della Peste* contenuta nel manoscritto di Firenze è preceduta da altri due drammi di Girolamo Bartolommei e indirizzati al Granduca Ferdinando, come chiarisce la lettera di accompagnamento datata 15 agosto 1629 (cfr. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Magliabechiano, ms. classe VII, 1386, alle cc. 84r-85r: lettera di accompagnamento, alle cc. 172-229: *Il Trionfo di Maggio Vincitore della Peste*). La versione manoscritta del dramma è dedicata *Alla Serenissima Arciduchessa di Toscana* Vittoria della Rovere, prova la lettera di dedica che precede il dramma e uso icastico del lemma 'vittoria' scritto sempre con lettere capitali (cfr. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Magliabechiano, ms. classe

Argomento: «*Argomento della favola*: Igia dea della Salute, mossa da preghi delle Ninfe del Poggio Imperiale, destina di dar morte al Mostro della Pestilenza, che sbandito dalla Città ricovrò fra le foreste d'Arcetri. Quindi spacciò Zeffiro à ricercare l'animata Peste, la quale ritrovata, ritorna a darne conto alla sanatrice Diva, che con la compagnia di Clori, ed Amaltea indirizzata al loco significativo, quivi la saetta, e l'uccide; e ritornata vincitrice viene ringraziata dalle Ninfe, e da' Pastori, quali offerendole Trionfo, Ella lo ricusa, concedendolo in sua vece a Maggio; il quale giunge con l'Aure a trionfare nel Prato del Poggio Imperiale» (p. 135).

Allegoria: Non è riportata la spiegazione allegorica

«*Personaggi*: / Zeffiro: Prologo; / Filli, / Nisa, / Amaranta: Ninfe; Tirsi, / Melibeeo, / Aminta: Pastori; / Igia: diva della salute; / Amaltea; / Clori; / Maggio; / Coro di Ninfe e Pastori; / Coro d'Aure».

Ambientazione: «La Scena Poggio Imperiale» (p. 136).

Prologo: Zeffiro *incipit*: «Padre di Primavera, Io, che fecondo», *explicit*: «Trionfo spiegherà di gaudio adorno» (pp. 137-138).

Dramma musicale in tre atti:

Atto primo: due scene, chiude l'atto il Coro (pp. 139-154).

Atto secondo: due scene, chiude l'atto il Coro (pp. 155-170).

Atto terzo: due scene, chiude l'atto il Coro d'Aure: «Del bel Maggio messaggiera, / Noi leggiere / Aure Tremoli, e vaganti, / Su danziam concordi a gara, / Alla cara / Armonia de' nostri canti // ...» (pp. 171-181).

Titolo: AMORE / CASTIGATO / DRAMMA MUSICALE (pp. 183-231)¹⁹.

«*Argomento*: Amore discacciato dal Cielo, come insolente, discende disdegnato tra' Campi Lugenti dell'Inferno (luogo destinato a gli Amanti infelici, che mancarono di vita per crudeltà d'Amore, si come cantò Virgilio). Quinci, mentre stanco s'addormenta, rimane legato da Donne sue nemiche, che fra selva oscura di Mirti, come insane, s'aggirano: Queste a gara accese di vendetta tentano di darli morte, ma non concordano nel modo, lo conducono a' Giudici dell'Inferno, a fine, che

VII, 1386, alle cc. 173r-174r: lettera di dedica; alle cc. 176v-229v: il testo). La forma espressiva del lemma 'vittoria' è conservata anche nella versione a stampa dedicata al Granduca. Per il testo manoscritto e per alcune delle varianti fra le due versioni cfr. qui p. LI e sgg.

¹⁹ Il dramma è dedicato al Granduca Ferdinando II di Toscana, come risulta dalla dedica anteposta nella raccolta a *Il Trionfo di Maggio Vincitore della Peste* (cfr. BARTOLOMMEI 1656, pp. 133-134). Inoltre già una versione manoscritta dello stesso soggetto drammatico, intitolata *Il Riscatto d'Amore*, era stata dedicata nel 1629 da Bartolommei al Granduca Ferdinando, come prova il testo conservato in un manoscritto della Biblioteca Palatina di Firenze (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo magliabechiano, ms. classe VII, 1386, cc. 83r-130r). Va ancora aggiunto che Bartolommei, già nel 1619, aveva composto una versione molto simile della stessa favola musicale, per le «Nozze degli Eccellentissimi signori Sposi, Prencipe, et Prencipessa di Sulmona» con il titolo *Amore tormentato* come risulta dalla copia manoscritta raccolta in un codice vaticano (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Ferraioli, ms. 110, cc. 3r-38r). Per la descrizione delle due versioni manoscritte alle quali abbiamo fatto riferimento cfr. qui pp. XLVII e sgg.

risolvano le loro contese nell'uccisione d'Amore: trattanto 'l Mondo restando afflitto dalla lontananza d'Amore, gli Dei de gli Elementi pregano Giove per lo ritorno di Lui; al che consentendo, destina, che Venere prontamente discenda dall'Inferno, e lo riconduca al Mondo; il che eseguisce Questa con bell'inganno, ritogliendolo, sotto pretesto di gastigarlo, dalle mani delle Donne infuriate; Egli per ciò ritorna al Mondo, da cui con festose accoglienze vien ricevuto: Invitato per fine da gli Dei superni, sorge a rimpatriarsi nel Cielo». *Allegoria*: «*Allegoria*: Amore, che discacciato dal Cielo, come insolente, da Astrea, discende fra gli Abissi, dove resta prigioniero di Donne, per sua cagione uccise, simboleggia il cupidineo appetito, il quale dal Cielo dell'Anima sbandito dalla Ragione, in pena, che tentò introdurvi sfrenate passioni: Scende a dimorare fra oscurità d'un core da sì fatte perturbazioni, quasi Donne infuriate, agitato. Tra quel mistico Inferno, quelle commozioni insane procurano di distruggere un tale concupiscevole affetto; ma dovendo cooperare alla comune generazione, la Natura, che come Venere gli presiede, lo preserva, e rende al Mondo, che con applauso universale riceve» (p. 186). «*Personaggi*: Astrea; / Prologo; / Saffo, / Proci, / Fedra, / Didone: Donne de' Campi Infernali; / Amore; / Narciso; / Iacinto, / Adone: Fanciulli de' Campi Inferni; / Mercurio; / Venere; / Giove; / Berecintia; / Nettuno; / Giunone; / Coro di Dei; / Coro di Tritoni; / Coro di Ninfe; / Coro di Fanciulli».

Ambientazione: «La Scena Campi Lucenti dell'Inferno» (p. 187).

Prologo: Astrea, *incipit* «Di Temi Io Prole antica, Astrea, che rendo», si conclude con parole encomiastiche nei confronti del Granduca di Toscana e dei suoi avi, *explicit*: «E rinovar nel Mondo un Secol d'oro» (pp. 188-190).

Tre atti.

Atto primo: due scene, chiude l'atto il Coro di fanciulli (pp. 191-204).

Atto secondo: tre scene, in chiusura della terza scena si alternano i Cori delle Ninfe e dei Tritoni (pp. 205-219). A metà della prima scena vengono fornite indicazioni sceniche: «Qui le Donne legano Amore» (p. 207) e all'inizio della seconda scena «Qui si muta la scena» (p. 212).

Atto terzo: quattro scene, a chiusura dell'ultima scena si alternano i Cori degli dei Terrestri, Marini e Celesti (pp. 220-231). Sono fornite indicazioni all'inizio della prima scena: «Qui si muta la scena» (p. 220); della seconda scena: «Qui si muta la scena, e si conduce legato Amore» (p. 222); della terza: «Amore sciolto dalla Madre prende il volo» (p. 227); della quarta: «Qui si Tramuta la Scena» (p. 228) sempre nella quarta: «Sale amore scherzando con frecce» (p. 229).

Titolo: LA GLORIA / D'ORFEO / DRAMMA MUSICALE (p. 233).

Dedica: *Al Serenissimo / Duca di Modona / e Reggio / Francesco / d'Este* (pp. 235-236)²⁰.

²⁰ Nella dedica a Francesco I d'Este, Duca di Modena e Reggio, Bartolommei fa riferimento a una precedente versione del dramma inviata al Duca per le sue nozze: «Ritorna il mio *Orfeo* dalla Stampa riformato a rinnovare a V.A.S. la divota offerta, nella quale Egli per prima s'affrettò

Argomento: «*Argomento della favola*: Orfeo rimasto vedovo d'Euridice sua Consorte, ricondotto a Rope sua patria, ammaestra nel culto di Mercurio, e 'n quello di Diana li Fanciulli, e le Donzelle; del che singolarmente si sdegna Venere; già che suadendo a queste la verginità, le distolga dal maritaggio, da lei preteso: Ella perciò in vendetta esorta Cupido suo figlio ad impiegarne le sue saette a danno d'Orfeo; ma diffidando questi di poterlo ferire, rispetto alla possente lira, ode armato il Musico il tutto vince: per consiglio dell'istessa Madre consente ad impiegare i suoi amorosi strali contro Donne Baccanti; le quali veggendosi quindi dispregiate da Orfeo, rivolto l'amore in fiero sdegno, facciano di lui cruda vendetta: ed a fine, che non possa impedire la possanza della canora Lira d'Orfeo l'insano furore delle Donne, s'esibisce Venere di valersi dell'aiuto del Sonno, che leghi in tal maniera prigioniero Orfeo, che facile riesca furarne poi la cetra all'addormentato Cantore. Questi intanto composti a trattare l'armoniosa Lira in una diserta pioggia, che va rivestendo di piante, viene fatto preda del Sonno, e spogliato dell'Instrumento canoro. Quindi deriva, che le Donne Baccanti, per prima da lui totalmente abborrite, di Tirsi pungenti, e ripiene dell'insanie di Bacco, l'assaliscono, e ne fanno un crudelissimo strazio; onde inteso questo da Apolline, e dalle Muse, ne segue un comune compianto; ma tra le lagrime, e tra le querele, affacciandosi dal Cielo Orfeo già tra gli Dei annoverato, cangia le mestizie in allegrezze, e riceve da' Popoli culto d'un Nume» (p. 237-238).

Allegoria: «*Allegoria*: Orfeo, che dall'armonia del suono, e del canto addolcisce le Belve più crude, dinota l'huomo savio, particolarmente instrutto nell'arte del ben parlare, e nella dolcezza del metro, il quale (da tali aggradevoli modi di sapienza allettando huomini rozzi, e fieri) scota loro la ferina rozzezza, mansueti gli riduca, e prescriva loro civili norme al ben vivere, e nel divino culto gli vada ammaestrando. Un tale sapiente, quantunque degno d'ogni onore, si vidde tuttavia invidiato alcuna fiatta, e perseguitato da gl'ignoranti, del brutale senso seguaci. Quinci Orfeo figura di esso si scorge odiato da Bacco, e da Venere, ed

per giungere a opportuno nel tempo delle felicissime Nozze di V. A. con auguri di desiderata prosperità: Ritorna, dico, con una speranza, che V. A. riceva presentemente un tal figliuolo della più degna tra le Muse, con quella generosa benignità, con la quale lo raccolse allora, ravvisando nuovamente in esso un soggetto proporzionato in parte a' rari pregi di V.A. la quale oltre la gloria, che riporti dalla civile Prudenza, e dal Valore militare, si rende cortesissimo Protettore delle Scienze, e dell'Arti più belle, tra le quali trionfa la poesia; e si come questa fu sempre favorita da' suoi sereniss. Antenati, così confida di mantenersi dal suo favorevole patrocínio, al quale ricorrendo con questo drammatico componimento, prego a V.A. compiuta felicità» (pp. 235-236). Francesco I d'Este (Modena 6 settembre 1610 – Santhia, 14 ottobre 1658), figlio di Alfonso III d'Este e di Isabella di Savoia, fu duca di Modena e Reggio dal 1629 al 1658. Francesco I si sposò tre volte: nel 1631 con Maria Farnese, morta nel giugno 1646; il 12 febbraio 1648, con la sorella della prima moglie Vittoria Farnese, morta il 10 agosto 1649; il 14 ottobre 1654 con Lucrezia Barberini figlia di Taddeo Barberini. Non siamo in grado di stabilire per quale dei tre matrimoni Bartolommei abbia inviato il suo dramma musicale al Duca, ma possiamo ipotizzare che data la vicinanza del letterato fiorentino alla famiglia Barberini il dramma sia stato inviato per essere rappresentato nei festeggiamenti del matrimonio di Francesco I d'Este con Lucrezia Barberini.

insidiato a morte, ma non osando Quelli di venirli palesemente a fronte, per temenza di non restar convinti dall'eloquenza di Lui, rappresentata nella Lira del Tracio Citareda, assaliscono con fallaci calunnie la fama di Lui, mentre non senta, si come l'insane Baccati Orfeo, mentre dorma, il quale se resta lacerato da quelle in Terra, sorge nel Cielo glorificato da Dei, simboleggiando altresì il Savio, che da laceranti accuse (compresa la verità) riporta lode, e pregi di vera gloria» (p. 239).

«*Personaggi*: / Musica: Prologo; / Orfeo; / Asterio: Compagno d'Orfeo; / Venere; / Cupido; / Sonno; / Apollo; / Baccante prima; / Baccante seconda; / Baccante terza; / Calliope, / Euterpe, / Clio: Muse; / Nunzio; / Coro di Fanciulli e Donzelle; / Coro di Baccanti; Coro di Cittadini; / Coro di Muse». Ambientazione: «La scena Rodope» (p. 240).

Prologo: intervengono la personificazione della Musica, del Suono e del Canto, *incipit*: «Io, che dal Cielo, onde discesi, apprendo», si chiude con parole d'encomio per Francesco duca di Modena, *esplicit*: «Farsi tra bel seren pompa stellata» (pp. 241-243).

Cinque atti:

Atto primo: un'unica scena, si chiude con l'alternarsi dei Cori di Fanciulli e Donzelle (pp. 244-249).

Atto secondo: quattro scene, chiude il Coro. Per ogni scena compare anche un solo personaggio (pp. 250-264).

Atto terzo: due scene, chiude il Coro. Indicazione scenica: «Qui si tramuta la scena» (pp. 265- 270).

Atto quarto: quattro scene, chiude il Coro di Cittadini (pp. 271-284). Indicazioni sceniche, a metà della prima scena: «Qui amore suona» (p. 272).

Atto quinto: due scene, chiude il coro (pp. 285- 288). Indicazione scenica, inizio seconda scena: «Qui s'apre 'l cielo e s'appresenta Orfeo».

Parte seconda frontespizio:

DRAMMI / MUSICALI / SACRI / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIA' / SMEDUCCI /, PARTE SECONDA. / Cioè / L'EUFRASIA, / IL SACRIFICIO D'ISAC, / L'INNOCENZA DI SUSANNA / L'ANNUNZIAZIONE DELLA B. VERGINE, / MADDALENA AL SEPOLCRO, / LA VENDITA DI GIOSEFFO / IL FIGLIUOL PRODIGO / LE SELVE AD ONORE DI S. ANDREA CORSINI. / IN FIRENZE, Nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi / *Con licenza de' Superiori. MDCLVI.*

Parte seconda registro dei drammi.

Titolo: L'EUFRASIA / DRAMMA / MUSICALE (p. 1)

Dedica: *Alla Maestà serenissima / di / Cristina / Regina / di Svezia &c.*

«Diverse ne' principj, e modi loro si dimostrano (Sereniss. Regina) la Sapienza, e la Prudenza: Quella con l'altezza del pensiero si solleva alle notizie più sublimi, e al Sole della più pura Verità assisa, in guisa d'aquila, lo sguardo dela Contemplazione: Questa rivolge la Sferza delle sue regolate operazioni intorno al bene dell'umana Vita, de costumi moderatrice, sicurissima scorta tra (4) le

vie più dubbiose a fini più degni ... Un vivo esemplare di sovrumana prudenza si rese la nobilissima vergine Eufrazia, la quale nel rischio maggiore, che resti oltraggiata dal barbaro soldato la sua virginal pudicizia, seppe con sagace innocente inganno, non pur preservare, ma guadagnarsi l'eterna palma del glorioso martirio. D'un tale eroico atto si prudente donzella, avendo io formato un musicale dramma, ardisco di consacrarlo a V. Maestà, sperando, che la generosa sua benignità possa riceverlo, come uno specchio tersissimo, nel quale ravvisi in parte le sue Eroiche Geste; confidando, che non sia per disdegnare, che Le venga l'offerta da Autore oscuro, con mal composte Rime nel nostro Toscano Idioma; (tra gli altri, che V. Maestà altamente possiede, con particolare compiacimento favorito) potendo egli sperare d'illustrarsi alla chiarissima luce del suo glorioso nome» (pp. 3-5).

«*Argomento*: Artamano, Duce de gli Albaneschi, trascorso con le sue squadre ad Epidanno, Città de gli antichi Etoli, la saccheggia, e tra l'altre prede di Vergini, destina sua la bellissima Eufrazia; del che resa accorta la Madre la nasconde nella propria casa: In tanto il Barbaro, che s'avvisa di questo, fa trarne in pena prigioniera la Madre; Quella ciò non sofferendo, s'appalea al Nemico; il quale reso lieto, e festoso, chiede, che gli resti volontaria Sposa; il che ricusando la prudentissima Vergine, gli promette in vece delle sue nozze un tale unguento, formato con arte maga, che lo preservi dalle ferite, e per provar del valore dell'unzione offerisce il proprio collo; ma abborrendo di ferirlo Artamano, invita Eufrazia a nuziale convito, nel quale inebriato, s'induce a troncargli il collo all'amata Vergine. Dall'ubbriachezza trapassa il Barbaro al sonno; dal quale risvegliato, riconosce il suo fallo, lo punisce, micidiale di se stesso; onde confuse le sue Genti si danno in fuga, restando libera la Città. Si raccolgono le reliquie della Martire Eufrazia, la quale, per conforto della Madre, e per manifestar la sua gloria, apparisce dal Cielo» (p. 6).

«*Personaggi*: / Prudenza Celeste: / Prologo; / Brasilla: Madre di Eufrazia; / Eufrazia: Vergine; / Teodoro: Sacerdote Cristiano; / Artamano: Duce de' Barbari Albaneschi; / Amfilochio: Guida d'Altamano; / Amanzio: Alfieri d'Altamano; / Nicobolo: Servo d'Altamano; / Coro di Donzelle / Coro di Cristiani. / Coro di Soldati».

Ambientazione: «Epidanno Reggia de gli Etoli» (p. 7).

Prologo: Prudenza Celeste, *incipit* «Della Virtù Regina», *explicit* «Stelle prepara 'l Ciel, ch'al crin vi doni» (pp. 8-9).

Io, che mi rendo / Consigliera dell'Alme, e fida Duce, / Dal mio Stellato Soglio in Terra scendo; / Onde da vera Luce, / Altrui segni la via, ch'al Ciel conduce. // Io la Prudenza sì, ma non già quella, // Che guida a falso ben per cammin torto; / Ma nel mondano Mar la chiara Stella, / Cui buon Nocchiero scorto, / Dell'eterna salute approdi al Porto. // Sorger vedrassi oggi con gioia, e festa / Real Donzella, cui mi glorij, e vante, / Che doppia acquisti d'alte gemme intesta / Corona trionfante, / Vergine pura, e Martire costante / Tu quella Eufrazia, che per Me ti rendi / A gara in questo dì prudente, e forte; /

Con destro inganno 'l tuo candor difendi, / E con beata sorte, / Di Vittoria immortal Palma riorte. (p. 8) [8 strofe di 5versi ciascuna, prevale l'endecasillabo (funzione narrativa), ma vi sono anche settenari, rime: ABABB ripetuta per tutte le strofe] (pp. 8-9).

Cinque atti:

Atto primo: un'unica scena che è chiusa dal Coro di Donzelle con strofe e antistrofe (pp. 10-14).

Atto secondo: cinque scene chiude l'atto il Coro dei Cittadini (pp. 15-31).

Atto terzo: due scene chiude l'atto il Coro (pp. 32-54).

Atto quarto: tre scene chiude l'atto il Coro dei Barbari (pp. 41-51).

Atto quinto: cinque scene chiude l'atto il Coro (pp. 51-63).

Titolo: IL SACRIFICIO / D'ISAC / DRAMMA MUSICALE (p. 65).

Dedica: *Al serenissimo / Principe Cardinale / Gio Carlo / di Toscana* «Gli avvenimenti, che rappresentati comuovono in Noi gli affetti, sogliono (Sereniss. Altezza) arrecarci più degli altri diletto; quindi vedendo Noi alcuno innocente soffrir qualche infortunio, nel compatirli ci dilettiamo, ed altresì ralleghiamo, mirandolo poscia esaltato; venendo a comprendere da sì fatte commozioni interne la nostra bontà, mentre sentiamo tristezza di quello, di cui si debba ragionevolmente altri dolere; ed allegrezza di quello, che convenga rallegrarsi. In riguardo di tutto ciò (p. 68). Io m'avvisai, che 'l Sacrificio d'Isac potesse farsi gradito Soggetto di Poetico Componimento; già che campeggiano in esso a gara il compassionevole affetto, e quello della letizia; l'uno dallo spettacolo d'un venerando Genitore, che per obbedire all'impero di Dio, s'induca a dar morte all'unico amato Figliuolo; l'altro affetto di gaudio di repente dal sovrano richiamo, che si rattenga il Padre dall'uccisione del suo più caro pegno, con amplissime promesse ad ambidue d'impareggiabile felicità. D'una tale sacra Istoria formato il presente Dramma Musicale, ardisco di consacrarlo al glorioso Nome di V. Altezza, sperando, che la magnanima sua Benignà possa gradire questa mia seconda offerta, non meno di quello si facesse la prima della Tragedia di Teodora. Se in quella contesero un Giovine generoso, ed una Nobile, e Santa Donzella per l'acquisto della Palma del Martirio; in questo mio dramma gareggiarono con rara, e pellegrina Virtù un Padre, ed un Figliuolo; Quegli accinto a dar morte all'amato più di se stesso, Questi costante nel sopportarla; restando dubbioso, chi più sofferente, il Sacerdote, ò la Vittima. V. Altezza, che si dimostra un vivo Esemplare, d'Eroiche Azioni, potrà per questa cagione compiacersi (p. 69) di rimirarle in Altri espresse; quantunque con rozzezza di stile: Riconoscendo nella nuova offerta di questo mio sacro Musicale Dramma il divotissimo affetto, col quale inchinandomi La riverisco» (pp. 67-69).

Argomento: «*Argomento*: Isac nel suo giorno natalizio prendendo diporto tra' suoi più cari Amici, viene richiamato dal Padre, il quale udito il comandamento di Dio, che si sacrifichi il Figliuolo, gli prescrive la notte vegnente a partirsi segretamente con Lui per sacrificare in un Monte, che gli sia dimostrato: Nella partenza loro sovraggiunge Sarra, e sforza con le preghiere Abramo a palesarle

il fatto; ed udito il tutto da Quello, prorompe in duro pianto, e lamento. In tanto pervenuto Abramo al Monte nella terra di Visione, discopre al Figliuolo l'impero di Dio, che lo chieggia Vittima del Sacrificio; al che consente, e si prepara il Giovane ad obbedire; quindi tentando di colpirlo il Padre, viene dall'Angelo rattenuto, ed ode dall'istesso promesse d'amplissime remunerazioni. Apparso poscia tra le spine un'Ariete, resta questo sacrificato in vece d'Isac, del che si rendono pubbliche grazie a Dio». (p. 70).

«*Personaggi*: Pallade Celeste: / Prologo; / Angelo: Rappresentante di Dio; / Abramo; / Isac; / Sarra; / Matrona; / Nicori: Maiordomo d'Abramo; / Namor, / Saba, / Ismaele: Amici d'Isac / Servo; / Nunzio / Coro d'Angioli / Coro di Cittadini». Ambientazione: «La scena si svolge nella valle di Mambri». (p. 71).

Prologo: Pallade Celeste, *incipit* «Voi, che d'invitto scudo, e d'asta armata», *esplicit* «De' suoi Trionfi 'l Ciel faccia consorti»(pp. 72-73).

Quattro atti.

Atto primo: tre scene, chiude l'atto il Coro d'Angeli (pp. 74-82).

Atto secondo: cinque scene, chiude l'atto il Coro (pp. 83-91).

Atto Terzo: due scene, chiude l'atto il Coro (pp. 92-101).

Atto quarto: tre scene chiude l'atto il Coro; all'inizio della prima scena l'indicazione: «Qui si muta la scena nel Monte» (pp. 102-120).

Titolo: L'INNOCENZA / DI SUSANNA / DRAMMA MUSICALE (pp. 121-171).

Dedica: *A Madama / reale di Francia / Cristiana / duchessa di Savoia.*

«Lode molto degna diede sacro scrittore all'Ebrea Susanna, chiamandola lo specchio delle Donne in matrimonio congiunte: Ella, che fu gloria del suo sesso tra' pregi di Regale Nobiltade, e di pellegrine bellezze, raccolse le Virtù più sublimi; albergò nel seno il divino Timore, fedelissimo custode, preservatore delle colpe; La Sapienza di Dio le fu Torre di refugio tra' più gravi pericoli; La Continenza tra l'affluenza delle ricchezze mantenne 'l freno a' regolati sentimenti: L'Innocenza, che conservò tra l'avversità la fece parere un Giglio tra le spine. Da sì raro Esemplare di perfezioni presero argomento le mie Toscane Muse a formare un Musicale Dramma; il quale, in riguardo al soggetto, si presenta a V.A.R. come un cristallo tersissimo, onde ravvisi le sue Eroiche Virtù, le quali corona con la Pietà Cristiana, dalla quale Le venga il gloriosissimo Nome, si come derivò dalla Grazia il suo Susanna. Spero da tutto ciò, che la generosa benignità di V.A.R. possa gradire un tale lucidissimo specchio delle sue rare geste, quantunque non ingemmato con ricchezza, ed ornamento di stile, venendo da questo a dare nuova cagione a V.A.R. d'esercitare la magna Virtù, che pure nelle grandi imprese s'appalesa altrui cortese, ma ne' ricevimenti ancora di piccole offerte, con le quali umilmente inchinandomi Le prego dal Cielo ogni più desiderata grandezza» (pp. 123-124).

«*Argomento*: L'Amor Celeste, disceso con la sua schiera alla difesa de l'Onesta di Susanna, combatte contro i demoni della Lascivia, e gli manda in fuga: I Vecchi Giudici d'Israele accesi di cupidigia, licenziato il giudizio, si pongono

in insidie tra 'l pomaro di Susanna, la quale comparsa a lavarsi nel fervor del giorno quivi al fonte, ordina all'Ancele, che chiudano il Giardino: Usciti i Vecchi dall'agguato, fanno ogni prova, perche Ella consenta alle voglie loro; ma quella costantemente resiste; dal che poscia iniquamente accusata da' Vecchi d'adulterio appresso il Popolo, è destinata perciò alla morte; alla quale venendo condotta, si presenta il giovinetto Danielo, sgridando il popolo, lo raffrena dalla preparata condanna dell'innocente Donna: Ritratto il giudizio, ritrova la falsità ne' Vecchi, gli condanna; ed appalesata l'Innocenza di Susanna, ne festeggia la Terra, e ne trionfano gli Angeli Custodi della Castità (p. 125).

«*Personaggi:* / Amore Celeste, Coro D'Angeli: / Prologo; / Acad, / Seducia: Vecchi Giudici; / Ministro de' Giudici / Ioachino: Consorte di Susanna; / Susanna; / Elcia: Padre di Susanna; / Ancelle di Susanna; / Servi di Ioachimo; / Custode del Pomario / Nunzio / Daniello / Coro d'Angeli / Coro di Litiganti / Coro del Popolo / Coro di Demoni »(p. 126).

Ambientazione: non sono riportate indicazioni

Prologo: Amore Celeste e Coro, *incipit*, «Raggio del sommo Sole, Io, che n'accendo», *explicit*, «Torni confusi 'n grembo all'imo Averno»(pp. 127-128). Tre atti.

Atto primo: tre scene, chiude l'atto il coro (pp. 129-138). Vengono fornite indicazioni per la scenografia, nella scena seconda a pagina 133: «Qui combattono gli Amori Celesti con i Demoni, i quali restano vinti» e ancora all'inizio della scena terza: «Qui si muta la Scena nel Foro giudiciario» (p. 135).

Atto secondo: otto scene, chiude l'atto il coro (pp. 139-158). Vengono fornite indicazioni per la scenografia, nella prima scena: «Qui si muta la scena nel Pomario di Susanna» (p. 139), nella scena quarta: «Qui si muta la Scena, e s'appresenta il Trionfo dell'Amor Celeste» (p. 169).

Atto terzo: quattro scene, chiude l'atto il Coro (pp. 159-171). Vengono fornite indicazioni per la scenografia all'inizio della quarta scena: «Qui si muta la Scena, e s'appresenta il Trionfo dell'Amor Celeste» (p. 169).

Titolo: L'ANNUNCIAZIONE / DELLA B. VERGINE / DRAMMA MUSICALE (pp. 173-207).

Dedica: *Alla serenissima / Vittoria / della Rovere / gran duchessa / di Toscana:* nella dedica si legge: «... le mie toscane muse formarono in rima un semplice lavoro di Dramma Musicale, celebrando la santissima Annunziata della Regina degli Angeli; il quale, quanto più s'appalesa argomento pieno di stupori, dalla mirabile unione di Dio con l'Uomo, quanto più grande e degno Soggetto si rende di poetico componimento. Io a questo prendo argomento di consacrare a V. A. questa mia Drammatica Azione ...» (pp. 175-176).

«*Argomento:* Il Culto Divino, prevedendo l'Umana Redenzione già vicina, ne festeggia, e rende avvisati nel Limbo i santi Padri. La Misericordia, e la Giustizia a gara nel Ciel contendono, a cagione, che l'Uomo si redima: Ma la loro contesa racqueta l'Eterno Padre, destinando l'unigenito suo figlio a farsi Uomo

nel seno di Maria Vergine; alla quale inviato Gabrielle, ne riporta il consenso; dal che ne risulta universale allegrezza» (p. 177).

«*Personaggi*: / Culto Divino; / Prologo; / Adamo; / Mosè; / Isaia; / David; / Daniello; / Misericordia; / Giustizia; / Pace; / Sapienza; / Padre Eterno; / Gabriele; / Maria; / Coro de santi padri; / Coro di Virtù; / Coro d'Angeli» (p. 178).

Ambientazione: non sono riportate indicazioni per la scenografia.

Prologo: Culto divino e Coro d'Angeli, *incipit* «Io, che nell'Alme il vero Culto accendo», *explicit* «Che salute arrechi al modo» (pp. 179-182).

Tre atti.

Atto primo: due scene (pp. 183-189) chiude l'atto il Coro di Santi Padri. Scena prima l'indicazione: «Qui si muta la scena e si presenta il Limbo».

Atto secondo: un'unica scena, chiude l'atto il Coro di Virtù (pp. 190-200); all'inizio della scena: «Qui si muta la scena aprendosi 'l Cielo».

Atto terzo: due scene, chiude l'atto il coro (pp. 201-207).

Titolo: MADDALENA / AL SEPOLCRO / DRAMMA MUSICALE (pp. 209-231).

Dedica alla: *Serenissima / Granduchessa* «Dopo la Beata Vergine si consacra a V.A.S. Maddalena al Sepolcro, accoppiamento di soggetto, per mio credere, proporzionato, celebrandosi una santa Donna, che si mantenne fedelissima compagna alla Regina de gli Angeli, fino alla morte dell'amatissimo Redentore. Spero per ciò, che possa la Benignità di V.A. parimente gradire il presente Componimento, quantunque molto semplice, e breve; e più somigliante a Dialogo Musicale, che a Dramma; e più, che per pubbliche scene, acconcio per cantarsi ne' privati Oratorij; potendo per ciò ne gli splendidissimi di V.A. vedersi dalla sua magnanima Pietà favorito» (p. 211).

«*Argomento*: Seguita la Redenzione del Redentore, ne festeggiano gli Angeli. Tra tanto Maria Maddalena con l'altra Maria giunge al Sepolcro di Cristo per ungerne il di lui sacratissimo Corpo; ma non ritrovando nel tumulo, e sospettando le sia stato involato, prorompe in pianti, ed in querele: Ma comparso il Salvatore in sembianza d'Ortolano, la consola, e dandosi a conoscere, le cangia la mestizie in abbondanti allegrezze».

«*Personaggi*: / Angelo, Coro D'Angeli; / Prologo; / Maria Maddalena; / Maria Solome; / Cristo; / Angelo primo; / Angelo secondo; / Coro Angeli» /

Ambientazione: «La scena: Gerusalemme» (p. 213).

Prologo: Angelo e Coro Angeli, *incipit* «Io già del nato Dio Nunzio giocondo», *explicit* «Farti un giorno in Ciel beata» (pp. 214-216).

Tre atti:

Atto primo: una scena, chiude la scena il Coro (pp. 217-218).

Atto secondo: una sola scena, chiude la scena il Coro (pp. 219-227).

Atto terzo: una sola scena, chiude la scena il Coro (pp. 228-231).

Titolo: LA VENDITA / DI GIOSEFFO / DRAMMA MUSICALE (pp. 233-284).

Dedica: *Al Serenissimo / Gran Principe / Di Toscana / Cosimo III* «Tra le virtù, che nel Giovinetto, come stelle in un mistico Cielo lampeggiano, la tolleranza

(Sereniss. Altezza) folgorò come un sole, già che mantenne pur sempre serena, e pura la luce dell'innocenza sua, ad onta dell'opposta importuna nebbia della fraterna invidia, che pervenne a tal segno di malvagità, che riputò farne grazia all'invidiato fratello, se per vile prezzo il venda a Gente straniera ...» Il dramma è dedicato a Cosimo III per essere sovrano prudente e legato da particolare affetto al padre (pp. 235-236).

«*Argomento*: Il sole con la Luna, ed undici Stelle si presentano a Gioseffo dormente, ed adorandolo gli annunziano le sue future grandezze: Risvegliato racconta il sogno veduto al Padre, alla presenza de' Fratelli, i quali più accrescano per ciò il conceputo sdegno; del che accortosi Iacob gli manda alla custodia del gregge, ritenendosi Gioseffo, acciò intervenga a sacrificio, che destina a sua cagione. Compiuta la sacra offerta, domanda il Giovinetto di trasferirsi a Sichemi a visitar i Fratelli, a fine di placargli, dubitando turbati del raccontato sogno: Consente il Padre, imponendogli Pronto ritorno. Pervenuto Gioseffo al luogo, ritrova i Fratelli, i quali infuriati l'assaltano, tentando d'ucciderlo, ma rattenuti da Rubeno, per consiglio di Lui il seppelliscono, in seno d'un'antica Cisterna; dalla quale a persuasione quindi di Giuda trattano fuori, vien venduto a Mecanti Ismaeliti. Fatta una tal vendita ritornano al Padre con la spoglia insanguinata di Gioseffo, fingendo, che da pessima Fiera sia stato divorato; onde querelandosi forte il Padre, dal dolore trapassa al sonno, nel quale da vision Celeste rimane illuminato, e consolato.»²¹ (p. 237). Il dramma narra la vicenda di Giuseppe fino all'annuncio a Giacobbe della morte del figlio. Si conclude con lo svenimento di Giacobbe e il coro di Angeli che svela che Giuseppe non è morto e che darà una lunga discendenza a Giacobbe.

«*Personaggi*: / Sole, Luna, Coro d'Undici Stelle: / Prologo; / Ruben, / Levi, / Sabulon, / Giuda: Fratelli di Gioseffo; / Gioseffo; / Iacob; / Consigliero di Iacob; / Ministro / Mercante Ismaelita: primo; / Mercante: secondo; / Nunzio; / Invidia; / Superbia; / Avarizia; / Lussuria; / Coro d'Angeli; / Coro di Fratelli di Gioseffo; / Coro di Ministri; / Coro d'Ismaeliti; / Coro di Vizi» (p. 238). Prologo: Sole, Luna, Coro d'Undici Stelle, *incipit* «Re delle Stelle, Io, che nel Ciel risplendo», *explicit* «In cui regni virtù vera» (pp. 239-241).

Cinque atti:

Atto primo: due scene, chiude l'atto il Coro (pp. 242-253).

Atto secondo: tre scene (pp. 254-261), chiude l'atto il canto del Coro alternato a una voce solista. Terza scena l'indicazione: «Qui si muta la scena nella Campagna».

Atto terzo: due scene, chiude l'atto il Coro di Vizi dove l'Invidia, la Superbia, l'Avarizia e la Lussuria dialogano col Coro. (pp. 262-271).

Atto quarto: sei scene, chiude l'atto il Coro (pp. 272-284).

Atto quinto: tre scene, chiude l'atto il Coro (pp. 285-292).

²¹ Il dramma narra la vicenda di Giuseppe fino all'annuncio a Giacobbe della morte del figlio. Si conclude con Giacobbe che quasi svenendo cade in un sonno profondo, e il coro degli Angeli che gli rivela in sogno che Giuseppe non è morto e che gli darà una lunga discendenza.

Titolo: IL FIGLIUOLO / PRODIGO / DRAMMA MUSICALE (pp. 293-339).

Dedica: non c'è nessuna dedica.

Argomento: «Festeggiano i Vizi, come Autori della rovina del Figliuol prodigo; mentre Questi ridotto all'ultimo della miserie, chiama per estremo fine di esse la morte: Comparisce in questo la Disperazione, ed esortandolo ad uccidersi, gli porge il ferro, il quale prendendo l'infelice, lo rivolge contro il proprio petto: ma nell'atto di ferirsi sovraggiunta la penitenza lo trattiene, lo sgrida, e flagella la Disperazione, che per ciò infuriata si dilegua: Conforta poscia il figliuolo prodigo a pronto ritorno al Padre; per lo quale postosi in via, l'incontra la Fraude, e lo divia; di che accortosi la Penitenza, comparsagli di nuovo, lo riduce alla buona strada, e gli addita la casa paterna, dove giungendo, viene dal padre riconosciuto, e con dimostrazioni grandi d'allegrezza raccolto» (p. 295).

«*Personaggi*: Penitenza: / Prologo; / Superbia; / Impudenza; / Gola; / Amor Lascivo; / Figliuol Prodigo; / Villico; / Disperazione; / Fraude; / Filemone: Padre del Figliuol Prodigo; / Florindo: Servo / Coro di Virtù / Coro di Vizi / Coro di Familiari»(p. 296).

Ambientazione: «Scena la Campagna».

Prologo: Penitenza, *incipit* «Io, che nell'Alme dell'umana Gente», *explicit* «Che di quarantanove Altri perfetti»(pp. 297-298).

Tre atti.

Atto primo: una scena, chiude l'atto il Coro (pp. 299-306).

Atto secondo: sei scene, chiude l'atto il Coro (pp. 307-323).

Atto terzo: sei scene, chiude l'atto il Coro (pp. 324-339).

Titolo: LE SELVE / AD ONORE / DI S. ANDREA CORSINI / DRAMMA MUSICALE (p. 341).

Dedica: *All'Illustiss. Sig. Padr. Colendis. / Il sig. Marchese / Bartolommeo / Corsini* (p. 343)²².

«Questo sacro Dramma, in lode del S. Vescovo Andrea Corsini, formai in Roma

²² Nella dedica al Marchese Corsini, Bartolommei dice di aver composto il dramma a Roma, quando fu canonizzato il Beato Andrea Corsini, e di aver offerto il testo manoscritto al padre del marchese. Il Beato Andrea della famiglia Corsini nacque a Firenze nel 1302, vestito l'abito carmelitano nel 1317, dopo la peste del 1348 si diede a un'attiva opera di riorganizzazione della provincia fiorentina dei carmelitani, cercando di ripopolare i conventi falciati dalla peste e di rianimare lo spirito religioso del Carmelo. La sua opera fu fondamentale anche per l'impulso dato ai lavori della chiesa del Carmine di Firenze. Nominato vescovo di Fiesole riportò la residenza vescovile da Firenze a Fiesole, riorganizzando la diocesi e regolando l'episcopio secondo le norme monastiche. Morì il 6 gennaio 1373, a Fiesole, dove fu sepolto nella cattedrale della città e poco dopo fu trasferito nella chiesa del Carmine di Firenze. Subito venerato con culto pubblico per la santità della sua vita gli fu attribuita dai fiorentini l'intercessione per la vittoria di Anghiari. Urbano VIII il 22 aprile 1629, lo inserì nell'albo dei santi e Benedetto XIII, e solo il 4 giugno 1724, promulgò la bolla di canonizzazione (cfr. CARAFFA, ORIENTI: *Bibliotheca Sanctorum*, vol I, coll. 1158-1169). La data di composizione del dramma di Bartolommei è quindi riconducibile al 1629, anno in cui è inserito il nome di Andrea Corsini nell'albo dei santi.

nell'istesso tempo, che restò il glorioso eroe con ogni magnifica splendidezza canonizzato; l'offersi in penna, in così degna occasione, al sig. Filippo, Padre di V. S. Illustriss., come un particolare tributo della mia divozione, ricevuto dalla molta di lui cortesia con non minore dimostrazione d'affetto. Quest'istesso, rinnovato con la stampa, si rese a V. S. Illustriss., come degnissimo erede, non meno nella facultà, che nella virtù ...» (p. 343).

Argomento: «Elia profeta predice la grandezza della Religione Carmelitana, ed in essa la Santità d'Andrea Corsini, al quale appartenendo nel giorno destinato al Sacrificio della sua prima Messa, lo consiglia, che schivando le pompe (che per ciò gli apparecchi la sua Città) celebri il sacrosanto mistero nel luogo, detto le Selve; dove giungendo il Santo ritrova un Romito, dal quale ode le contentezze della Vita Romitica; e quivi riceve dalla B. Vergine Madre di Dio particolari grazie» (p. 344).
Elenco dei personaggi: «*Personaggi*: / Elia, Coro di Virtù: / Prologo / Maria Vergine; / Andrea; / Romito; / Povertà, / Castità, / Obbedienza: Virtù; / Coro di Angeli; / Coro di Virtù».

Ambientazione: «La scena le selve» (p. 345)».

Prologo: Elia, Coro di Virtù, *incipit* «Io Profeta di Dio, che sul Carmelo», *explicit* «Fia che il Mondo a Te s'inchini» (pp. 346-349).

Prologo e coro in ottave. Compagno la Povertà, l'Obbedienza e la Castità come personaggi dialoganti con il coro.

Tre atti:

Atto primo, una scena, chiude l'atto il coro (pp. 350-356).

Atto secondo, due scene, chiude l'atto il coro (pp. 357-365).

Atto terzo, due scene chiude l'atto il coro (pp. 366-370).

Firenze 1657 – *Dialoghi Sacri Musicali*

DIALOGHI / SACRI / MUSICALI / INTORNO A DIVERSI SUGGETTI, / OPERA NUOVA / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI, / GIA' / SMEDUCCI / [marca tipografica] / IN FIRENZE, Nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi. / *Con licenza de' Superiori. MDCLVII.*

Il volume contiene settantaquattro dialoghi o oratori d'argomento sacro composti per essere cantati con l'accompagnamento della musica.

Regesto dei *Dialoghi* contenuti nel volume.

Titolo: *Il Natale di Cristo* «O Del Gran Re del Ciel Ministri alati» (p. 1).

Personaggi: Angelo Nunzio, Pastore I. Pastore II. Pastore III. Coro di Angeli (p. 1).

Testo, *incipit*: «O del Gran Re Ciel Ministri alati» (pp. 1-8).

Titolo: *L'Adorazione de' Magi* (p. 9).

Personaggi: Melchior, Gaspar, Baldassar, Angelo, Stella, Coro di Magi, Coro d'Angeli (p. 9).

Testo, *incipit*: «Qual meraviglia è questa» (pp. 9-17).

Titolo: *Fuga di Cristo all'Egitto*, *incipit* «O di virtù perfetto» (p. 18).

Personaggi: Arcangelo Gabriele, Gioseffo, Coro d'Angeli (p. 18).

Testo, *incipit*: «O di Virtù perfetto» (pp. 18-24).

Titolo: *Cristo Smarrito* (p. 25).

Personaggi: Maria, Donne figliuole d'Israele, Giesù, Coro di Donne, Coro d'Angeli (p. 25).

Testo, *incipit*: «Già sovra Carro d'oro 'l terzo giorno» (pp. 25-29).

Titolo: *Il Battesimo di Cristo* (p. 30)

Personaggi: Angelo, Cristo, Giovan Battista, Padre Eterno, Coro D'Angeli (p. 9).

Testo, *incipit*: «Di Nazzaret dalla paterna sede» (pp. 30-35).

Titolo: *Cristo tentato nel deserto* (p. 36).

Personaggi: Angelo, Cristo, Satan, Coro d'Angeli (p. 36).

Testo, *incipit*: «Tra gli orrori di squallido deserto» (pp. 36-40)

Titolo: *Cristo appassionato nell'orto* (p. 41).

Personaggi: Angelo Nunzio, Cristo, Arcangelo Michele, Coro d'Angeli (p. 41).

Testo, *incipit*: «Colse l'Adam primiero» (pp. 41-46).

Titolo: *Cristo tradito da Giuda* (p. 47).

Personaggi: Angelo, Cristo, Giuda, Uno de' Soldati, Coro d'Angeli (p. 47).

Testo, *incipit*: «Dopo il primo certame, in cui si rese» (pp. 47-52).

Titolo: *Cristo flagellato alla corona* (p. 53).

Personaggi: Pietà, Angelo, Cristo, Coro d'Angeli (p. 53).

Testo, *incipit*: «Ah qual m'appar spettacolo d'orrore» (pp. 53-57).

Titolo: *Cristo coronato di spine* (p. 58).

Personaggi: Reverenza, Cristo, Coro di Virtù, Coro d'Angeli (p. 58).

Testo, *incipit*: «Figlie del sommo Sol Virtù beate» (pp. 58-62).

Titolo: *L'Hece Homo* (p. 63).

Personaggi: Angelo, Pilato, Coro d'Angeli, Coro d'Ebrei (p. 63).

Testo, *incipit*: «O funesto spettacolo, o vicenda» (pp. 63-67).

Titolo: *Incontro di Maria a Cristo portante la Croce* (p. 68).

Personaggi: Maria, Una delle Donne d'Israele, Cristo, Coro di Donne, Coro d'Angeli (p. 68).

Testo, *incipit*: «Il mio Figlio diletto» (pp. 68-74).

Titolo: *Cristo in Croce Assetato* (p. 75).

Personaggi: Cristo, Angelo Primo, Angelo Secondo, Coro d'Angeli (p. 75).

Testo, *incipit*: «Già confuso ne' sensi» (pp. 75-77).

Titolo: *Il Buon Ladrone* (p. 78).

Personaggi: Angelo, Buon Ladrone, Cristo, Coro d'Angeli (p. 78).

Testo, *incipit*: «Il Redentor sovrano» (pp. 78-81).

Titolo: *Cristo Ferito dalla Lancia* (p. 82, per un errore di stampa la pagina è numerata 86).

Personaggi: Giovanni, Longino, Coro d'Angeli (p. 82).

Testo, *incipit*: «Che veggio, oimé, che veggio? il destro lato» (pp. 82-85).

Titolo: *Maria Sottocroce* (p. 86).

Personaggi: Donna Compagna di Maria, Coro di Donne, Coro d'Angeli (p. 86 per un errore di stampa è numerata 82).

Testo, *incipit*: «Al pié del duro Legno» (pp.86-89).

- Titolo: *Cristo discendente al Limbo* (p. 90).
 Personaggi: Angelo, Demonio primo, Demonio secondo, Demonio terzo, Cristo, Coro d'Angeli, Coro di Demoni, Coro di Santi Padri (p. 90).
 Testo, *incipit*: «Vincitor della Morte» (pp. 90-95).
 Titolo: *Il Trionfo di Cristo Risorgente* (p. 96).
 Personaggi: Angelo, Vita, Morte, Coro d'Angeli, Coro del Mondo (p. 96).
 Testo, *incipit*: «Il Signor, che sembrò preda di Morte» (pp. 96-102).
 Titolo: *Cristo Risorto apparso a Tommaso* (p. 103).
 Personaggi: Pietro, Tommaso, Cristo, Coro d'Apostoli (p. 103).
 Testo, *incipit*: «Ecco Tommaso, che qua volge 'l piede» (pp. 103-106).
 Titolo: *Cristo Ascendente al Cielo* (p. 107).
 Personaggi: Tommaso, Piero Apostoli, Angelo, Coro d'Apostoli, Coro d'Angeli (p. 107).
 Testo, *incipit*: «Il Salvator sovrano, il pio Signore» (pp. 107-110).
 Titolo: *Venuta dello Spirito Santo* (p. 111).
 Personaggi: Maria, Pietro, Coro d'Apostoli (p. 111).
 Testo, *incipit*: «Ben dieci volte 'l Sole arrecò 'l giorno» (pp. 111-115).
 Titolo: *Concezzione di Maria Vergine* (p. 115).
 Personaggi: Michele Arcangelo, Demonio, Coro d'Angeli, Coro di Demoni (p. 115).
 Testo, *incipit*: «Goda, e trionfi pur l'umana Gente» (pp. 115-120).
 Titolo: *Saluto a Maria* (p. 121).
 Personaggi: Amor Divino, Le tre Grazie, Coro di Grazie (p. 121).
 Testo, *incipit*: «Dopo le messaggere Aure volanti» (pp. 121-123).
 Titolo: *Visitazione della Beata Vergine Maria* (p. 124).
 Personaggi: Angelo, Elisabetta, Maria, Coro d'Angeli (p. 124).
 Testo, *incipit*: «Mosso da Nazzaret, nativa Sede» (pp. 124-129).
 Titolo: *Purificazione di Maria Vergine* (p. 130).
 Personaggi: Angelo, Simeone, Coro d'Angeli (p. 130).
 Testo, *incipit*: «La Madre del Signor, che 'l tutto regge» (pp. 130-134).
 Titolo: *Transito della Beata Vergine* (p. 135).
 Personaggi: Gabriele Arcangelo, Maria, Giovanni, Cristo, Coro d'Angeli (p. 135).
 Testo, *incipit*: «Sceso dal sommo Re del Paradiso» (pp. 135-141).
 Titolo: *Trionfo della Beata Vergine Assunta* (p. 142).
 Personaggi: Angelo della terza Gerarchia, Angelo della seconda, Angelo della prima, Cristo, Coro d'Angeli (p. 142).
 Testo, *incipit*: «Qual nuova Pellegrina» (pp. 142-147).
 Titolo: *Il Rosario di Maria Vergine* (p. 148).
 Personaggi: Angelo, Domenico, Maria, Coro d'Angeli (p. 148).
 Testo, *incipit*: «Domenico che splende» (pp. 148-156).
 Titolo: *Invito dell'Angelo Custode alla Comunione* (p. 157).
 Personaggi: Angelo, Anima, Coro d'Angeli (p. 157).
 Testo, *incipit*: «Alma commessa alla mia cura, o bella» (pp. 157-161).
 Per errore di stampa risultano bianche le pagine 162 e 163.
 La pagina 162 avrebbe dovuto contenere la fine del dialogo *Invito dell'Angelo*

Custode alla Comunione e la pagina 163 il dialogo dal titolo: *Contemplante tra Cristo e Maria*, di cui abbiamo solo la parte finale.

Lo stesso accade per la pagina 167 che avrebbe dovuto riportare il titolo del dialogo: *Gloria del Paradiso*, di cui abbiamo solo una parte del testo alle pagine da 168 a 170.

Titolo: *Zaccheo Favorito* (p. 171).

Personaggi: Angelo, Cristo, Zaccheo, Coro d'Angeli (p. 171).

Testo, *incipit*: «Zaccheo che nel suo core» (pp. 171-176).

Titolo: *Il Centurione* (p. 177).

Personaggi: Angelo, Cristo, Centurione, Coro d'Angeli (p. 177).

Testo, *incipit*: «Guerrier, che guidò certo» (pp. 177-181).

Titolo: *L'Umiltà del Pubblicano* (p. 182).

Personaggi: Angelo, Fariseo, Pubblicano, Coro d'Angeli (p. 182).

Testo, *incipit*: «Ecco d'huomini un par n'ascende al Tempio» (pp. 182-186).

Titolo: *La Cananea Esaudita* (p. 187).

Personaggi: Angelo, Cristo, La Cananea, Coro d'Apostoli Coro d'Angeli (p. 187).

Testo, *incipit*: «Da Cana, de' Fenici antica Terra» (pp. 187-191).

Titolo: *Le Vergini Prudenti e le Stolte* (p. 192).

Personaggi: Vergini prudenti e stolte, Ministri dello Sposo, Coro di Vergini (p. 192).

Testo, *incipit*: «Ah qual romor si sente» (pp. 192-198).

Titolo: *L'Eupulone condannato* (p. 199).

Personaggi: Angelo, Eupulone, Abramo, Coro d'Angeli (p. 199).

Testo, *incipit*: «O come riuscì varia la sorte» (pp. 199-303)²³.

Titolo: *Maddalena Penitente a' piedi del Signore* (p. 304).

Personaggi: Angelo primo, secondo e terzo, Cristo, Coro d'Angeli (p. 304).

Testo, *incipit*: «La Donna peccatrice» (pp. 304-307).

Titolo: *Apparizione di Cristo a Pietro* (p. 308).

Personaggi: Angelo, Cristo, Pietro, Coro d'Angeli (p. 308).

Testo, *incipit*: «Della Fede verace» (pp. 308-313).

Titolo: *Conversione di Saulo* (p. 314).

Personaggi: Due Cristiani, Cristo, Saulo, Coro di Cristiani (p. 314).

Testo, *incipit*: «Saulo veggio da lunge» (pp. 314-318).

Titolo: *Andrea Crocifisso* (p. 319).

Personaggi: Uno dei Discepoli d'Andrea, Andrea, Coro di Discepoli (p. 319).

Testo, *incipit*: «Andrea, ch'al suon della possente voce» (pp. 319-322).

Titolo: *Stefano Lapidato* (p. 323).

Personaggi: Angelo, Stefano, Coro d'Angeli, Coro di Cristiani, (p. 323).

Testo, *incipit*: «L'Invitto Atleta della vera Fede» (pp. 323-327).

Titolo: *Cecilia e Valeriano* (p. 328).

²³ Erroneamente la numerazione delle pagine del volume passa a indicare dopo la p. 199 la p. 300, invece che la p. 200. Nella numerazione delle pagine sono saltati i numeri che vanno da 200 a 299.

- Personaggi: Angelo, Cecilia, Valeriano, Coro d'Angeli (p. 328).
 Testo, *incipit*: «Cecilia Vergin Sposa a Dio gradita» (pp. 328-334).
 Titolo: *Agata Costante* (p. 335).
- Personaggi: Angelo, Agata, Terrore, Coro d'Angeli (p. 335).
 Testo, *incipit*: «Agata generosa» (pp. 335-340).
 Titolo: *Trionfo di Benedetto Santo* (p. 341).
- Personaggi: Angelo, Benedetto, Discepolo, Coro di Discepoli (p. 341).
 Testo, *incipit*: «Benedetto fra gli Altri reso degno» (pp. 341-350).
 Titolo: *Vittoria di S. Antonio* (p. 351).
- Personaggi: Angelo, Cristo, Antonio, Coro d'Angeli (p. 351).
 Testo, *incipit*: «Campion di Cristo ai suoi Trionfi eletto» (pp. 351-357).
 Titolo: *Gregorio Liberante* (p. 358).
- Personaggi: Uno de' Cittadini di Roma, Gregorio, Arcangelo Michele, Coro di Cittadini Romani (p. 358).
 Testo, *incipit*: «Gregorio, ò pio Nocchiero» (pp. 358-365).
 Titolo: *Francesco Stigmatizzato* (p. 366).
- Personaggi: Angelo, Cristo, Francesco, Coro d'Angeli (p. 366).
 Testo, *incipit*: «Francesco al Ciel diletto» (pp. 366-372).
 Titolo: *Antonino da Padova visitato da Gesù Bambino* (p. 373).
- Personaggi: Angelo, Antonio, Gesù, Coro d'Angeli (p. 373).
 Testo, *incipit*: «Al Giardin di Francesco, Alfier di Cristo» (pp. 373-378).
 Titolo: *Il Pane di S. Niccola da Tolentino* (p. 379).
- Personaggi: Angelo, Niccola, Maria, Coro d'Angeli (p. 379).
 Testo, *incipit*: «Gloria di Tolentino» (pp. 379-387).
 Titolo: *L'Estasi di S. Ignazio di Loiola fondatore della compagnia di Gesù* (p. 388).
- Personaggi: Angelo, Padre Eterno, Figlio Eterno, Ignazio, Iacopo Laine, Pietro Fabbro, Coro d'Angeli (p. 388).
 Testo, *incipit*: «Fior degl'Ispani, Ignazio al Ciel diletto» (pp. 388-397).
 Titolo: *Trionfo di S. Fipippo Neri* (p. 398).
- Personaggi: Angelo, Filippo, Coro d'Anime, Coro di Santi (p. 398).
 Testo, *incipit*: «Reso alla Terra in questo chiaro giorno» (pp. 398-402).
 Titolo: *Fipippo Neri Visitato da Maria Vergine* (p. 403).
- Personaggi: Filippo, Maria, Coro d'Angeli (p. 403).
 Testo, *incipit*: «Maria, ò Mare d'ongi grazia pieno» (pp. 403-406).
 Titolo: *Maddalena de' Pazzi Monaca ne gli Angeli* (p. 407).
- Personaggi: Maddalena, Cristo, Coro d'Angeli (p. 407).
 Testo, *incipit*: «Signor, che mi sposasti» (pp. 407-410).
 Titolo: *L'Innocenza d'Abele Tradita* (p. 411).
- Personaggi: Angelo, Caino, Abele, Coro d'Angeli (p. 411).
 Testo, *incipit*: «Cain Figlio primiero» (pp. 411-417).
 Titolo: *L'Obbedienza d'Abramo* (p. 418).
- Personaggi: Abramo, Isac, Sarra, Servi, Coro d'Angeli (p. 418).
 Testo, *incipit*: «Scosso 'l notturno velo» (pp. 418-427).

- Titolo: *La pazienza di Giob sedente sopra il letamaio* (p. 428).
 Personaggi: Angelo I, Angelo II, Moglie di Giob, Giob, Coro d'Angeli (p. 428).
 Testo, *incipit*: «Giob, che diletto al Cielo adorno splende» (pp. 428-435)
- Titolo: *Giona Predicante* (p. 436).
 Personaggi: Angelo, Giona, Coro d'Angeli (p. 436).
 Testo, *incipit*: «Giona che ricusò, rubello a Dio» (pp. 436-443)
- Titolo: *Tubbia Ammaestrato da Raffaello* (p. 444).
 Personaggi: Tubbia figliolo, Raffaello, Tubbia padre, Coro d'Angeli (p. 444).
 Testo, *incipit*: «Compito dal ritorno» (pp. 444-451).
- Titolo: *Trionfo d'Amori Celesti Nella Nascita del Serenissimo Principe di Toscana* (p. 452).
 Personaggi: Raffaele, Coro d'Amori (p. 452).
 Testo, *incipit*: «Da' Regni d'Oriente» (pp. 452-460).
- Titolo: *Sansone Vittorioso* (p. 461).
 Personaggi: Filisteo, Sansone, Israelita primo, Israelita secondo, Angelo, Coro d'Israeliti, Coro di Filistei (p. 461).
 Testo, *incipit*: «Niro (se non vaneggia» (pp. 461-466).
- Titolo: *Il passaggio Felice de' Figliuoli d'Israele nel Mar Rosso* (p. 467).
 Personaggi: Angelo, Faraone, Ebreo, Moise, Dio, Coro d'Angeli (p. 467).
 Testo, *incipit*: «L'Empio Re de gli Egizi, anzi Tiranno» (pp. 467-478).
- Titolo: *Cantico de' Tre Fanciulli Ebrei, posti nella fornace* (p. 479).
 Personaggi: Ministro, Nabucdorsor, Sidrac, Coro d'Ebrei, Daniello, Nunzio (p. 479).
 Testo, *incipit*: «Monarca de' Caldei» (pp. 479-488).
- Titolo: *Giuditte Trionfante* (p. 489).
 Personaggi: Giuditte, Abba sua serva, Oloferne, Vagaio suo Cameriere, Ioacimo Rettore di Bettulia, Coro di soldati, Coro di Cittadini (p. 489).
 Testo, *incipit*: «Guerrir' Onnipotente, ò se 'l Signore» (pp. 489-501).
- Titolo: *Il Davide vincitore del Gigante Filisteo* (p. 502).
 Personaggi: Arcangelo Michele, Rubeno, Davide, Golia, Coro d'Angeli (p. 502).
 Testo, *incipit*: «Guerrier son' Io superno» (pp. 502-512).
- Titolo: *Concordia tra l'Anima e 'l Corpo* (p. 513).
 Personaggi: Anima, Corpo, Coro d'Anime (p. 513).
 Testo, *incipit*: «Compagno caro, ò Corpo Ospite mio» (pp. 513-522).
- Titolo: *L'Anima de Defunti* (p. 523).
 Personaggi: Anima, Angelo, Coro d'Anime, Coro d'Angeli (p. 523).
 Testo, *incipit*: «O Voi, che respirate aure vitali» (pp. 523-526).
- Titolo: *L'Inferno* (p. 527).
 Personaggi: Angelo, Anima, Coro d'Angeli, Coro d'Anime Dannate (p. 513).
 Testo, *incipit*: «Alma, che peccatrice» (pp. 527-531).
- Titolo: *La Fede vincitrice dell'Idolatria* (p. 532).
 Personaggi: Fede, Idolatria, Coro di Fedeli (p. 532).
 Testo, *incipit*: «Qual novella tenzon tra due s'appresta» (pp. 532-536).
- Titolo: *L'Umiltà domatrice della Superbia* (p. 537).
 Personaggi: Pastore I, Pastore II, Umiltà, Superbia, Coro (p. 537).

Testo, *incipit*: «Da longiquo intervallo» (pp. 537-544).

Titolo: *La Mansuetudine trionfatrice dell'Ira* (p. 545).

Personaggi: Uno del Coro, Mansuetudine, Ira, Coro (p. 545).

Testo, *incipit*: «Mansuetudo, ò Vergine modesta» (pp. 545-552).

Titolo: *La Liberalità schernitrice dell'Avarizia* (p. 553).

Personaggi: Pastore I, Pastore II, Avarizia, Fraude, Liberalità, Coro di Pastori, Coro di Vizi (p. 553).

Testo, *incipit*: «La Donna, che dell'oro» (pp. 553-562).

Titolo: *Vittoria della Pudicizia* (p. 563).

Personaggi: Amici della Pudicizia, Lussuria, Pudicizia, Coro (p. 563).

Testo, *incipit*: «Voi, cui n'aggrada rimirarne un forte» (pp. 563-571).

Titolo: *L'Astinenza fugatrice de conviti* (p. 572).

Personaggi: Vigilanza, Donna pompeggiante de' Conviti, Licenza sfacciata, Astinenza, Romito, Coro di Virtù, Coro di Vizi (p. 572).

Testo, *incipit*: «Ecco novella pugna si prepara» (pp. 572-584).

Titolo: *Cantico di Grazie d'Ambrogio e d'Agostino* (p. 585).

Personaggi: Coro, Ambrogio, Agostino (p. 585).

Testo, *incipit*: «Te lodiam Re del Mondo» (pp. 585-589).

Firenze 1658 – *Didascalìa cioè dottrina comica*

DIDASCALIA / CIOÈ / DOTTRINA COMICA / DI GIROLAMO / BARTOLOMEI / GIÀ SMEDUCCI. / [marca tipografica col motto:] NUNQUAM A' SOLE / IN FIRENZE, / Nella Stamperia Nuova, all'Insegna della Stella. 1658 / *Con licenza de' Superiori*.

Il volume contiene: dedica dell'autore, *Al Signor Mattia Maria Bartolomei suo figliuolo* (c. 2r/v); carne latino d'encomio, «Sacrarum Tragaediarum, Comaedarumq[ue]» (c. 3r); dalla terza carta verso alla quarta sempre verso: *Tavola delle Materie della presente opera* (cc. 3v-4v); *Libro Primo* (pp. 1-33); *Libro Secondo* (pp. 34-120); *Libro Terzo di Commedie di Mezzo* (pp. 121-183); Imprimatur dell'autorità religiosa (p. 184); un errata corrige²⁴.

Firenze 1661– *Didascalìa cioè dottrina comica impressione seconda*

DIDASCALIA / CIOÈ / DOTTRINA COMICA / LIBRI TRE, / DI GIROLAMO BARTOLOMMEI / GIÀ SMEDUCCI. / IMPRESSIONE SECONDA / ricorretta e accresciuta. / AL SERENISSIO PRINCIPE / COSIMO DI TOSCANA / IN FIRENZE, / Nella Stamperia di S. A. S. alla Condotta. MDCLXI, *Con licenza de' Superiori*.

Il volume contiene: dedica dell'autore, *Al Serenissimo / Principe* (pp. 3-4); carne latino d'encomio, «Sacrarum Tragaediarum, Comaedarumq[ue]» (p.

²⁴ Per una più ampia descrizione di quest'opera rinviamo qui alla sezione Note all'edizione: *Le stampe del 1658 e del 1661*, pp. 267 e sgg.

5); *Tavola / delle Materie / della presente opera* (pp. 6-8); la canzone *In lode / del glorioso santo martire / Ginesio / invocato protettore / delle commedie caste*, «Muta officio, ò Talia, e cangia ammanto» (pp. 1-4, con ripresa della numerazione). Seguono: *Libro Primo* (pp. 5-28); *Libro Secondo* (pp. 29-106); *Libro Terzo / di Commedie / di Mezzo* (pp. 107-288); un testo di Bartolommei indirizzato *Al Cortese / Lettore* (pp. 289-290) che introduce lo scritto titolato: *DEL GIUOCO / Ragionamento nell'Accademia Fiorentina, recitato a' 25 Aprile 1596* (pp. 291-302)²⁵.

Firenze 1661- *La Fedeltà d'Alceste dramma musicale*.

Il dramma pur con autonomo frontespizio fu rilegato in uno stesso volumetto con *Le Nozze di Batilde Dramma sacro musicale*.

LA FEDELTA' / D'ALCESTE / *DRAMMA MUSICALE* / DI GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIA' / SMEDUCCI / IN FIRENZE / Nella Stamperia di Francesco Onofri 1661 / *Con licenza de' Superiori*.

Nell'antifrontespizio, un'illustrazione a bulino che ritrae a tutta pagina una finta edicola con al centro una figura allegorica di donna coronata di stelle con nella mano sinistra una tromba²⁶.

Il frontespizio è sul retto della terza carta.

Dedica: *Al Serenissimo / Cosimo / Principe di Toscana* «Fra le Favole degli Antichi l'Alceste, Serenissimo Principe, Serba per mio credere, il vanto, già che in riguardo d'una azione veramente Eroica, non abbia pari; venendo perciò commendata sommamente da' Poeti una tale Donna, la quale cotanto n'apparve generosa, e nella Fede perfetta, e così fervente d'affetto maritale, che non dubitò di sacrificar la propria vita, quantunque di molto pregio, alla Morte, purché vivo si conservasse il di Lei amato Consorte. Un tal Soggetto rammentato, così aggradi al perfettissimo Giudizio di V. A che si compiacque di Vederlo poeticamente disteso nel nostro Toscano Idioma, nel che restai da V. A. favorito, non ostante la sterilità del mio Ingegno. Ecco che fecondati i di Lei cenni, vengo a fare a V. A. una divota offerta, in questo mio *Dramma Musicale* [...]» (pp. non numerate, c. 4v/r).

«*Argomento della favola*: Apollo richiamato, per mezzo di Mercurio, da Giove al Cielo, prima di partirsi dalla Reggia d'Admeto Re della Tessaglia s'offerisce per gratitudine del dato ospizio di farli un dono di cosa, che gli talenti: chiede perciò Admeto di non morire, mantenendosi immortale, il che gli vien promesso, mentre ritrovi alcuno, che consenta a morir in sua vece, nel che non incontrando disposizione ne' suoi Cortigiani, e nel vecchio Padre; Alceste di

²⁵ Per una più ampia descrizione di quest'opera rinviamo qui alla sezione Note all'edizione: *Le stampe del 1658 e del 1661*, pp. 267 e sgg.

²⁶ La raffigurazione della figura femminile al centro di una finta edicola è la stessa utilizzata nell'antifrontespizio del primo dei due volumi dell'edizione fiorentina delle tragedie del 1655 (cfr. Bartolommei 1655, vol. 1).

Lui degnissima Consorte si esibisce di morire, perche vivo immortalmemente si mantenga: Ella perciò ne va guidata alla Barca di Caronte. Giunge in questo alla Reggia d'Admeto Ercole Pellegrinante alla Tracia, e intesa la dura sorte dell'innocente Alceste, scende all'Inferno a liberarla, il che seguendo la riconduce ad Admeto, il quale la riconosce sua Consorte amatissima, dal che nascono pubbliche allegrezze, e feste.» (p. non numerata).

Personaggi: Mercurio / Coro d'Aure: Prologo / Admeto Re della Tessaglia / Ferero Padre d'Admeto / Eumelo Figlio d'Admeto / Alceste Consorte / Consigliero / Archimoco Cortigiano / Servo d'Archimoco / Lachesi / Cloto / Atropos : Parche / Caronte / Ercole / Nunzio / Servo assegnato ad Ercole / Sacerdoti / Ministro primo / Ministro secondo / Coro d'Aure / Coro di Cittadini / Coro di Cortigiani / Coro di Sacrificanti / Coro di Festeggianti (p. non numerata, c. 5v).

Ambientazione: nessuna indicazione dopo l'elenco dei personaggi.

Prologo apre Mercurio, *incipit*: «Nunzio di gaudio dall'Eterno Regno», chiude il Coro D'Aure Danzanti (pp. 1-5).

Tre atti:

Atto primo, due scene chiude il Coro di Cittadini (pp. 6-18), indicazioni sceniche all'inizio della prima scena: «Qui si muta la Scena, e apparisce il Palazzo del Re Admeto» (p. 6).

Atto secondo, tre scene, chiude il Coro di cittadini (pp. 19-30).

Atto terzo, sei scene chiude il coro (pp. 31-45). Indicazioni per la scenografia: all'inizio della seconda scena, «Qui si muta la Scena, e ritorna il Palazzo del Re Admeto» (p. 33), prima della terza «Qui si muta la Scena, ed apparisce con la Barca Caronte nella palude Stigia» (p. 37), prima della quarta «Qui si muta la scena, e ritorna il Palazzo d'Admeto» (p. 40).

Atto quarto: due scene chiude il Coro (pp. 46-55). Indicazioni per la scenografia prima della scena seconda «Qui si muta la Scena, ed apparisce il Tempio di Consacrato a Proserpina, cui si fa Sacrificio per Alceste» (p. 50).

Atto quinto: due scene (la seconda scena è contrassegnata come settima) chiude il coro (pp. 56-64). All'inizio della prima scena: «Qui si muta e ritorna il Palazzo di Admeto».

Firenze 1661 – *Le nozze di Batilde dramma sacro musicale*.

LE NOZZE / DI BATILDE / *DRAMMA SACRO MUSICALE* / DI / GIROLAMO BARTOLOMMEI / GIÁ / SMEDUCCI / [Fregio] / IN FIRENZE / Nella Stamperia di Francesco Onofri 1661 / *Con licenza de' Superiori* .

Descrizione del contenuto.

Dedica: *Alla Serenissima / Margherita / Luisa Dorleans / Principessa di Toscana* (pp. non numerate).

Argomento: «L'Angelo de' Sogni per ordine dell'Angelo Protettore della Francia rappresenta un tal Sogno al Re Clodoveo Secondo, il quale appresso di Lui di tale efficacia si rende, che da quello indutto si trasferisce a caccia alla Selva

Quercea, dove ritrova la bellissima, e Virtuosissima Donzella Batilde, ritiratasi quivi a vita romitica: Egli riconoscendola come Preda eletta significatali nel Sogno, la ritoglie da quel romitaggio, e la conduce con pompa Trionfale alla sua Reggia di Parigi, per farla sua Sposa; al che non prima la Vergine acconsente, che col Cielo se ne sia consigliata, il quale esortandola al maritaggio le dimostra per mezzo dell'Angelo Michele il Bene, che debba derivare alla Francia dalle di Lei felicissime Nozze per le quali per fine si festeggia» (p. non numerata).

Personaggi: Angelo Protettore della Francia / Angelo de' Sogni / Angelo Nemesi : Prologo / Clodoveo Secondo Re di Francia / Consigliero / Batilde / Nutrice / Arcangelo Michele / Lucrina amata già da Clodoveo / Presidente del Trionfo, e del Giuoco Troiano / Fauno / Coro di Cortigiani / Coro di Cittadini / Coro d'Angeli / Coro di Fauni, e Satiri Demoni.

Ambientazione: La scena / Parigi, e la vicina Selva Quercea (p. non numerata).

Prologo apre l'Angelo Protettore della Francia, incipit: «Io, che fra Dominanti Angel Superno» (pp. 1-5).

Cinque atti:

Atto primo, due scene chiude il Coro d'Angeli (pp. 6-12), indicazioni sceniche all'inizio della prima scena: «Qui si muta la Scena, e si rappresenta la Selva Quercea»(p. 6) e ancora prima del coro che chiude la prima scena «Qui si fanno ludi scherzosi» (p. 7).

Atto secondo, una scena, chiude il coro (pp. 13-19); all'inizio della prima scena «Qui si muta la Scena, ed apparisce il Palazzo Reale in Parigi» (p. 13)

Atto terzo, sei scene chiude il coro (pp. 20-35). Indicazioni per la scenografia: all'inizio della prima scena, «Qui si muta la Scena, e ritorna la Selva Quercea» (p. 20), prima della terza «Qui si muta la Scena, e ritorna quella di Parigi» (p. 27), prima del canto del coro che chiude l'atto «Qui si può rappresentare la pompa Trionfale nel modo Significato» (p. 34).

Atto quarto: tre scene chiude il coro (pp. 36-48). Indicazioni per la scenografia «Qui si muta la Scena, aprendosi il Paradiso» (p. 42).

Atto quinto: una scena chiude il coro (pp. 49-52). Prima dell'ultimo coro l'indicazione: «Qui si fa il Gioco Troiano».

5. LA DIDASCALIA: UN VADEMECUM DI PRECETTI E DI FABULAE

5.1. LE DEDICATORIE

Nel 1658 fu stampata a Firenze la *Didascalìa cioè dottrina comica di Girolamo Bartolommei*¹, dedicata dall'autore a suo figlio Mattias Maria², a questa prima edizione nel 1661 ne seguì una seconda con lo stesso titolo che, *ricorretta e accresciuta* dall'autore, fu impressa nella stamperia granducale alla Condotta³ con dedica al giovane figlio di Ferdinando II e Vittoria della Rovere, il *Serenissimo Principe Cosimo di Toscana*, futuro granduca⁴. Anche se la dedica al principe, seguendo una prassi formale, associa il nome del giovane Cosimo al titolo dell'opera già dal frontespizio e quella più familiare, *Al Signor Mattia Maria Bartolomei suo figliuolo*, la si trova solo nelle pagine introduttive, entrambe hanno in comune di rivolgersi a due giovani ed attraverso loro a tutti gli accademici che, come loro, coltivavano la passione per il teatro. Infatti le due paginette dedicatorie vanno lette in relazione all'ultimo capitolo del secondo libro, presente in entrambe le edizioni, che è da considerarsi una vera e propria postfazione nella quale Bartolommei, con lo stesso tono esortativo delle dediche, si rivolge agli *Accademici Professori di belle lettere* affinché mettano in atto la riforma della commedia.

L'intento della *Didascalìa* è quello di far comprendere la corretta *dottrina comica* come è già espresso nel titolo, affinché i giovani accademici conoscendo i precetti teorici giudicassero la corruzione morale e la misera poetica della commedia moderna e, fatto tesoro di tale insegnamento, si applicassero a

¹ BARTOLOMMEI 1658.

² BARTOLOMMEI 1658, c. 2 (pagine non numerate). Nella dedicatoria AL SIGNOR / MATTIA MARIA / BARTOLOMMEI / SUO FIGLIO, Bartolommei dice di aver seguito l'esempio di Giulio Cesare Scaligero che dedicò la sua opera *Poeticæ libri septem*, pubblicata postuma nel 1661, al figlio Giuseppe Giusto (conosciuto anche come Joseph-Juste Scaliger) perché ne traesse gli insegnamenti necessari per divenire un buon letterato (cfr. SCALIGERO 1561, la dedica è alle pagine non numerate seguenti il frontespizio).

³ BARTOLOMMEI 1661.

⁴ BARTOLOMMEI 1661, pp. 3-4.

riformarla. Il fiorentino esorta i giovani a contrapporre alla degenerazione dei componimenti drammaturgici moderni derivanti, a suo parere, dall'antica atellana praticata dai romani, l'ideale modello greco della commedia di mezzo: una nuova tipologia comica ispirata dalle sole istanze teoriche non essendo pervenuti gli esempi e della quale egli si fa promotore con i suoi abbozzi di intrecci raccolti nel terzo libro del suo lavoro.

La finalità educativa dell'opera è palesata anche dalla scelta insolita per il titolo della parola *didascalìa*⁵, termine usato col senso proprio dell'aggettivo *didascalico* da cui deriva, che indica ciò che concerne l'insegnare e l'ammaestrare.

Secondo la topica dedicatoria⁶ i contenuti dell'opera vengono collegati agli interessi del figlio per il teatro e poi a quelli del principe che, avendo responsabilità di comando, potrebbe avvalersi della «commedia ben ordinata» come di uno strumento di governo socialmente utile, seguendo il pensiero degli antichi a proposito della funzione civile dell'arte e in particolare di quella drammaturgica. I giochi di Mattias bambino sono richiamati familiarmente per ricordare che la mimesi comica è una forma d'arte che rappresenta allegoricamente la realtà e che fin dalla sua origine ha avuto una sua giustificazione etica e sociale. Il diletto provato da Mattias nel raffigurare simbolicamente la realtà con «piccioletti simulacri di cere e carte dipinte» preludeva già all'interesse del giovane accademico, ora impegnato nella vita spettacolare fiorentina, al quale il padre si rivolge⁷. Bartolommei si propone di far conoscere con il trattato, la tradizione

⁵ Nel noto dizionario della lingua italiana Tommaseo-Bellini alla voce *didascalìa* si riporta: «S. f. Nel primo senso gr. di *Διδασκαλία* varrebbe ammaestramento; ma non fu dagli eruditi usato che per titolo. Il Bartolommei, nella sua *Didascalìa* comica, mette alcuni soggetti che non finiscono in nozze, tutti morali ed istruttivi» (TOMMASEO, BELLINI II, p. 148); e come in altri dizionari storici ed etimologi, si rinvia per un'ulteriore spiegazione del significato all'aggettivo *didascalico* dal quale la parola deriva col senso di ammaestramento-insegnamento, cfr. ad esempio *sub voce*: CORTELLAZZO, ZOLLI 1979-1988. Nella quinta impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* il sostantivo femminile *didascalìa* è registrato *sub voce*: *didascalico* (cfr. *Vocabolario Crusca*, IV 1882). Il lemma è attestato nel Settecento, nelle traduzioni dal latino di Anton Maria Salvini, per indicare i resoconti teatrali che ad Atene gli Arconti redigevano ogni anno e per estensione assume poi il senso di notizia storica relativa a un'opera teatrale. L'uso moderno secondo l'accezione di «indicazione aggiunta al testo d'un'opera teatrale e successivamente filmico» risale alla prima metà dell'Ottocento (cfr. *Didascalìa*, *sub voce* in GDLI).

⁶ In relazione al contesto pubblico e mecenatismo o privato e familiare la funzione retorica della dedica è stata studiata da Marco Paoli, che nel suo recente volume *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, individua la serie di luoghi comuni ricorrenti nella struttura retorica della dedica (cfr. PAOLI 2009 e in particolare le pp. 88-89 dove fornisce una tabella riassuntiva dei *loci communes* delle dediche).

⁷ Le paginette di dedica indirizzate da Girolamo al figlio furono apprezzate da Salvino Salvino che così, introducendo il discorso sull'attività letteraria di Mattias Bartolommei, nelle *Notizie degli Arcadi Morti* scrive: «Tutto inteso il suo genitore a riformare il Teatro Toscano, volle instillare in questo suo figlio i suoi medesimi sentimenti. A questo fine, e per dargli animo, essendo ancor di tenera età, gli dedicò la sua *Didascalìa*, cioè *Dottrina Comica* stampata in Firenze nel 1658 imitando in ciò il dottissimo Giulio Cesare Scaligero, che al figliuolo la sua *Poetica* indirizzò per fargli conoscere qual debba essere la vera Poesia, e come lodevolmente approfittarvi. Così non meno il nostro Girolamo nella Dedicatoria parlando della Commedie, dice al figliuolo: 'voi più

teorica per la quale il diletto che deriva dai «comici componimenti» non è fine a se stesso ma ha una sua funzione etica e sociale perché distrae l'uomo dagli impegni ed al contempo lo educa, portandolo a riflettere sui suoi vizi. Inoltre, secondo quanto insegnano i maestri dell'arte poetica, da Orazio in poi, il diletto ha il suo fine nell'ammaestramento del componimento poetico. In Bartolommei la tradizione teorica antica, il pensiero dei moderni e la riflessione teologica dei padri della chiesa convergono nello sforzo di avvalorare la legittimità della poesia quale strumento di educazione dell'uomo e forma di onesto diletto.

L'insegnamento proposto consiste nell'invito rivolto agli accademici di ripensare le ragioni etiche e sociali entro le quali secondo i precetti dei «buoni maestri» può trovare la sua giustificazione morale il genere comico. In ogni caso, si tratta di indicare subito il valore di questo genere che avrebbe il merito di rispecchiare i difetti per far sì che vengano corretti grazie alla loro parodica rappresentazione.

Fin dalla dedica al figlio, Bartolommei dà una chiara definizione di cos'è per lui la commedia, riecheggiando l'oratoria ciceroniana:

Bastimi l'affermare, tacendo per brevità ogni altro suo pregio, che ella con titolo onorevolissimo sia nominata uno specchio dell'umana vita, uno specchio nel quale rimirandosi le genti private ricevano da esso riflessi di turpitudine loro, dileggiabili più tosto che vituperabili, a fine che, ravvisate, l'emendino⁸.

Nella edizione successiva, rivolgendosi al futuro granduca, egli tenderà a sottolineare ulteriormente la finalità sociale del ravvedimento grazie alla funzione emendatrice dei costumi della commedia:

di me lo sapete che più di me le frequentate. Voi che del comico componimento in tal maniera vi diletteste che sembrò che un tal diletto vi fusse nell'animo dall'istessa natura inferito, già che sino da' vostri più teneri anni correste pronto alle comiche immitazioni da voi rappresentate, piccioletti simulacri di cere e carti dipinte; quasi scherzosi preludi a quelle comparse che poscia si vedessero di voi sovra le scene (posso dire) con qualche lode'. E ben tutto ciò mi conferma l'Abate Anton Maria mio fratello, che essendo ancor giovanetto, ebbe più volta congiuntura di recitar con esso lui all'improvviso nel Teatro del Casino di S. Marco alle Commedie, che dalla nobiltà Fiorentina vi si facevano, di comando del Principe Cardinale Leopoldo di Toscana. Ma non solo si contentò di rappresentarle il nostro Mattias Maria, ma vi volle studiar sopra, e comporre; onde avendo fatta nel più bel fior dell'età, tralle altre, che mi son venute sotto l'occhio, la Commedia intitolata: *Amore opera a caso*, fu recitata dagli Accademici Infocati nel loro Teatro, e poi dopo molti anni dall'Autore pubblicata in Firenze colla stampa del 1668 e ai suddetti Accademici dedicata. Altra Commedia egli distese col titolo: *La sofferenza vince la Fortuna*, recitata similmente nel suddetto Teatro nel 1669 e da lui nello stesso impressa in 4. in Firenze, e a' medesimi nobilissimi Accademici indirizzata» (*Notizie Arcadi* 1720, tomo II, pp. 156-158). L'opera NOTIZIE ISTORICHE / DEGLI / ARCA DI / MORTI, la cui pubblicazione fu curata da Giovanni Maria Crescimbeni venne stampata a Roma in tre tomi per i tipi Antonio Rossi: i primi due tomi furono editi nel 1720 e l'ultimo nel 1721.

⁸ Bartolommei 1658, c. 2r. Sui richiami all'oratoria ciceroniana nel testo della *Didascalìa* cfr. qui ad esempio: I 1,119-125 e I 2,33-34.

Spero tuttavia che non sia per dispiacere al sublime giudizio di V.A., ch'io Le rammenti quale fosse l'origine del comico componimento, quale di esso gli argomenti, quale l'auge della sua perfezione, reputato uno specchio di tutta l'umana vita nel quale rimirandosi, particolarmente gli uomini privati, ravvisassero in esso rappresentati i vizi loro più degni d'irrisione, dalla quale gli emendassero; la qual cosa potesse con l'onesto ricreamento conferire non poco al buon politico governo; il che specialmente prevedendo, gli antichi ateniesi obbligarono i popoli loro ad intervenire alla commedia, come a maestra che n'insegnasse con acconcio riso a riguardarsi da' difetti più scherzevoli ed osservare l'onestà de' costumi⁹.

5.2. LE FONTI

Le numerose fonti citate costituiscono la piattaforma erudita su cui poggia la *dottrina comica* della *Didascalìa*. Esse compongono il sistema di conoscenze necessarie a motivare lo sviluppo del ragionamento e a giustificarne l'intento 'insegnativo'. Le citazioni, tratte dagli autori antichi e moderni, sono utilizzate per introdurre o chiudere il discorso, per documentare la ricostruzione storica e definire l'argomentazione che trova la sua giustificazione nella tradizione. Secondo la consuetudine erudita dell'epoca, la difesa del genere drammaturgico e la critica alla commedia moderna sono condotte in base ai precetti teorici desunti dalle *auctoritates*. Complesso è stabilire, a proposito delle fonti antiche menzionate, se queste siano state consultate direttamente dall'autore o gli siano derivate da altre opere o da appositi repertori; in alcuni casi è Bartolommei stesso a dichiarare la loro origine, negli altri la ricerca si fa talvolta difficile e a volte senza soluzione.

Il discorso si apre con il richiamo all'oraziano *utile dulci*, fondamentale nucleo teorico della *dottrina comica* che Bartolommei si propone di far conoscere, attraverso i riferimenti ai testi dei trattatisti greci e latini, gli esempi di *fabulae* di commedie antiche, la dottrina della Chiesa e la riflessione poetica dei moderni.

Seguendo le linee della trattatistica secondo cinquecentesca, l'impostazione teorica è derivata dalla *Poetica* di Aristotele al quale va aggiunto un cospicuo numero di riferimenti agli scritti teorici di molti altri autori greci e latini (fra i quali Platone, Plutarco, Ateneo, Luciano di Samosata, Demostene, Demetrio, Dione Crisostomo, Giulio Polluce, Cicerone, Sant'Agostino, Elio Donato, Quintiliano, Seneca, Svetonio, Tacito, Tito Livio) e ai testi di poeti e drammaturghi come Omero, Aristofane, Menandro, Euripide, Plauto, Terenzio, Catullo, Ovidio. Data l'epoca e l'intento educativo dell'opera, Bartolommei non manca di ricorrere all'autorevole repertorio del pensiero morale e religioso dei padri della chiesa fra i quali i nomi di Sant'Agostino, Sant'Ambrogio, Boezio, San Girolamo e numerosi altri. Citazioni, spesso traslitterate, sono riprese dai

⁹ BARTOLOMMEI 1661, pp. 3-4, e qui p. 5.

trattati teorici di autori moderni, come Giovanni Pontano, Antonio Sebastiano Minturno, Lodovico Castelvetro, Jacopo Mazzoni, Francesco Robortello, Giulio Cesare Scaligero, Sperone Speroni, Isaac Casaubon, Daniel Heinsius, Tommaso Garzoni, Girolamo Mei, Jean Passerat, Gerardus Joannes Vossius¹⁰. La *Poetica* di Francesco Patrizi¹¹ gli offre un utile strumento storiografico per orientarsi fra i drammaturghi greci, le cui notizie avevano come fonti principali l'opera di Ateneo i *Deipnosophisti* e il lessicografo bizantino *Suida*.

Nella *Didascalìa* un particolare rilievo ha il trattato del gesuita Giovanni Domenico Ottonelli, *Della cristiana moderazione del teatro*¹², citato da Bartolommei sia per aver desunto dall'opera informazioni a proposito dell'origine della commedia¹³, sia come necessario compendio 'teologico' sul teatro, nel

¹⁰ Per un commento alle singole fonti della *Didascalìa* rimandiamo all'apparato critico del testo qui edito.

¹¹ La *Deca Historiale* della *Poetica* di Francesco Patrizi pubblicata a Ferrara nel 1586, si presentava come un agile strumento di consultazione per ricavare informazioni sugli autori antichi, soprattutto greci (cfr. PATRIZI 1586). I riferimenti ad Ateneo di Naucrati e a Rintone Talentino, contenuti nella *Didascalìa*, verosimilmente, derivarono a Bartolommei dalla *Deca Historiale*, come fa pensare il confronto fra i due testi. Francesco Patrizi concepì la sua *Poetica* in cinque tomi: la prima e la seconda, *La Deca Historiale* e *La Deca Disputata* furono pubblicate a Ferrara nel 1586 e nel 1587 a queste due vanno aggiunte *La Deca Ammirabile*, *La Deca Plastica*, *La Deca Dogmatica*, rimaste manoscritte fino alla seconda metà del Novecento. L'edizione moderna della *Poetica* di Patrizi è stata curata da Danilo Aguzzi Barbagli, all'introduzione del quale rimandiamo per un inquadramento storiografico dell'opera (PATRIZI - Aguzzi Barbagli 1969, I, pp. V-XXI).

¹² Il poderoso trattato del gesuita Giovan Domenico Ottonelli dal titolo DELLA CHRISTIANA / MODERATIONE / DEL THEATRO, fu pubblicato a Firenze in cinque libri dal 1646 al 1652 (Cfr. OTTONELLI 1646; OTTONELLI 1649; OTTONELLI *Risoluzione* 1649; OTTONELLI 1652; OTTONELLI *Instanza* 1652) e nel 1655 riedito sempre nella stessa città per Bonardi, in sei tomi. A compendio dei cinque libri *Della Christiana moderazione...* l'Ottonelli compose L'INTERROGATORIO / CON LE RISPOSTE / CIRCA LE COMEDIE DE' MODERNI, pubblicato sempre a Firenze nel 1661, che costituisce la sintesi delle tesi esposte nel trattato (cfr. OTTONELLI 1661). Secondo il progetto iniziale l'opera avrebbe dovuto raccogliere dopo il secondo libro anche il TRATTATO / DELLA PITTURA, / E SCULTURA, / USO, ET ABUSO LORO. / COMPOSTO / DA UN THEOLOGO, E DA UN PITTORE che fu invece pubblicato separatamente sempre a Firenze nel 1652 (cfr. OTTONELLI *Pittura* 1652 e sul progetto di pubblicare il *Trattato della Pittura* come terzo libro *Della Christiana Moderazione...*, si veda quanto scrive *Lo stampatore a chi legge* nel 1646 e nel 1652: OTTONELLI 1646, pp. VI-VII e OTTONELLI *Pittura* 1652 pagine non numerate). Giovan Domenico Ottonelli nacque a Fanano (Modena) nel 1584 e morì a Firenze nel 1670. Fu membro della Compagnia di Gesù dove esercitò l'incarico di professore di retorica e quello di rettore dei Collegi di Recanati e Fermo. Nei testi da lui pubblicati assunse spesso lo pseudonimo di Odomemigio Lelonotti. L'importanza dell'opera dell'Ottonelli come testimonianza storica utile a comprendere i problemi e gli aspetti dello spettacolo del Seicento è stata messa in evidenza nel 1969 da Ferdinando Taviani, nel suo volume di raccolta di documenti *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro* dove lo studioso presenta una raccolta antologica dell'intero trattato (cfr. TAVIANI 1969, pp. 313-526). Il *Trattato della pittura* scritto da Ottonelli in collaborazione con il pittore e architetto Pietro Berrettini è stato ripubblicato in edizione anastatica nel 1973 a cura di Vittorio Casale, alla cui introduzione rimandiamo per le note bio-bibliografiche sull'autore (cfr. OTTONELLI, BERRETTINI - Casale 1973).

¹³ Bartolommei a proposito dell'origine della commedia cita l'*Aggiunta prima, intorno a questo dubbio: perché la commedia oscena si dice essere cosa diabolica*, all'*Ammonizione diciottesima*,

quale si trova chiarita attraverso l'esemplificazione casistica la dottrina della Chiesa nei confronti della moderna commedia¹⁴. Inoltre, l'opera dell'Ottonelli viene considerata da Bartolommei come uno strumento di moderazione al quale far ricorso contro gli eccessi dei comici e la degenerazione della commedia moderna¹⁵, la quale però a suo parere non può essere solo «moderata», come ritiene il gesuita, bensì «riformata» radicalmente nell'essenza della favola. A sostegno delle sue argomentazioni, molti altri ancora sono gli autori richiamati da Bartolommei a suffragare la sua visione della «ben ordinata commedia» che viene da lui idealmente identificata con la «commedia di mezzo», praticata dai greci. Di questo modello mediano, lontano dagli eccessi satirici e dalla stretta relazione con i fatti reali, caratterizzato dalla *fabula* allegorica e morale, il fiorentino offre degli esempi con i suoi abbozzi di commedie di mezzo, pubblicati nel terzo ed ultimo libro della *Didascalìa*, dando così compimento al senso didattico del trattato che procede da questioni di ordine generale, definite sulla scorta delle *auctoritates*, alla particolarità degli esempi.

Lo scritto di Bartolommei, che rientra nel genere dei trattati didascalici, offre una dissertazione sulla commedia colta, quale elogio della virtù e satira dei vizi, unita ad una tipologia drammaturgica da contrapporre alle licenziosità amorose delle commedie moderne. In questo senso, il trattato si pone, sul piano della riflessione letteraria, quasi a integrazione dell'opera dell'Ottonelli; ma se il gesuita, mosso da preoccupazioni pastorali, si rivolgeva a tutti coloro che avevano a che fare con il teatro affinché «il Buon Cristiano sappia ciò, può fare senza offendere il Creatore»¹⁶ secondo quanto insegna la dottrina della Chiesa¹⁷, Bartolommei indirizza la sua riflessione intellettuale alla ristretta cerchia

contenuta nella prima parte del IV libro, *Della Christiana moderazione del Theatro*, libro incentrato come recita il titolo su *L'Ammonizione a' Recitanti, per avvisare ogni Christiano a moderarsi da gli eccessi nel recitare* (cfr. OTTONELLI 1652, p. 150 e seguenti). *Nell'Ammonizione diciottesima*, Ottonelli vuole dimostrare che *La commedia oscena et il comico poco modesto sono cose diaboliche* come risulta anche dalla storia della commedia.

¹⁴ «Non fa di mestiero che io n'adduca nominatamente i sacri teologi, che con tali titoli e con altri più abbominevoli trattano le moderne commedie, bastami il ricordare che un teologo religioso [Ottonelli] ha scritto con molto zelo e con eguale dottrina ben sei libri contro l'impurità dell'odierne commedie, esaminando le qualità loro, provando come non sieno permissibili le immodeste, instruendo gli spettatori come senza colpa possano sentirle, ammonendo i recitanti come deggiano in esse portarsi e finalmente prescrivendo cristiana moderazione al teatro» (cfr. qui II 1,18-25).

¹⁵ Cfr. ad es. qui II 10,151-158.

¹⁶ OTTONELLI 1646, *Lo stampatore a chi legge*, p. VII.

¹⁷ Nel primo libro *Della christiana moderazione del theatro*, introducendo il «Capo Primo / Della Dottrina intorno alle Attioni, e Comedie illecite, / & oscene», scrive l'Ottonelli: «Il tempo no si perde in fabricare, quando l'Architetto appoggia la mole del suo lavoro sopra la sodezza di un buon fondamento. Et io sù le buone Dottrine scolastiche, e morali bramo di ben fondare la fabbrichetta del presente Ricordo, ricordando, e dichiarando ad altri ciò, che i Dottori sentono intorno alle drammatiche Rappresentazioni del Theatro. E questo farò, proponendo varietà di nodi con varij Questiti, e discogliendoli con varie risposte ...» (OTTONELLI 1646 p. 4).

degli accademici e, ridefinendo il fine etico e l'utilità civile della commedia, nonché il suo assetto formale, richiama i letterati al loro precipuo compito di *docere e delectare*, perché solo attraverso le loro composizioni, regolate dai precetti teorici, il genere avrebbe potuto ritrovare la sua funzione nella *societas christiana*. Bartolommei mostra di essere interessato alle questioni relative alla qualità della commedia, la natura e liceità, valutata sulla scorta dei pensatori antichi e dei padri della chiesa: la commedia è giustificata come genere proprio del tempo della «dilettevole, & utile ricreazione, necessaria alla conversazione della vita humana»¹⁸. Il testo dell'Ottonelli veicola a Bartolommei anche i giudizi pesantemente negativi, espressi dal mondo ecclesiastico, sulla commedia moderna e in particolare su quella d'influenza spagnola. Nell'opera del gesuita la condanna della drammaturgia moderna, non soggetta a regole e caratterizzata da forme drammaturgiche all'improvviso è variamente espressa, in particolare l'Ottonelli sembra schierarsi dalla parte di quanti condannavano questo tipo di teatro, pubblicando, col terzo libro *Della Cristiana Moderazione del Teatro*, la predica contro l'abuso delle commedie, fatta nella città di Huesca la sera della circoncisione dell'anno 1629 dal padre Gaime Alberto della Compagnia di Gesù e tradotta dallo spagnolo da Alessandro Adimari. Un testo che, con l'enfasi propria del genere, rappresenta un'inesorabile condanna dei comici e della loro arte: secondo una logica argomentativa binaria lo schema retorico del discorso contrappone la via della salvezza, espressa dalla Chiesa e dalla santità delle sue istituzioni, a quella della perdizione, rappresentata dal teatro e dalle seduzioni demoniache esercitate dall'arte comica¹⁹.

5.3 IL PRIMO LIBRO

Bartolommei, come già detto, inizia la *Didascalìa* con la citazione del famoso passo oraziano *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci* (*Ars* 343) che a suo parere costituisce una sintesi concettuale perfetta di «tutto il maggior pregio dell'oratore e del poeta». Il verso, preso come emblema poetico, sottende l'adesione del letterato all'idea di un'arte che si definisce entro la dialettica fra

¹⁸ Scrive l'Ottonelli a proposito dell'approvazione dell'arte comica da parte dei dottori della chiesa: «Che l'Arte Comica sia lecita, e che l'officio histrionico illecito non sia, è verità, non di rugosa fronte, e difficile; mà facile certa, potente, e quello, che più importa, ben fondata sopra la ragione della dilettevole, & utile ricreazione, necessaria alla conversazione della vita humana. Quindi con gli antichi Dottori, che l'approvano, si accordano i moderni, che non la riprovano: quando però si eserciti dentro i termini della debita, e christiana moderazione» (OTTONELLI 1646, p. 51).

¹⁹ Cfr. OTTONELLI 1648. Sulla figura intellettuale di Alessandro Adimari, principe dell'Accademia degli Alterati e traduttore di testi dallo spagnolo, si veda il capitolo a lui dedicato da Sara Mamone nella sua raccolta di studi: *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*: cfr. MAMONE 2003, pp. 281-306, in particolare per la traduzione della predica p. 284.

le categorie del *prodesse* e del *delectare*, tanto da costituire, in sede di lettura critico-estetica, la chiave di interpretazione di ogni fenomeno artistico richiamato all'attenzione del lettore.

L'arte del poeta e quella dell'oratore hanno la stessa finalità etica che si esprime attraverso la funzione sociale della loro opera. Seguendo un procedimento deduttivo il discorso di Bartolommei parte da considerazioni di ordine generale di carattere poetico per poi articolarsi nello specifico della materia comica. Innanzitutto, utilizzando un'assimilata analogia, richiama l'attenzione del lettore al fine comune dell'oratoria e della poesia: «Offizio dell'oratore e del poeta il giovare e 'l dilettere, officio a gara quasi da loro esercitato»²⁰. Gli artefici dell'arte della parola si differenziano tuttavia per l'uso diverso dei mezzi retorici dell'*inventio*, della *dispositio* e dell'*elocutio*. Il poeta si distingue, inoltre, dall'oratore per la «pellegrina invenzione» e l'uso del verso, il suo intento, attraverso l'*inventio*, è quello di suscitare la «maraviglia»²¹.

Richiamate le peculiarità del poeta, secondo il modello della *Poetica* aristotelica, Bartolommei delimita il campo alla 'specie' di poesia di cui intende occuparsi:

Tratterò solamente di quella sorte di poesia mediante la quale il poeta conversa familiarmente con gli uomini privati, sì come fa con la commedia, dimostrando per quanto io sappia come per sua compiuta perfezione richiegga primieramente il giovamento e quindi l'onesto diletto²².

La prima indicazione di poetica della commedia è riferita, secondo la tradizione del genere, allo stile del componimento e la si comprende chiaramente da quel «conversa familiarmente con gli uomini privati», che differenzia le caratteristiche dello stile comico dalle «sublimi maniere di poetare» che sono

²⁰ BARTOLOMMEI 1661 p. 5; qui I 1,18-19.

²¹ La nozione di 'maraviglia' costituisce uno dei cardini su cui si incentrano le poetiche storiche definendo la peculiarità retorica del discorso poetico in relazione al canone estetico della *mimesis* e al concetto di verisimiglianza. L'uso della nozione in Bartolommei meriterebbe di essere indagato ulteriormente mettendolo, anche, in relazione alla riflessione teorica del Cinquecento e alla sensibilità estetica del Seicento, sempre più interessata a dilatare i confini del meraviglioso negli effetti di uno stupefacente che possa muovere sempre più gli 'affetti' dei fruitori. Anche se non espressamente citato da Bartolommei, in riferimento alla meraviglia poetica, ci sembra interessante riportare un frammento del pensiero di Francesco Patrizi, tratto dalla sua *Poetica*. Patrizi chiude il *Libro nono* con un capitolo dedicato a *Come e perché la meraviglia divenne fine proprio della poesia*: «Da concludere, adunque, si ha per fermo che con grandissima ragione i poeti presono per iscopo loro più vicino la meraviglia, per potere per suo mezzo condurre gli huomini in istupore, e ingannargli con quella dolcezza ch'ella porta seco, e con molta altra di tante guise, ed incantargli per fargli poi per ultimo fine a lor talento mutar la vecchia, rozza e mala opinione delle genti, e ingenerargliene di nuove e per questa via far in loro de' miracoli sopradetti, e condurgli a vita civile e regolata. E ciò s'intenda de' primieri e antichissimi poeti, perchè gli altri, che vennero da poi, o nella sola meraviglia in ultimo fine si fermarono, o con più deboli mezzi oltre ad essa valicarono, o a pubblico utile, o a proprio interesse de' poeti. Fine, 12 giugno [15]87». (PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, II, p. 354).

²² BARTOLOMMEI 1661 p. 6; qui I 1,37-40.

proprie dell'epico, del tragico e del ditirambico di definizione aristotelica e ormai ampiamente recepite dalla cultura letteraria dell'epoca²³.

Quando nel 1658 Bartolommei pubblica la prima edizione della *Didascalìa* si era già cimentato nella composizione dei cosiddetti generi 'sublimi' ed è ad essi che fa riferimento parlando della commedia. Ricordiamo che il letterato fiorentino aveva pubblicato carmi in italiano e latino, la sua prima raccolta di tragedie risale al 1632 e i drammi e gli oratori per musica erano stati composti assai prima della loro pubblicazione; inoltre, nel 1650, aveva visto la luce il suo poema epico *L'America*. Opere nelle quali, attraverso le pagine dedicatorie o i richiami ai lettori, come già accennato, si ribadiscono gli stessi principi generali di poetica che vengono ora espressi nella *Didascalìa*. La sua riflessione presuppone il richiamo al canone estetico della *mimesis*, interpretata attraverso le categorie oraziane del *prodesse e delectare*. L'idea che l'opera d'arte rispecchi l'armonia strutturale del creato arricchisce la sua riflessione estetica di un senso etico intrinseco all'opera stessa che affonda le sue radici nel pensiero neoplatonico cristiano di tradizione umanistica e aveva trovato sviluppi nella riflessione dei

²³ Cfr. Aristotele, *Poetica* 1447a. La *Poetica* di Aristotele nella traduzione di Castelvetro riporta: «Continenza: Come maniera generale di poesia è rassomiglianza, e come le prime spezie sono tra sé differenti per istromento, per materia e per modo. Vulgarizzamento: Ora l'epopea e la poesia della tragedia, e appresso della commedia e la ditirambica composizione e la maggior parte dell'arte del fiuto e della citara, tutte si ritrovano insieme essere rassomiglianza; ma sono differenti tra loro in tre cose, perciocché o [sono differenti] rassomigliando con cose di maniera diverse, o cose diverse, o diversamente e non in un medesimo modo» (CASTELVETRO 1978-1979, p. 23). Come sappiamo il testo della *Poetica* continua differenziando e avvicinando i generi poetici in base ai mezzi (ritmo, parola, armonia), agli oggetti (azioni di uomini migliori, simili, peggiori) e ai modi (narrativo o drammatico) dell'imitazione. Bartolommei stesso fa riferimento nella *Didascalìa* alla traduzione e al commento della *Poetica* di Aristotele di Castelvetro (cfr. CASTELVETRO 1576) e a molti altri trattati di poetica che, commentando e ampliando il testo del filosofo greco, ne veicolavano i precetti fin dalla seconda metà del XVI secolo. Fra questi l'*Arte Poetica* di Sebastiano Minturno dalla quale Bartolommei dice di aver desunto la ricostruzione storica sull'origine della commedia e che certo conosceva anche nella sua impostazione generale. In apertura del primo libro Minturno rispondendo alle domande di Vespasiano Gonzaga scrive: «Vespasiano Gonzaga: Che cosa è la Poesia? Minturno: Imitatione di varie maniere di persone, in diversi modi, ò con parole, ò con harmonia, ò con tempi; separatamente, ò con tutte queste cose insieme, ò con parte di loro. Vespasiano: Sponetemi, se ci piace, questa diffinitione, accioche meglio quel, ch'io dimando, s'intenda. Minturno: Tre cose in ogni imitatione, considerarci conviene. Prima quel, che ad imitar prendiamo; poi con che imitiamo; al fine in qual modo. Le cose, che ad imitar prendiamo, sono i costumi, gli affetti, & i fatti delle persone; le quali sono di tre qualità. La prima è de' migliori, che gli huomini dell'età nostra. La seconda è de' simili à questi. La terza è de peggiori. Migliori intendiamo gl'Iddij, gli Heroi, ò Semidei, che dir vogliamo. Peggiori i Satyri, i Sileni, i Ciclopi, & tutti quei che ci muovono à ridere. Migliori intender possiamo i Principi, e tutti gli huomini illustri, et eccellenti, ò per valore, ò per dignità maggiori de gli altri, così in questa come in ogni altra età. Peggiori i contadini, i pastori, i lavoratori, i parassiti, chiunque è degno, che di lui ci ridiamo; e tutti coloro, che per qualche notabil vitio, ò per bassezza di stato, vili son riputati. Simili i mezzani, quasi sono i cittadini, che né per eccellentia di virtù, né di fortuna si levano sopra gli altri. Né più la poesia, che la pittura questa varietà di persone ci descrive [...] Vespasiano: Quante adunque sono le parti della Poesia? Minturno: Tre generali: l'una si chiama Epica, l'altra Scenica, la terza Melica, ò Lyrica che dir vi piaccia» (MINTURNO 1563, pp. 2-3).

circoli culturali romani. La poesia migliore è quella che «rappresenta l'azione», ossia la favola; per comporla il poeta deve imitare l'ordine naturale degli eventi: inizio, svolgimento e fine, perché dal rispetto della sequenzialità naturale scaturisce anche l'ordine nella narrazione²⁴. L'ordine strutturale e narrativo associato all'*elocutio* «maravigliosa» e all'armonia del verso sono ciò che per il fiorentino, interprete della tradizione poetica antica e moderna, genera il diletto che è caratteristica precipua dell'opera creativa. Proprio perché la poesia, 'dilettevole' per sua natura, attrae e muove gli affetti, la responsabilità etica e civile del poeta è quella di educare l'uomo alla virtù: «chi più del poeta ne puote indurre altrui al ben operare?»²⁵. In chiusura del primo capitolo Bartolommei richiama alla mente del lettore il patrimonio di definizioni lasciato dalla tradizione secondo il quale la figura del poeta e la funzione della poesia sono giustificati in relazione alla loro utilità sociale²⁶. L'assimilata lettura dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele²⁷ e dello stoicismo seneciano²⁸, gli offrono ragione per spiegare il senso etico proprio del 'dilettevole' poetico che si giustifica in quanto indirizzato alla ricerca della virtù, suo unico 'vero bene', che «rende l'uomo felice» dinanzi alla mutevolezza della fortuna; e in quanto mezzo dell' 'onesto' riposo. Dall'*Etica Nicomachea* deriva, al teorico, il senso del *docere* declinato nell'attività del poeta e connaturato alle finalità dell'opera stessa, in particolare nei generi canonici della drammaturgia: tragedia e commedia educano l'uomo alle azioni virtuose, le sole che gli consentano di raggiungere

²⁴ Cfr. BARTOLOMMEI 1661, pp. 7-8; qui I 1,65 e sgg.

²⁵ BARTOLOMMEI 1661, p. 8; qui I 1, 89. In margine al testo Bartolommei cita il *De Audiendis Poetis* di Plutarco e l'*Onomastikon* di Giulio Polluce, fonti alle quali fa riferimento in altre occorrenze della *Didascalìa*, per avvalorare l'idea che l'utilità etica e morale della poesia è intrinsecamente connessa al senso del diletto. L'estetica moralistica di Plutarco sostiene che la poesia antica fu utile all'uomo perché con le sue favole, frutto dell'invenzione dei poeti, avvicinava l'uomo alla filosofia, ossia alla vera conoscenza, e il senso dell'opera poetica si risolveva nel suo valore pedagogico. Sugli aspetti dell'estetica moralistico-pedagogica di Plutarco si veda l'introduzione all'opera *De Audiendis Poetis* di Ernesto Valgiglio (PLUTARCO – Valgiglio 1973, pp. IX-CXII).

²⁶ Cfr. BARTOLOMMEI, 1661, pp. 9-10; qui I 1, 87 e sgg., dove fra i rimandi alle *auctoritates* antiche che definiscono la funzione del poeta e della poesia troviamo lo *Ione* di Platone, la *Poetica* di Aristotele e le *Tusculanae Disputationes* (5,2,5) di Cicerone (cfr. CICERONE – Zuccoli Clerici 1996, pp. 446-448).

²⁷ Bartolommei cita in più luoghi del testo i libri II, III, IV e VII dell'*Etica Nicomachea*, dimostrando un'assimilata conoscenza del testo di Aristotele (cfr. ad esempio i passi 1104b-1105b; 1119a/b; 1128a/b; 1150a/b). Alcuni dei libri dell'*Etica Nicomachea* erano stati da lui letti e commentati presso l'Accademia degli Svogliati di Firenze a partire dal 1638, come risulta dai verbali delle adunanze accademiche (cfr. Firenze, BNCFI, Fondo Magliabechi, IX, ms. 60, ad esempio cc. 49v-60v; c. 73; c. 119v; c. 120r). Già nel 1632 rivolgendosi *Al saggio e benigno lettore* delle sue tragedie Bartolommei richiamava l'attenzione all'*Etica Nicomachea* che considerava essere a fondamento del concetto dell'utilità sociale dell'opera poetica: la poesia è funzionale all'arte politica poiché essa opera per far riconoscere all'uomo il proprio bene che è da identificare con quello della *Respubblica* cristiana (cfr. BARTOLOMMEI 1632, cc. 7v-8v e qui pp. XXXVII-XL).

²⁸ Nel testo ritroviamo riferimenti impliciti ed espliciti allo stoicismo seneciano, in particolare al dialogo *De constantia sapientis* (*dial.* 2), cfr. BARTOLOMMEI 1661, p. 20, qui I 3,159-161.

il fine etico della felicità: garanzia di stabilità sociale e politica degli Stati e di una «timorata arroganza» da parte dei potenti.

Il poeta, che tutto deve impiegarsi nell'altrui insegnamento, si vale della tragedia e della commedia come di due principali maestre, per dimostrare agli uomini la rettitudine dell'operazioni, e particolarmente indirizzarli al possesso di quella virtù dalla quale più ne dipende quella umana felicità che si concerna alla nostra vita mortale²⁹.

La funzione etica e civile della poesia, che come tutte le arti tende al bene, si specifica nelle finalità dei generi e nel loro statuto retorico ed educativo che, per la tradizione della poetica aristotelica, viene definito dall'oggetto dell'imitazione, in questo caso drammaturgica. Una visione consolidatasi sempre più in senso morale in molta della trattatistica poetica della seconda metà del Cinquecento³⁰ di cui Bartolommei si fa portavoce attraverso il pensiero di molti autori, fra i quali è da sottolineare, per l'immediata derivazione del discorso sulla funzione civile dei due principali generi drammaturgici della tragedia e della commedia, il passo tratto dal testo di Jacopo Mazzoni, *Della difesa della Commedia di Dante*³¹.

²⁹ BARTOLOMMEI, 1661, p. 10; e qui I 2,4-5. A margine si rimanda al terzo libro dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele.

³⁰ Si pensi ad esempio all'idea dell'utilità sociale della poesia per Giasone De Nones che la definisce in relazione alla struttura retorica dei singoli generi poetici nel *Discorso. Intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la commedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle repubbliche; onde si raccoglie la diffinizione e distinzione della poesia nelle predette tre sue parti e la descrizione particolare di ciascuna*. [1586] (WEINBERG 1970-74, III, pp. 343-419). Bernard Weinberg così riassume il senso del *Discorso*: «Secondo Denores, ad ogni forma politica e governativa corrisponde una particolare forma poetica, idonea ad istruire i cittadini nei modi politici e morali utili a vivere sotto quel governo. Lo scopo di ogni genere poetico dev'essere di rappresentare, con verisimilitudine e piacevolezza, azioni e caratteri capaci d'insegnare le lezioni volute dai governatori. Queste lezioni vengono distribuite fra le varie parti del poema; così l'azione o la favola (che comprende gli episodi, il riconoscimento e la peripezia) producono la meraviglia, efficace strumento dell'utilità; il decoro dei caratteri dimostra come gli uomini vivono e le conseguenze delle loro azioni; le sentenze facilitano lo studio dell'eloquenza; e la dizione e il verso contribuiscono anch'essi alla persuasione del pubblico. Tutti i criteri per la valutazione della composizione poetica sono collegati a questi scopi sociali. Il Denores respinge dunque ogni forma poetica che egli giudichi incapace di servire a questi fini morali e politici» (WEINBERG 1970-74, III, p. 517).

³¹ Nel secondo libro al capitolo nove Mazzoni parlando della commedia presso i greci e i latini rimarca la diversità del genere comico da quello tragico in funzione civile: «[...] fu la Commedia, e la Tragedia qualificata dalla facultà civile. E piena intelligenza di ciò, devesi sapere, che considerando il legislatore, che le Città intanto sono felici, in quanto che vivono in pace, come per la discordia se ne vanno in ruina, volle alla pace, & alla quiete pubblica ordinare la *Poetica*, immaginaci per mezzo di quella levare in qualche parte le cagioni di tumulto e di seditione. Hora tutte le discordie civili hanno havuta origine da due specie d'huomini, cioè da disperati, e da potenti. Tumultuarono in Cartagine Mattone, e Spendio disperati, Hannone, e Barca potenti, il medesimo fecero in Roma Catilina e Spartaco disperati, Mario, e Silla, Pompeo, e Cesare potenti. Per trattenimento dunque principalmente di queste sorti di uomini, diede voluntieri la facultà civile a due spezie di poesia, cioè alla commedia & alla tragedia. La prima fu introdotta per li disperati, accioche vedendo,

Il fiorentino aveva già trattato, in modo analogo, delle caratteristiche poetiche della tragedia e della commedia nel 1632 rivolgendosi *Al Saggio e benigno lettore* delle sue *Tragedie* pubblicate la prima volta a Roma³². Nella *Didascalìa*, ribadisce secondo lo statuto del genere la funzione civile ed educativa della tragedia che consiste nel moderare l'«alterigia» umana ed i costumi dei principi, ricordando loro la caducità delle cose terrene e la vanità della loro superbia. La funzione sociale della favola tragica è quella di ammonire i principi, in modo che essi «abbassino le fastose loro alterigie e si riducano a una lodevole moderazione di costumi, la quale per mio credere è l'ultimato fine della tragedia, e non quello comunemente reputato della purgazione della commiserazione e del timore»³³. In modo analogo alla tragedia, la commedia svolge la sua funzione educando gli «uomini privati», proponendo loro «l'imitazione di persone, le quali nel principio e nel mezzo della comica favola si videro combattute da varie traversie, ma poi nel fine del giuoco divennero allegre e baldanzose, terminati i litigi in amichevoli» raffrenando in tal modo «gli uomini volgari da una certa pusillanime diffidenza di loro medesimi»³⁴.

Per quanto tragedia e commedia si differenzino per l'oggetto dell'imitazione e per la diversità delle destinazioni, la finalità ultima per entrambe è quella di educare attraverso l'*exemplum* delle loro favole. La focalizzazione sulla funzione pedagogica dell'esempio offerto dalle tragedie risolve l'apprendimento, anziché attraverso la catarsi aristotelica, attraverso l'insegnamento offerto dalla *fabula* morale: «a fine che specchiandosi in essa [i potenti] vedessero, come sovente chi voglia sopraffare a gli altri, più di quello che richiegga il giusto, perda molte volte lo stato, la vita e l'onore»³⁵. Inoltre, il caso offerto dalla vicenda tragica si esaurisce nel solo monito ai principi «mercé del timore e della commiserazione, che n'introduce loro, presentando aspetti commiserabili e spaventevoli»³⁶, caratteri che riecheggiano l'assimilata tradizione del genere anche attraverso il modello seneciano già segnalato. La favola comica offre un esempio assai diverso

che le cose quanto più sono intrigate tanto più riescano a desiderato fine, prendessero per ciò speranza, che le cose sue fossero per haver la medesima felice riuscita, senza che da sé medesimi la si procurassero con disturbo della Repubblica. La Tragedia nacque per li potenti, accioch'essi specchiandosi in questa in quella, vedessero, che spesso chi vuol sopraffare a gli altri più di quello, che richiada il giusto, perde molte volte lo stato, la vita, e l'honore» (MAZZONI 1587, II, p. 266).

³² «Due sono l'azzioni, che fra le scene sono state in uso in tutti i secoli appresso i popoli la Tragedia, e la Commedia, le quali furono chiamate sopra il palco, non solo a portar diletto, ricreando con giocondi spettacoli, ma per apportarne un' opportuno giovamento a gli animi; mentre in esse quasi in doppia palestra esercitandosi tanto gli affetti de' grandi, quanto quelli de' minori ivi n'apprendessero un modo lodevole da governarsi nell'occorrenze più pericolose. La Politica d'ambe due si è valsuta, come di due medicanti opportune, ed acconce a moderare quelle passioni, che più nocevoli rendersi potessero alle Repubbliche, e a' Regni scelse la Tragedia, qual medica Regale, qual comunale n'ellesse Commedia» (BARTOLOMMEI 1632, cc. 14v-15r).

³³ BARTOLOMMEI 1661, p. 11; qui I 2,30-33.

³⁴ BARTOLOMMEI 1661, p. 12; qui I 2,53-56;45-46.

³⁵ BARTOLOMMEI 1661, p. 11; qui I 2,70-72.

³⁶ BARTOLOMMEI 1661, pp. 11-12; qui I 2,43-45.

da quella tragica, anch'essa è utile al bene della *res publica* in quanto educa l'uomo «privato» ad essere un buon cittadino:

La commedia s'impiega tutta a pro degli uomini privati, che dal filosofo nominati sono i peggiori; ella gli ammaestra, ma con mezzo assai opposto a quello di cui si vaglia la tragedia verso i potentati [...] raffrena gli uomini volgari da una certa pusillanime diffidenza di loro medesimi, la quale in tal maniera gli avvilisce, che gli rattenga dall'ingerirsi ne' magistrati, e dall'intraprendere cariche onorevoli di pubblici impieghi: la qual cosa non si conformi con l'intento di una bene ordinata repubblica, la quale richiegga da' suoi cittadini una tal indifferenza, che gli dimostri a luogo e tempo acconci e pronti, ora a comandare ed ora ad ubbidire e non meno sobri e temperati fra l'ozio, che generosi e forti fra negozi³⁷.

Per Bartolommei il «comico caso» dell'*Heautontimorumenos* di Terenzio definisce in che modo la commedia può essere «una gentilissima proveditrice di ottimo rimedio alle altrui afflizioni, le quali da lei sono addolcite con l'imitazione di persone allegre, con ragionamenti graziosi, con gli arguti motteggiamenti, con le urbane facezie, e con le ridicole piacevolezze» affinché gli «uomini privati» «prendesser per ciò speranza che le cose loro fossero per avere una simile riuscita, senza che da loro medesimi si procurasse con disturbo della repubblica»³⁸. Appare evidente che il fine dei due generi drammaturgici si risolve nella loro utilità pubblica, l'«onestà» del poeta è quella di funzionalizzare a tali fini il diletto, così nella commedia si rappresenteranno le ridicole piacevolezze attraverso l'imitazione dei soggetti e seguendo l'*inventio*, la *dispositio* e l'*elocutio* appropriate.

Nei due capitoli di premessa e in tutto il testo, Bartolommei mescola ai principi della *Poetica* di Aristotele quelli dell'*Ars poetica* di Orazio e non mancano, come già osservato, numerosi riferimenti a molti altri autori antichi e moderni la cui riflessione poetica è caratterizzata da un accentuato moralismo³⁹. Il suo eclettismo, tipico dell'epoca⁴⁰, si giustifica anche in funzione della natura didascalica del

³⁷ BARTOLOMMEI 1661, p. 12; qui I 2,40-42;45-52.

³⁸ BARTOLOMMEI 1661, p. 13; qui I 2,96-100;67-69.

³⁹ Un'opera come il *De Audiendis Poetis* di Plutarco permette a Bartolommei di stabilire una linea di continuità fra l'impostazione delle poetiche dei moderni e quella degli antichi sulla scorta di un'accentuata interpretazione moralistica. Sugli aspetti moralistici del testo dedicato da Plutarco alla riflessione poetica si veda l'introduzione al *De Audiendis Poetis* di Ernesto Valgiglio (cfr. PLUTARCO - Valgiglio 1973).

⁴⁰ Nella nota filologica introduttiva al *Discorso primo: qual sia il fine della poesia in generale* [ca. 1590] di Faustino Summo, raccolto con i *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bernard Weimberg rileva un eclettismo teorico funzionale all'esposizione che sarebbe diventato una caratteristica dominante nei trattati del Seicento e che ci sembra si adatti bene anche alle caratteristiche della riflessione poetica di Bartolommei, scrive lo studioso: «Nel primo dei suoi discorsi poetici Faustino Summo discute il problema che doveva, per un buon aristotelico della fine del secolo, occupare il primo luogo: il fine della poesia. Anche in altri rispetti le distinzioni aristoteliche prevalgono: l'imitazione, per esempio, poiché genera la forma, non può considerarsi

testo che ha come presupposto quello di trasmettere conoscenze ben consolidate e tratte dalla tradizione speculativa. I vari spunti argomentativi che seguiranno nello sviluppo del discorso sulla commedia, esaminati e ripresi, mirano a far «comprender la molta e diversa utilità che possa recare al mondo la bene ordinata commedia»⁴¹, attraverso quanto era stato detto sul genere dai molti trattatisti.

La ricerca dei presupposti ispiratori e delle ragioni che portarono presso i greci e i romani alla corruzione della commedia, travisata dai comici nella sua finalità di repressione del vizio, sono gli aspetti che interessano Bartolommei nella sua ricostruzione storica del fenomeno. Alla nascita e alla trasformazione della commedia praticata dagli antichi sono dedicati i capitoli che vanno dal terzo al sesto del primo libro e i primi quattro del secondo, dove le tipologie della commedia greco-latina sono riesaminate in un'ottica di confronto con quella moderna per concludere che questa sarebbe derivata da un ramo degenerare dell'atellana.

Nel terzo capitolo, *Come prendesse origine la Commedia, quali fussero li suoi primi Autori, quale il luogo dove ebbe principio*, sulla scorta di Giano Parrasio⁴² e soprattutto di Antonio Minturno⁴³ la storia della commedia è scandita in tre fasi: quella vecchia, di mezzo e nuova; queste fasi sono lette come il susseguirsi di un fenomeno che, pur con alcune variazioni, vede la commedia degenerare dall'iniziale liceità sociale, alla satira licenziosa e smoderata nei confronti dei potenti. Oramai forma di un

come un fine. Il Summo cerca dunque il fine altrove e lo trova nell'utilità, per la quale il piacere è soltanto uno strumento. Questa deduzione e i termini in cui è espressa dimostrano fino a che punto il Summo mescoli ai principi del Maestro teorie che risalgono a Platone o ad Orazio. Il suo eclettismo è tipico del suo tempo. Molti spunti teorici, esaminati e riesaminati, sembrano mirare a conclusioni giustificabili in modo identico sulla base di varie autorità antiche. Il Summo lo riconosce esplicitamente nel suo titolo generale, dichiarando che egli scrive "secondo la mente di Aristotele, di Platone, e di altri buoni Auttori". Tutti i Discorsi sono come un riassunto delle teorie del secolo, attenti come sono all'importanza determinante del pubblico e del suo carattere, alla Natura e alla ragione, alla permanenza dei valori poetici» (WEIMBERG 1974, IV, p. 412).

⁴¹ BARTOLOMMEI 1661, p. 14; qui I 2,101-102.

⁴² L'umanista Giano Aulo Parrasio nel suo commento all'*Ars Poetica* di Orazio, pubblicato nel 1536, parla dell'origine della tragedia e della commedia e dei nomi che assunsero i due generi presso i greci e i latini, sulla base della fabula e della forma (cfr. PARRASIO 1536, pp. 161-168). Per Parrasio la commedia antica è suddivisa in tre tipologie: «Prima manifeste reprehendens, in qua Aristophanes, Euopolis atque Cratinus. Media per aenigmata mordet, in qua Plato. Novae autem princeps Menander, quae ab antiqua differt, tempore, lingua, metro, dispositione» (PARRASIO 1536, p. 163).

⁴³ Minturno nel secondo libro della sua *Arte poetica*, rispondendo al suo interlocutore Angelo Costanzo, parla della storia delle tre tipologie della commedia presso i greci e i latini (cfr. MINTURNO 1563, pp. 110-113). Secondo Minturno dalla commedia antica si passò alla commedia di mezzo e poi alla nuova, che ha avuto fortuna presso i latini. Così sintetizza la lezione storica del maestro Costanzo: «Tre adunque sono le principali maniere della Commedia. E, per imparare la prima, e la seconda, a' Greci havremo ricorso: e la nuova da' Latini impareremo»; riportando poi l'attenzione sul senso poetico dei componimenti comici: «Ma prima, che la Comedia mi diffiniate, ditemi, qual sia l'ufficio del Comico poeta. Minturno: Qual'altro sarà, che d'insegnare, e diletteare?» (MINTURNO 1563, p. 112). Le risposte di Minturno si articolano nella definizione della poetica comica in relazione al diletteare, all'insegnare e al muovere: fine ultimo della commedia è di 'amendare i costumi' (cfr. MINTURNO 1563, pp. 112-113).

fare comico assai poco rispettoso dei costumi e del decoro della società e per questo indegna di essere considerata arte. Responsabili di questa degenerazione, secondo la visione dei fautori della commedia colta fra i quali si inserisce Bartolommei, sarebbero stati i mimi e quei comici che avrebbero voluto fare solo il proprio tornaconto cavalcando i favori del pubblico plebeo o gli interessi dei potenti.

L'idea cara a Bartolommei sull'origine della commedia è quella che ne vorrebbe la nascita dalle rappresentazioni satirico-simboliche fatte dai contadini per richiamare l'attenzione dei padroni sulle loro malefatte. Una sorta di drammatizzazione che passò poi dalla campagna alla città, come già ne aveva scritto anche Minturno⁴⁴. Il fiorentino appare interessato più che alla storia delle sue origini, a mettere in evidenza il fatto che la commedia vecchia fu per gli antichi greci una forma di richiamo sociale per allontanare i cittadini dai vizi e castigarne i cattivi costumi:

[...] riprendere i vizi dileggiando i viziosi, poteva rendere nella pratica un efficace modo per correngimento di quelli costumi cattivi che s'allignassero ne' cittadini, imperciocché sentendosi questi nominatamente beffare in publico auditorio, potrebbero vergognarsi, e dalla vergogna indursi a rimanersi degli scherniti vizi⁴⁵.

Nella sua ricostruzione Bartolommei mette in risalto in modo assai più marcato di quanto non avesse fatto Minturno il fatto che dalle iniziali istanze di ammonimento e di contenimento dei vizi nelle città il fenomeno degenerò, perché gli istrioni, pur di suscitare ilarità, si spinsero troppo oltre «saltando dall'accuse vere alle false calunnie», dileggiando persone di rilievo che non avrebbero meritato un tale scherno⁴⁶.

Alle prerogative insite nel concetto di «ben ordinata commedia», secondo il nostro autore, si oppone quindi la colpa di comici troppo arroganti. Come nel caso del drammaturgo Aristofane che trasgredendo le norme della decenza,

⁴⁴ Sull'origine della commedia Minturno riporta due opinioni, la prima è quella che la commedia abbia avuto origine dalle feste, la seconda dai 'contadini ingiuriati' che per riprendere chi li aveva sottoposti a soprusi diedero vita a delle forme di rappresentazioni satiriche: «Prima, ch'io vegna à diffinire, che cosa sia la Comedia dirò brevemente delle tre maniere generali di lei; come, & onde nacquero. Percioche nelle feste di Baccho; ò pur del pastorale Apollo i giovani dalle vivande, e dal vino scaldati tra loro con festevoli motti scherzando, & difetti altrui nominatamente notavano in quei tempi, ne' quali la repubblica era in poter del popolo, che volentieri il biasimo de' nobili, e de principi cittadini udiva, mostrò la via di fare la Comedia a' Poeti avvezzi già di biasimare in versi i mali costumi. [...] Sono altri, i quali dell'origine della comedia parlano, scrivono che nell'Attica i contadini, quando ingiuria da' cittadini riceveano, di notte in quella piazza sen'andavano, nella quale habitava colui, ch'era stato loro ingiurioso; e con alta e chiara voce nominavano; e quivi habitar dimostravano colui; dal quale erano ingiuriati: e qual fosse la ricevuta ingiuria manifestavano. Il dì seguente poi di lui, che ingiustamente s'era portato, si faceva inquisitione. Laonde quel, che la coscienza del mal fatto rimordeva, sene partiva, e vergognandosene, il mal costume amendava; e dall'offender altrui si guardava». (MINTURNO 1563, pp. 110-111).

⁴⁵ BARTOLOMMEI 1661, pp. 16-17; qui I 3,69-73.

⁴⁶ BARTOLOMMEI 1661, p. 18; qui I 3,113.

del pudore, dell'onestà, indusse il governo oligarchico di Atene a vietare che si rappresentassero commedie nelle quali si parlasse «di uomo vivente»⁴⁷.

Nelle considerazioni sulla commedia vecchia, Bartolommei giudica una *vis comica* eccessiva come «cosa sopra modo indecente e sconvenevole»⁴⁸, ma giustifica la satira-comica moderata, di natura morale, che trae ispirazione dalla verità dei fatti e da personaggi reali, anche se ciò non troverà spazio nella sua idea di riforma del genere comico che si ispira, come egli stesso dice, alla commedia di mezzo considerata in un'ottica di perfezione.

Succedette alla commedia vecchia, vietata come troppo licenziosa, la commedia di mezzo, che dal nome dinota perfezione, restandosi tra la vecchia e la nuova, che poscia le venne dietro, come la virtù tra due vizi consistente. Questa veramente poteva farsi l'idea delle commedie, mantenendosi in quella adeguata forma che da prima le fu data e poteva sì a lei singolarmente attribuire quel titolo che si attribuisce generalmente alla commedia, nominata uno specchio della bene ordinata vita⁴⁹.

Il discorso di Bartolommei è ora tutto rivolto a far comprendere come la commedia di mezzo abbia cambiato la *res comica*: gli elementi che egli rileva ruotano intorno ai concetti della metafora, della favola ingegnosa, del parlare arguto e concettoso. Aspetti questi tipici della cultura poetica del Seicento (si pensi al valore della metafora per Tesauro) che l'autore riproporrà nella sua idea di riforma del genere. La metafora della commedia utilizzata da Cicerone⁵⁰ come immagine e specchio della vita comune chiarisce ciò che per Bartolommei dovrebbe essere la commedia:

Questa commedia raffrenò la maldicenza verso le persone, disciolse le briglie contro i vizi in comune, biasimandoli e dileggiando, ma con tale riguardo che le saette de' biasimi e de' suoi beffeggiamenti, non si potessero intendere indirizzate a ferire alcuno vizioso in particolare. [...] Di questa commedia di mezzo intese di parlare, per mio credere, Cicerone, mentre affermò che la commedia era una imitazione della vita umana, uno specchio della consuetudine, una immagine della verità. Questa può dirsi quella che, come affermano gravi scrittori, venne concessa all'animo per suo riposo. Quella che n'ammaestra i semplici con l'ingegnose favole, piene di piacevolezze, e con argute modeste facezie, a fuggire dallo schiarnito vizio in grembo alla virtù. Serve questa canora tromba che chiami ed inviti gli uomini a battaglia contro i vizi, e ne promette a' vincitori una teatrale corona⁵¹.

⁴⁷ BARTOLOMMEI 1661, pp. 19-20; qui I 4,2-3.

⁴⁸ BARTOLOMMEI 1661, pp. 19-20; qui I 4,26-30;32-40.

⁴⁹ BARTOLOMMEI 1661, p. 22; qui I 4,16-22.

⁵⁰ Per un commento più dettagliato cfr. qui I 4,33-34 l'annotazione al testo.

⁵¹ BARTOLOMMEI 1661, pp. 22-23; qui I 4,26-30;32-40.

Dopo il suo vero e proprio elogio della commedia di mezzo, Bartolommei prosegue nella sua lettura storiografica sostenendo che la commedia di mezzo fosse degenerata a causa dei comici, che incorsero negli stessi vizi di coloro che li avevano preceduti mettendo in scena le commedie vecchie, nella satira licenziosa e nella maldicenza dell'autorità costituita: «cadde in questa maniera la commedia di mezzo nell'inconveniente della vecchia, e quindi fu di mestiere di nuova mutazione»⁵².

Nel sesto capitolo dal titolo: *La commedia nuova come restò da' romani divisa in più spezie*, Bartolommei, riferendosi all'*Ars Poetica* di Orazio, accenna ai diversi nomi assunti a Roma dalla commedia, in base all'uso degli abiti e al luogo delle rappresentazioni, ma non si sofferma, se non marginalmente, sulle tipologie di rappresentazioni⁵³. Più della generica ricostruzione storiografica, ci sembra interessante rilevare la sua osservazione negativa a proposito della favola della commedia nuova che, a suo parere, passando dai greci ai romani perse il suo valore metaforico diventando «istoria». Egli predilige al contrario un'invenzione libera dai vincoli degli eventi realmente accaduti; nelle sue opere le favole, pur riprendendo i nomi dei personaggi dalla storia o dalla mitologia, si svilupperanno in intrecci legati più alla topica inventiva della tradizione letteraria che alle vicende storiche. I «meri fatti» vengono considerati come inadatti perché non sono frutto dell'invenzione. Allo stesso modo si censura il ridicolo, reputato negativamente come un fattore supplementare rispetto ai fini educativi e dilettevoli della commedia; per questa ragione il primo libro si chiude con il capitolo emblematico, *Che non sia dell'essenza della commedia il ridicolo*, dove l'autore introduce uno degli aspetti cardine della riflessione poetica sul comico, quello sul concetto di ridicolo che riprenderà e amplierà nei capitoli che vanno dal quindicesimo al sedicesimo del secondo libro. In apertura di quest'ultimo capitolo richiama l'autorità del filologo olandese, professore di greco e di storia all'università di Leida, Daniël Heinsius (Gand 1580 – Leida 1655) per il suo scritto: *Ad Horatii de Plauto et Terentio iudicium Dissertatio*, pubblicato nelle edizioni einsiane delle commedie di Terenzio: riflessione teorica sulla comicità plautina e terenziana nella quale, a partire dalla finalità poetica del *docere delectando*, si conduce una critica al *ridiculum* considerandolo come una caratteristica degenerare dei componimenti comici antichi⁵⁴. Secondo elementi argomentativi derivati dall'*Etica Nicomachea*

⁵² BARTOLOMMEI 1661, pp. 23-24; qui I 5,19-20.

⁵³ Bartolommei cita nel testo i vv. 285-289 dell'*Ars Poetica* di Orazio (Cfr. BARTOLOMMEI 1661, pp. 24-25; qui I 6,12-18).

⁵⁴ La *Dissertatio* pubblicata per la prima volta ad Amsterdam nel 1618 (cfr. CUPAIUOLO 1984, pp. 39 e sgg.), precede l'edizione delle sei tragedie di Terenzio curata da Heinsius, un testo che vide molte riedizioni nella prima metà del Seicento e da noi consultato in una ristampa del 1657 (Cfr. TERENCEIO – Heinsius 1657: DANIELIS HEINSII / AD HORATII DE PLAUTO / ET TERENCEIO JUDICIUM, / DISSERTATIO, pagine non numerate cc. 9v-17r). Sulla fortuna della *Dissertatio* e la sua importanza teorica, si veda quanto ne scrivono Pierre Laurens e Florence Vuilleumier che oltre a questo testo esaminano, dello stesso autore, il *De constitutione tragediarum*

di Aristotele e assimilati dalla tradizione poetica occidentale, anche attraverso l'interpretazione tomistica della nozione aristotelica di *eutrapelia*⁵⁵, come già per Heinsius, il discorso di Bartolommei prende avvio dalla critica al *ridiculum* per poi tentare di definire ciò che pertiene al diletto comico. Il *ridiculum* è definito negativamente in relazione ai concetti della sregolatezza e della futilità, contrapposti alla moderazione e al senso dell'utilità etica dell'agire umano. Esso non è proprio della condizione intellettuale perché si accomuna all'instabilità delle passioni, alla licenziosità, alla «vana allegria», al vacuo, e solitamente denota «povertà di mente» e «ignoranza»; per questa ragione si può affermare che: «cosa indegna dell'uomo savio fu reputato da tutti gli antichi filosofi lo smoderato riso». Bartolommei

(cfr. LAURENS, VUILLEUMIER 2001, pp. 173-178).

⁵⁵ In Aristotele la nozione di *eutrapelia* è spiegata come una 'disposizione dell'animo umano' a divertirsi moderatamente, indica 'gaiezza', 'facezia', 'spazio del gioco' e si connette alla riflessione sul riposo e il piacere dell'uomo (cfr. *Eth. Nic.* II 7, 1108a; IV 8, 1127b-1128a; VII 7, 1150a-b). Questa accezione interpretativa del termine è entrata nella tradizione moderna attraverso la *Summa theologica* di San Tommaso (II-II, 168, 2), che si richiama anche a San Paolo (*Efesini* 5, 4). S. Tommaso trattando della temperanza negli atteggiamenti esteriori del corpo alla *Questione* 168, *Articolo 2*: *Se il giuoco possa essere oggetto di virtù*, giustifica il piacere che deriva dal gioco o dallo svago in relazione al fine di un necessario riposo concesso all'uomo per riposarsi dalle fatiche intellettuali e qui richiama Aristotele (cfr. *Eth. Nic.* II 7, 1108a): «il Filosofo a proposito del giuoco parla dell'*eutrapelia*, che noi potremmo denominare *gioivialità*». Nell'argomentazione di San Tommaso l'*eutrapelia* trova la sua connotazione nel ragionamento che giustifica in senso finalistico il piacere: «ebbene, come la fatica fisica si smaltisce con il riposo del corpo, così la fatica dell'anima deve smaltirsi con il riposo dell'anima. Ora il riposo dell'anima è il piacere, come si è detto nel trattato sulle passioni [I-II, q. 25, a. 2; q. 31, a. 1, ad 2]. Perciò per lenire la fatica dell'anima bisogna ricorrere a un piacere, interrompendo la fatica delle occupazioni di ordine razionale [...] le parole e gli esercizi in cui si cerca soltanto la distensione dell'animo, si denominano appunto scherzosi, o giocosi. Quindi è necessario ricorrere ad essi a ristoro dell'anima. Ecco perché il Filosofo afferma (*Eth. Nic.* II 8, 1127b 35), che "nel corso della vita si ha un riposo nel giuoco"» (TOMMASO – DOMENICANI 1992, p. 487). San Tommaso avverte che occorre far attenzione a tre cose: che il piacere non si cerchi mai in atti o parole turpi o dannose; che l'anima non abbandoni mai del tutto la sua gravità; che, come in tutte le altre azioni, il divertimento sia adatto alle persone, al tempo, al luogo e a tutte le altre debite circostanze. Da quello che ne scrive San Tommaso la tradizione cristiana ha interpretato l'*eutrapelia* come la virtù che guida l'uomo a discernere ciò che è appropriato allo svago. Nel *Convivio* Dante (trattato IV, XVII-XIX) elenca 11 virtù morali di cui l'*Eutrapelia* è la decima (precedendo la Giustizia): «la quale modera noi nelli sollazzi, facendoci quelli usare debitamente» (DANTE – GARFAGNINI 1997, p. 325) In questo senso l'*eutrapelia* diviene, nelle poetiche moderne, che al concetto ricorreranno, la chiave di interpretazione della liceità comica ed è posta a fondamento della nozione latina di *urbanitas* contrapposta alla buffoneria grossolana e licenziosa, come farà Heinsius a cui si rifà Bartolommei (cfr. LAURENS, VUILLEUMIER 2001, pp. 173-178 e qui I 7,44 e sgg.; II 17; III 7). Dell'applicazione della virtù dell'*eutrapelia* "all'ufficio degli Strioni" si occupò la trattatistica settecentesca italiana soprattutto con il minorita osservante lucchese, ma di formazione e di carriera romane, Giovanni Antonio Bianchi, con il suo *De i vizi, e dei difetti del teatro moderno, e del modo di correggerli e d'emendarli. Ragionamenti VI di Lauriso Tragiense pastore arcade*, Roma, Nella stamperia di Pallade, Appresso Niccolò e Marco Pagliarini Mercanti di Libri e Stampatori a Pasquino, 1753, p. 194 (cfr. al riguardo SANTINI 1991, p. 615). Al Bianchi può essere affiancato il padovano Giovanni Chiericato con l'opera, in realtà meno teorica e più compilativa, *Le spighe raccolte cioè annotazioni erudite ed erudizioni notate nella lettura delle sacre, e profane istorie; delle vite de' santi e sante; e di molti altri libri de' dottissimi uomini in qualsiasi scienza. Parte prima*, Venezia, Per Domenico Tuin, 1764, in part. p. 134.

propone l'interpretazione consolidatasi nella speculazione poetica occidentale per la quale il riso smodato non è considerato proprio della condizione intellettuale e dai teorici estrapola i principi di un'aurea moderazione che guida alla scelta virtuosa dell'«onesto rilassamento». Il pensiero del fiorentino sul riso fa ricorso anche all'autorevole giudizio di Isaac Casaubon che nel *De satyrica graecorum poesi et romanorum satyra* (1605), a sua volta rifacendosi a Valerio Massimo, aveva evidenziato la cifra di una *severitas* italica come espressione di una moderazione morale da contrapporre agli eccessi sfrenati della comicità⁵⁶. Si ribadisce ancora come norma dell'agire umano e della poetica, la moderazione, che deve regolare l'*inventio* e l'*elocutio* comica entro i canoni del costume e del decoro sociale:

Ma ritornando alla nostra commedia soggiungo che 'l ridicolo non solo non appartiene all'essenza della commedia, ma ne avvilisce alcuna fiata e deturpa la di lei nobiltade e bellezza, mentre soverchiamente n'abbondi. Fuggono le gentilezze del dire, le vaghezze delle grazie, ove intervenga lo smisurato riso, non altrimenti di quello che si facesse un drappello di nobili e graziose donne alla comparsa di qualche sordido plebeo⁵⁷.

Contrappone al ridicolo la nozione di *urbanitas* che, come in Heinsius, viene chiarita da quella di eutrapelia tratta dall'*Etica Nicomachea*:

L'urbanità che molto s'avviene alla commedia è quella eutrapelia che ripose Aristotele tra le virtù morali, ella è quella destrezza che n'impugna a sapere udire le cose che più convengono all'uomo savio; ella è quella piacevolezza che si prevale di saporite facezie, di motteggiamenti gentili, di scherzi modesti, di burle opportune ed acconcie, e tutto ciò per alleviamento de gli animi da cure aggravati, adoperate a tempo, come medicine in ristoro delle menti affaticate⁵⁸.

Soggetto alla visione etica, l'atto del burlare, come modalità dilettevole, può essere esercitato dall'«uomo savio» che con l'arguzia del dire sa esprimere piacevoli facezie dalle quali si possano trarre gli opportuni insegnamenti. Nel *Prologo de Il Goffo Ammonito*, uno degli abbozzi di commedie presenti nel terzo libro della *Didascalìa*, Bartolommei così dà voce drammaturgica al personaggio allegorico dello *Scherzo*:

Lo Scherzo dà notizia di se stesso e spiega come non sia totalmente inutile al mondo, quantunque attenda a vanità, potendo co' suoi giuochi burlare altrui in tal maniera che si rimanga d'alcuno suo burlevole vizio, sì come avvenga al goffo ammonito, di cui spiega l'argomento⁵⁹.

⁵⁶ Cfr. BARTOLOMMEI 1661, p. 26 e qui I 7,25-29; e CASAUBON 1605, pp. 102-132 in particolare pp. 114-115.

⁵⁷ BARTOLOMMEI 1661, p. 26; qui I 7,34-40.

⁵⁸ BARTOLOMMEI 1661, pp. 26-27; qui I 7,45-51.

⁵⁹ BARTOLOMMEI 1661, p. 187; qui III 13, *Prologo* 1-4.

Altra cosa è il burlare finalizzato unicamente al riso, che diventa sintomo d'ignoranza e connota una modalità spregevole di agire, come sottolinea con la similitudine dell'avvoltoio, che non rispetta nemmeno le cose sacre: «burlano e si dilettono comunemente gli uomini, ma molto differente si rende, dice Aristotele, il burlar dell'uomo savio da quello dell'ignorante»⁶⁰. Agli uomini 'savi' si confanno la giocondità urbana e la *vis* comica degli autori antichi che seppero contenere gli eccessi, che «riportarono degnamente il pregio d'urbano, sì come riferisce Orazio, Menandro ed a Terenzio, degni in questo di essere imitati»⁶¹.

I sette capitoli del primo libro si presentano come una premessa di poetica entro la quale trova spazio una digressione sulla storia della commedia presso i greci e i latini. Una ricognizione storica necessaria per comprendere la drammaturgia comica a lui contemporanea che Bartolommei si propone di esaminare nel secondo libro «per poi potere meglio concludere in darle quella forma dalla quale ne risulti il giocondo con l'onesto»⁶². Il senso dell'utilità sociale della 'ben ordinata commedia' è da ricondurre all'ideale d'onestà della poesia, segnatamente moraleggiante, che già dall'oltranzismo campanelliano ai protagonisti del classicismo romano, ritornava nelle critiche contro le vanità e la licenziosità della poesia marinista. Nel 1618, Girolamo Preti aveva enunciato, con il suo *Discorso intorno all'onestà della poesia* premesso alla seconda edizione *Delle lacrime di Maria Vergine* di Campeggi⁶³, le ragioni e il senso dell'onestà che anch'egli collegava strettamente all'utilità sociale e al decoro formale della poesia, la quale sa «muovere con soavità e con efficacia le menti de' cittadini» esortandoli alla «vertù», effetto che meglio si ottiene «coll'aiuto della poetica che con gli ammaestramenti de' filosofanti»⁶⁴. Nel discorso di Preti l'onestà, come

⁶⁰ BARTOLOMMEI 1661, pp. 27-28; qui I 7,55-56. Bartolommei rimanda con un'annotazione a margine del testo citato al libro VII dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele (cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea* VII, 1145a-1154b) ricordiamo che nelle questioni dedicate alla virtù della temperanza il testo più citato da San Tommaso è appunto *l'Etica Nicomachea* di Aristotele ed è proprio dal libro VII che è stata ricavata l'orbitura stessa del trattato sulla temperanza per quanto riguarda il nucleo principale: sobrietà, castità e continenza (cfr. TOMMASO – Domemicanis 1992, *Introduzione*). Oltre al VII libro del testo aristotelico si cfr. anche Aristotele, *Etica Nicomachea*, II, 1108a 20-28.

⁶¹ BARTOLOMMEI 1661, p. 28; qui I 7,75-77. È verosimile che l'opera di Francesco Robortello a cui si riferisce Bartolommei sia *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* con la quale furono pubblicate la *Paraphasis in librum Horatii, e Eiusdem explicatione. De satyra, De Epigrammata, De comoedia, De salibus, De elegia* (cfr. ROBORELLO 1555).

⁶² BARTOLOMMEI 1661, p. 14 qui I 2,104-105.

⁶³ Cfr. CAMPEGGI 1620. Per un'edizione moderna del *Discorso* di Girolamo Preti si veda la già citata edizione a cura di Domenico Chiodo (cfr. PRETI – Chiodo 2000, pp. 3-11) qui pp. XXXI-XXXII e note 16-17.

⁶⁴ Scriveva Preti: «Che, a dirne il vero, se vogliam credere a quel ch'insegna il maestro di quei che sanno, che tutte l'arti subordinate sieno e sottoposte alla politica [...] fra tutte l'arti la poesia principalmente ha per suo fine il giovamento della Republica, se vogliam credere a Platone, il qual diffusamente insegna che i legislatori si vaglion dell'opera de' poeti accioché gli animi, addolciti dalla soavità de' versi, più agevolmente si rendano alle leggi ubidienti [Lg., II, 5]. E Strabone, il qual fioriva in quel secol d'oro d'Augusto, nel qual secolo fiorivan l'arti non meno della politica che della poetica, dimostra essere stato antichissimo istituto delle città e de' legislatori il valersi

nella visione poetica di Bartolommei la bene ordinata commedia, trova il suo compimento nel recupero del decoro formale dei componimenti poetici che deriva dall'adesione alle regole ed è frutto di studio e imitazione dei migliori, e non parto improvvisato di furor poetico o istrionico ammalimento, ragione per cui il fiorentino sentirà la necessità di proporre dei modelli di commedia di mezzo nel terzo libro della sua *Didascalìa*, mancando, come egli stesso dice, esempi antichi a cui riferirsi.

Bartolommei chiude il primo libro con un tentativo di transizione ad effetto ricorrendo a una metafora sull'indugiare del suo percorso e affermando il proprio intento di parlare nel successivo volume della commedia «che oggi di si pratica, come si confaccia con le esaminate de' greci e de' latini; e quello che più importa, come ella mariti l'utilità col diletto»⁶⁵.

5.4 IL SECONDO LIBRO

Nei venticinque capitoli che compongono il secondo libro Bartolommei affronta il tema della così detta «moderna commedia» cercando di definirne la natura e la funzione di una nuova commedia 'onesta', ossia utile socialmente e per questo attenta al decoro e al costume morale. Il discorso si sviluppa intorno ai nuclei concettuali già espressi nel primo libro che vengono ampliati e avvalorati da numerosi riferimenti alle *auctoritates* antiche e moderne.

La sua opinione è che la commedia praticata al suo tempo, per l'*inventio* e per gli aspetti formali che chiama «modi», non derivi dalla commedia vecchia, di mezzo e nuova dei greci e dei latini, bensì da un ramo dell'antica atellana. Fa sua la tesi di derivazione aristotelica, diffusasi fra gli umanisti a partire dai commenti medievali al testo di Terenzio e ripresa nella trattatistica Cinque-Seicentesca, secondo la quale la commedia ha come finalità l'ammonizione del vizio⁶⁶, ed è

delle favole de' poeti per muovere con soavità e con efficacia le menti de' cittadini [Str., I, 2]; e pruova che tutti gli animi e tutte l'età più perfettamente s'instruiscono alla virtù coll'aiuto della poetica che con gli ammaestramenti de' filosofanti. Quindi è ch'Euripide, interrogato da Eschilo per qual cagione degno sia il poeta di meraviglia, rispose ch'allora egli è veramente degno di gloria e di meraviglia quand'egli è talmente efficace nell'instruire che gli uomini nella città per opera di lui divengano migliori [Ra., 1008-1009] [...] Quindi è che San Tomaso afferma che ad instruire i semplici vaglion più le favole de' poeti che le ragioni de' saggi [...] Dalle quali autorità si raccoglie quanto grave sia l'error di quegli ch'empiendo le lor carte d'impurità fanno traviar la poesia da quel fine a cui ella dee indirizzarsi: e mentr'ella esser dovrebbe maestra de' costumi, e scorta alle virtù, fanno ch'ella sia allettatrice al male, ministra del senso, e corrottrice de' cittadini» (PRETI – Chiodo 2000, pp. 6-7).

⁶⁵ BARTOLOMMEI 1661, p. 28; qui I 7,90-92.

⁶⁶ Senza la pretesa di fornire indicazioni bibliografiche adeguate alla complessità della questione, ci limitiamo a segnalare la voce, ancora utile, su *Donato* in *Enciclopedia dello spettacolo* (cfr. D'ANNA 1957, coll. 842-843) e per ulteriori indicazioni vedi nota a I 4,33-34. Per una disamina delle poetiche del Cinquecento, rimandiamo alla raccolta dei *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg (cfr. WEINBERG 1970-74). Nella *Nota filologica* al

questa la modalità di comparazione principale fra le tre tipologie di commedie antiche e la moderna. Le differenzia sulla base dell'argomento e della relazione con il reale: mentre quella vecchia si incentrava sulla satira comica diretta a persone reali e quella nuova, praticata dai romani, si rifaceva alla «verità de fatti»:

La commedia d'oggi si fonda tutta sovra casi favolosi [...] si dimostra d'una sola fatta, non raggirandosi d'intorno ad altro perno che a quello de gli amori e delle nozze. Ecco dunque probabilmente significato che l'odierna commedia non si conforma, né con la vecchia, né con la mezzana, né con la nuova de gli antichi⁶⁷.

De Comoedia Libellus [1511] di Vittore Fausto, primo fra i testi sul genere comico pubblicati da Weinberg, lo studioso osserva: «Attraverso tutto il Medioevo, la fonte principale per la teoria della commedia si trovò nei commenti alle commedie di Terenzio, i quali in numerosi manoscritti, accompagnavano i testi delle medesime. Principale fra i commenti fu quello di Donato; il suo trattato preliminare *De comoedia* (dovuto in parte ad un anonimo che chiamiamo Evanthius) condensò in breve spazio tutta la sapienza antica a proposito del genere comico. La prima edizione stampata di Terenzio, la *princeps* del 1470, non lo riprodusse, ma a partire dall'edizione del 1476, quel trattato occupò, nelle stampe lo stesso posto d'onore che aveva tenuto nei manoscritti medievali» (WEINBERG 1970-74, I p. 586). Fra i testi pubblicati da Weinberg, per la prima metà del Cinquecento si vedano ad esempio: Vittore Fausto, *De Comoedia Libellus* [1511] (in WEINBERG 1970-74, I pp. 5-19) Alessandro Vellutello, *Prefazione ai «Tre Tiranni» di Agostino Ricchi* [1533], (in WEINBERG 1970-74, I pp. 221-226, in particolare pp. 224-225) Francesco Robortello, *Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia* [1548] (in WEINBERG 1970-74, I pp. 493-537, in particolare sulla finalità della commedia p. 517). E verso la seconda metà del Cinquecento, quando si impone nella trattatistica il modello della *Poetica* di Aristotele, le caratteristiche del genere comico vengono descritte in contrapposizione a quello tragico mettendo poi sempre più in evidenza gli aspetti che riguardano l'utilità sociale della commedia. Come esempio di questa modalità descrittiva della commedia, a cui lo stesso Bartolommei si rifà, citiamo un brano tratto da *La quinta e la sesta divisione della poetica* [ca. 1549] di Giovan Giorgio Trissino: «Resta adunque a trattare la imitazione delle azioni e costumi dei più bassi e peggiori, la quale si fa col deleggiarli e biasimarli et a quel modo insegnare agli uomini la virtù, il che comunemente si suol fare con le comedie. [...] La comedia, adunque, imita le azioni peggiori con sermone, ritmo et armonia, come la tragedia; et imita una azione sola, compiuta e grande, la quale abbia principio e fine. Ma questo è differente dalla tragedia, che come quella fa la sua dottrina con la misericordia e con la tema, così questa la fa col deleggiare e col biasimare le cose brutte e cattive. La comedia ha quelle stesse parti sostanziali che ha la tragedia, cioè la favola, i costumi, il discorso, le parole, la rappresentazione e la melodia. Perciò che a far la comedia che abbia perfezione, si convien rappresentarla nella scena, onde vi si ricerca il coro e la melodia. La favola, poi, comica si compone di azioni diverse da quelle della tragedia e quasi contrarie. Perciò che si come quella fa lo effetto della sua dottrina con misericordia e con lacrime e con tema, che sono cose meste, così questa lo fa con le burle e con riso, che sono cose allegre. Onde si come in quella si ricercano azioni misericordiose di uomini grandi et illustri, così in questa si denno porre azioni giocose di persone basse et ignote. E si come in quella intervengono dolori e morti e quasi sempre termina in infelicità, così in questa se ben intervengono alcune turbolenzie, non sono però né con feriti e con morti, e tutte terminano in bene, cioè in nozze, paci e tranquillità per le quali escono pacificati in scena...» (WEINBERG 1970-74, II, p. 58). Si veda anche, più verso la fine del secolo, per la lucida aderenza al modello aristotelico, la *Poetica* di Giason Denores, e in particolare la terza parte dedicata alla commedia che segue quelle dedicate alla *Tragedia* e al *Poema Heroico* (cfr. DENORES 1588, in particolare pp. 117-121).

⁶⁷ BARTOLOMMEI 1661, pp. 32-33; qui II 1,102-103;105-108.

Nelle considerazioni poetiche di Bartolommei, l'invenzione di «casi favolosi» è da collegare all'idea della meraviglia che la poesia dovrebbe suscitare nel fruitore in virtù della varietà delle sue favole. Anche per questo l'oggetto delle commedie non dovrebbe limitarsi alla sola materia amorosa, esso dovrebbe aprirsi alla molteplicità delle situazioni che la vita offre. Bartolommei ritiene che la commedia moderna, incentrata sulle sole vicende amorose, abbia preso origine da un ramo dell'atellana. Descrive le peculiarità della commedia atellana riprendendole, come egli stesso afferma, dalla tradizione storiografica che si ispirava al testo di Tito Livio. Menzionando Isaac Casaubon⁶⁸ e Giulio Cesare Scaligero⁶⁹ ne giudica negativamente le caratteristiche oscene e gli aspetti licenziosi.

Egli [Tito Livio] tra le sue storie fa menzione di una certa commedia, nominata attellana, la quale prese nome da Atella, città degli osci, nella Campania, oggi detta terra di lavoro, luogo dove la sopraedetta commedia riconosce la sua origine primiera. Inventrice di una sì fatta commedia viene riferita una combriccola di giovani licenziosi, ben degni di essere nominati osceni, più tosto che Oscì; già inventarono una favola comica che, come scrive lo Scaligero, si palesò oscena nelle persone, nelle cose e nel parlare, ridicola sì, ma bruttamente⁷⁰.

Ricostruendo la storia dell'atellana, inserendo perfino il gioco di parole nel suo stile serio, Bartolommei ne sottolinea aspetti quali l'interesse del pubblico per la licenziosità delle storie, l'arguzia dei motteggiamenti e soprattutto il fatto che il genere iniziò ad essere praticato dai romani grazie ad un gruppo di giovani, ipotesi storiografica rilevante anche in funzione dei destinatari ai quali è indirizzata la *Didascalìa*⁷¹.

Un altro aspetto che caratterizza la sua riflessione è la contrapposizione fra istrioni e giovani accademici dilettanti, dove manifesta una condanna per i primi, in quanto attori di mestiere, e una chiara simpatia per i secondi. Il mito di una tradizione romana apportatrice di civiltà e di valori morali che agirono sulle primitive istanze dell'atellana, è l'idea portante del secondo capitolo:

⁶⁸ Cfr. CASAUBON 1605.

⁶⁹ Cfr. SCALIGERO 1561, I.

⁷⁰ BARTOLOMMEI 1661, p. 33; qui II 1,123-130. In margine al brano sono presenti riferimenti a Tito Livio, *Ab Urbe condita*, VII.

⁷¹ «Di quest'atellana degli osci cotanto s'invaghirono i romani che una mano di giovani se la rapì, e non permettendo che fusse data a' consueti istrioni, volle per se medesima rappresentarla, e tutto questo n'espresse Tito Livio con tali parole: «una schiera di giovani, lasciata la cura a gl'istrioni d'altre favole, essi per loro medesimi con usanza antica posero in pratica ridicoli in versi, che poscia furono nominati esodi, principalmente d'atellani componimenti costrutti, la qual sorte di burle la romana gioventù ritrasse dagli osci» (BARTOLOMMEI 1661, p. 34; qui II 1,142-149). Il riferimento ai giovani acquista un ulteriore senso se messo in relazione alle dedicatorie della *Didascalìa*. Bartolommei dedica al figlio la prima stampa del 1658 e la seconda al giovane principe Cosimo De' Medici, ma più in generale egli vuole rivolgersi a tutti quei giovani dilettanti che praticavano il genere comico nei cenacoli accademici fiorentini.

Come la commedia attellana ne' suoi principi licenziosa, restasse quindi appresso i romani moderata. La sua ricostruzione si basa su argomentazioni moralistiche, evidenziate anche dall'ambiguità di giudizio su autori come Terenzio, stimato positivamente per l'«elegante urbanità», come già detto nell'ultimo dei capitoli del primo libro, ma ritenuto inaccettabile per aver accolto in alcune delle sue commedie le tipologie comiche proprie dell'atellana, «introducendo nelle sue scene giovani impudichi, meretrici e mediatori d'amori indegni»⁷².

Rivelandosi in questo un retore moderno, conservatore nei costumi e nel gusto, Bartolommei richiama un passo delle *Genealogie deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio⁷³ che gli permette implicitamente di ribadire il presupposto teorico su cui si basa la sua riflessione, ossia che le favole dei poeti non possono essere senza senso ma devono veicolare insegnamenti profondi. Per questo nel terzo capitolo ricercando l'origine degli «argomenti» delle «commedie d'oggi di» sostiene che derivino da un «ramo dell'antica Atellana», perché «essa, come di quella emulatrice, non meno si raggiri tra gli amori e tra le nozze, e non meno tra le mollezze loro n'impieghi le sue arguzie e suoi ridicoli motteggiamenti: lezioni che si leggono nelle scuole di Cupido»⁷⁴.

Le commedie moderne, secondo Bartolommei, sarebbero incentrate tutte sulla licenziosità della favola amorosa, per questa ragione gli scrittori ecclesiastici da sempre le avrebbero condannate, considerandole esempi di mal costume che inducono l'uomo ad azioni immorali. Il trattato *Della christiana moderazione del teatro* del gesuita Giovanni Domenico Ottonelli⁷⁵, citato in più luoghi della *Didascalìa*, offre, come già detto, a Bartolommei una visione complessiva sulla commedia moderna secondo il pensiero dei padri della chiesa. L'opera, della quale egli condivide i presupposti morali, si prefigge di fornire uno strumento utile a stabilire quale sia la commedia «lecita» e quella «illecita» per il buon cristiano, seguendo la dottrina di San Tommaso, al fine di dare risposte ai «molti quesiti» e sciogliere i «dubbi» che gli spettacoli «poco modesti» creano in chi vi partecipa, come attore o come spettatore, o anche solo li permette.

⁷² BARTOLOMMEI 1661, pp. 35-36; qui II 2,24-25.

⁷³ Cfr. BOCCACCIO – RICCI 1965, pp. 960-961; BARTOLOMMEI 1661, p. 36 e qui II 2, 26-29.

⁷⁴ BARTOLOMMEI 1661, pp. 36-37; qui II 3,4-7.

⁷⁵ Il primo libro *Detto la Qualità delle Comedie* vuol chiarire quale sia la lecita à buoni Christiani, e quale sia la illecita; / e per distinguere la modesta dalla oscena secondo la Dottrina di / S. Tommaso, e d'altri Theologi per sicurezza della coscienza (cfr. OTTONELLI 1646); il secondo *Detto / La soluzione de' nodi / Per sciogliere molte difficoltà, e per risolvere molti Casi / di coscienza intorno alle Comedie poco modeste; / e per mostrare, che non mai lecita la loro / Permissione, secondo la Dottrina di San / Tommaso, e d'altri Theologi e per / sicurezza dei buoni Christiani* (cfr. OTTONELLI 1649); il terzo *Le Risoluzioni di alcuni Dubbij, e casi di coscienza intorno / agli Spettacoli delle commedie poco modeste* (OTTONELLI *Risoluzione* 1649); il quarto e composto *Per avisare ogni Christiano à moderarsi da gli / eccessi nel recitare / Sono divise in tre brevi Trattati* (cfr. OTTONELLI *Instanza* 1652); il quinto *Per supplicare a' Signori Superiori, che si moderi christianamente il Teatro dall'Oscenità, e da ogni altro eccesso nel recitare, secondo la dottrina di S. Tomaso, avisare ogni Christiano à moderarsi da gli / eccessi nel recitare* (cfr. OTTONELLI *Instanza* 1652). Su Ottonelli cfr. qui p. CI 11.

Anche in questo secondo libro, le risoluzioni formulate da Ottonelli offrono a Bartolommei una giustificazione all'articolarsi del suo discorso poetico che si sviluppa partendo dalla condanna morale della commedia moderna, per definire, in opposizione ad essa, l'idea di una «ben ordinata commedia» che proponga situazioni esemplari che non producano «scintille» tali da attizzare «ogni gran fuoco di concupiscenza»⁷⁶.

L'argomentazione di Bartolommei, perfetta nel suo apparato retorico di perorazione, ribadisce il giudizio negativo nei confronti dei comici disonesti, colpevoli della degenerazione della commedia sia in epoca antica che moderna. Le sue sommarie considerazioni riflettono, oltre al pensiero della Chiesa, l'eco di una polemica più articolata che nell'età della Controriforma vede aggiungersi agli scritti dei teorici, i testi apologetici dei comici delle compagnie, che difendevano la professione attoriale condannando i comici da strada, i ciarlatani, considerati responsabili del degrado della commedia. Pur se non interessato alle questioni attinenti il professionismo degli attori e senza menzionare scritti degli addetti ai lavori, il letterato fiorentino prende posizioni analoghe sulla questione a quelle di Ottonelli e di Tommaso Garzoni⁷⁷, citato come testimone dei giudizi negativi espressi dai suoi contemporanei a proposito «dei comici profani che pervertono l'arte antica»⁷⁸ della commedia.

Bartolommei passa quindi in rassegna il repertorio dei personaggi, il costume e il decoro, l'utilità della favola, il diletto derivante dall'imitazione dei comici casi che la commedia dei moderni propone.

Il repertorio dei personaggi delle commedie moderne è costituito, a suo parere, da stereotipate macchiette immorali prive di ogni connotazione di verosimiglianza, anziché essere fatto di uomini e soprattutto di donne virtuose dai quali trarre lezioni esemplari:

⁷⁶ Cfr. BARTOLOMMEI 1661, pp. 37-38; qui II 3,34-35.

⁷⁷ Nell'introduzione ai testi di Tommaso Garzoni, tratti dalla *Piazza universale di tutte le professioni* e pubblicati nella raccolta antologica, *La commedia dell'arte e la società Barocca. La professione del teatro*, Ferruccio Marotti e Giovanna Romei osservano: «I motivi presenti nei tre discorsi che Garzoni dedica alla professione dell'attore sono quelli su cui si basa già in quegli anni la polemica sul teatro condotta dai controriformisti, ma sono anche quelli che i grandi comici adducono a difesa di quell'«accademia delle forme sceniche» che l'Improvvisa nelle sue espressioni più elevate. La distinzione dello spettacolo comico nei suoi diversi livelli – dalle «onorate compagnie» de' «Gelosi e Confidenti» a «profani comici che pervertono l'arte antica introducendo nelle commedie disonestà solamente e cose scandalose», dallo «spettacolo moderno trovato da varie specie di ceretani» al gioco minimo dei buffoni della tradizione giullaresca, che sono a un tempo «simie del vulgo» ed «onorati ne' seggi di dignità molto elevato», trionfando «a' pasti de' principi» – tale distinzione, dunque, è l'argomento di difesa proprio dei comici, dall'Andreini al Barbieri fino al Perrucci. Altro è l'organismo comico dell'Improvvisa adottato dalle grandi compagnie nel presentare «le loro oneste commedie», altro è il gioco mimico-farsesco degli spettacoli di piazza o la licenziosità oscena dei buffoni: anche se, come nota Taviani, [BARBIERI – Taviani 1971, pp. LXIV-LXV], il giudizio del Garzoni sulla professione attorica resta incerto poiché l'attore non esercita, come il poeta, un'arte «nobile» cui far riferimento, ma si definisce ancora attraverso un modo di vivere, e non un modo di fare arte» (MAROTTI, ROMEI 1991, p. 9).

⁷⁸ BARTOLOMMEI 1661, p. 38; qui II 3,45-46.

Non è oggi chi più sofferisce d'ascoltare il ragionamento d'un vecchio padre che ammonisca il figliuol suo, e che la via gli mostri di bene e dirittamente operare; non d'un buon servitore che del padrone si lodi, e che a frugalità sia dato; non d'una pudica matrona che di mala voglia esca di casa, e che più là non vegga del marito e de' figliuoli; non d'una servente modesta e leale; non d'un garzone ubbidiente, studioso e di liberali costumi; e non finalmente alcuna persona che lodi, e che adoperi la virtù, e che detesti, ed abbomini la malvagità. Vogliono oggi de' Cecchi Bindi da Poggibonsi che dichino e, poi ridichino e, poi dichino, sì che fiatar non lascino il compagno; de' servitori oltre il verisimile sciocchi e melensi, quali appellano Zanni, Pulcinelli, Ragguetti e che so io? Delle matrone putte, delle serve ruffiane, de' fanciulli di fregata fronte, de' garzoni scapestrati, de' pedagoghi oltre ogni credere tondi e sapienti meno del socio mio; de' dottori di necessità, che Graziani appellano o Govielli e di tutti finalmente gli eccessi del ridicolo e della verisimilitudine⁷⁹.

Il fare poetico, secondo la tradizione aristotelica, dipende dal canone estetico della verosimiglianza e la commedia, per il letterato fiorentino, proprio perché è «imitazione dell'umana vita, uno specchio dell'usanza, una immagine della verità», vi è soggetta più d'ogni altro genere; per questa ragione la creazione comica, preposta a rappresentare la quotidianità, deve rispettare i costumi e il decoro sociale, senza ignorare e travisare aspetti quali il sesso, l'età, gli studi, la condizione sociale, la fortuna. Non tener conto dei costumi e del decoro porta a non differenziare le azioni che nella società sono proprie dell'uomo o della donna, del plebeo o del nobile, proponendo modelli di comportamento che risultano irrispettosi del canone estetico e pertanto sovvertitori dei principi di stabilità sociale sui quali si fonda, secondo i presupposti morali dell'epoca, la felicità dell'uomo sulla terra.

Certo che alle donzelle ben nate si conviene la ritiratezza, la modestia, la parsimonia nel parlare, l'umile composizione della persona; or, come dunque i moderni comici ardiscono di rappresentarle vagabonde, immodeste, garrule ed isfacciate?⁸⁰

Riferendosi a quanto Aristotele e i suoi commentatori dicono a proposito dell'unità della favola⁸¹, Bartolommei ritiene che nelle moderne commedie una tale unità non sia osservata poiché esse complicano gli intrecci con più coppie d'innamorati che tutte, infine, arrivano al matrimonio⁸². Quanto alle favole di

⁷⁹ BARTOLOMMEI 1661, pp. 38-39; qui II 3,52-66.

⁸⁰ BARTOLOMMEI 1661, p. 41; qui II 4,72-75.

⁸¹ Secondo l'ossequiosa aderenza alla precettistica aristotelica, espressa da un teorico come Giason Denores: «La Commedia è imitation per representation di una action maravigliosa, compiuta, & convenevolmente grande di persone private, mezzane, fra buone, & cattive negli errori humani per qualche scempietà, che cominciando da travagli finisce in riso, & in allegrezza nel suo spazio di un giro di Sole» (DENORES 1588, p. 121).

⁸² Cfr. BARTOLOMMEI 1661, pp. 42-43; qui II 5,5-12.

Terenzio, richiamate come modello dai drammaturghi moderni, dice che queste, pur coinvolgendo nella vicenda più coppie d'innamorati, alla risoluzione finale ne portano solo una: «che non suffraga Terenzio a' comici moderni, che doppie fanno le commedie, terminandole in doppio parentado, già che egli nelle sue non ne conclude se non uno, sì come potrà vedere chi di proposito si ponga a leggerle ed osservarle»⁸³. Con un chiaro richiamo ai comici suoi contemporanei.

Il diletto deriva dall'imitazione che produce conoscenza: se il diletto di un componimento poetico deriva dall'imitazione, la quale è utile e dilettevole nel contempo perché richiama le conoscenze acquisite e ne propone delle nuove stimolando le facoltà intellettive dell'uomo, Bartolommei non ritiene che i testi delle moderne commedie, che propongono sempre le stesse tipologie di favole, possano attivare un tal diletto.

Tale l'odierna commedia, un ordinario negoziato d'amore e di parentadi, un vieto negozio, già tanto maneggiato da' comici latini con esatta osservanza di regole, che 'l volerlo rinnovare nella maniera che si è detto, sia proprio un dare nelle medesime per peggiorarle, potendosi perciò nominare i moderni comici più tosto variatori che compositori di commedie⁸⁴.

Lo scarso valore delle commedie moderne, per Bartolommei, avrebbe determinato la fortuna della tragicommedia che è riuscita, mescolando i caratteri del genere tragico e comico, ad ottenere il favore del pubblico per la novità delle sue favole. Pur riconoscendo l'innovazione della tragicommedia, il letterato fiorentino la analizza, nel settimo capitolo, sulla base della precettistica poetica formulando un giudizio negativo sul genere, in linea con la visione accademica d'impostazione aristotelica che sostanzialmente concordava con le opinioni di quanti sostenevano la sola legittimità dei tre generi canonici; le sommarie osservazioni sono riconducibili al concetto della mescolanza «d'ingredienti fra di loro discordi e nemici incompatibili», inaccettabile in un sistema letterario che si vuol far perdurare nella stabilità delle regole comunque fondate sulla tradizione.

[...] ma se si deggia esaminare un tale componimento con le regole di buona poesia, accettata comunemente dalle scuole e dall'accademie de' più litterati, non so vedere che luogo possa tener la tragicomedia nella drammatica poesia, non essendo una imitazione de' migliori, né tale che si veggia fino al fine mantenere la tragica dignità de' reali personaggi o d'altri somiglianti, ed altresì non può dirsi un'imitazione de' peggiori, rappresentandosi in essa uomini che sovrastano alle condizioni di privati cittadini. [...] Di composizione così fatta non si scorgano vestigi alcuni d'esemplari antichi approvati, da cui si possa affermare che ne venga dedotta alcuna imitazione⁸⁵.

⁸³ BARTOLOMMEI 1661, p. 43; qui II 5,27-30.

⁸⁴ BARTOLOMMEI 1661, p. 45; qui II 6,33-37.

⁸⁵ BARTOLOMMEI 1661, pp. 48-49; qui II 7,4-11;19-21. È verosimile che Bartolommei abbia

Tuttavia, in chiusura del suo discorso sulla tragicommedia, Bartolommei sembra quasi voler giustificare il genere sulla base del modello delle favole rintoniche⁸⁶ che mettono in pratica la mescolanza da lui stesso censurata:

In difesa tutta via d'un tal misto di tragedia e di commedia potrebbesi addurre l'autorità di Alessandro Sardo che così ne parla: dalla tragedia e dalla commedia vennero le rintoniche favole, da Rintone Talentino, vilissimo ridicolo giuocoliere ed erano favole piene di ridicoli, le quali ancora chiamano italiane tragicommedie, ovvero ilarotragedie. Puossi aggiungere a questo quanto disse Ateneo, dal Patrizi citato, d'un tale Alceo ateniese che compose un poema di titolo di comico tragico. Ben puossi per l'addotte autorità nominare la tragicomedia antico componimento, ma non molto accreditato per lo poco seguito appresso gli antichi⁸⁷.

Bartolommei torna a parlare del «giovanimento» che l'opera del poeta arreca alla società, per far comprendere come questa prerogativa sia propria anche del poeta comico. L'argomentazione è sempre incentrata sulle ragioni etiche e morali del *docere delectando* e tende a ribadire *Come l'utilità sia il più principale requisito che si ricerchi dal poeta e singolarmente dal comico*⁸⁸.

Questo stesso confermò il Varchi affermando ch'«il fine del poeta sia farne l'uomo perfetto e felice, anzi è tanto chiaro che l'ultimo fine di ciascuno poeta

attinto le sue informazioni da Francesco Patrizi che a proposito di Rintone Tarantino scriveva nella *Deca Historiale* della sua *Poetica*: «Rintone fu Tarentino e visse con Tolomeo, il primo re d'Egitto e toccò il secondo. Fu inventore di quella tragedia che si chiamò ilarotragedia, della quale Stefano così scrisse nella sua *Taras*: "Rintone Tarantino fliace, il quale cose tragiche trasformò in ridevoli. Vi sono de' suoi dramati trentotto". Et Ateneo allega de' suoi *L'Amfitrione* e *L'Ercole*, *Suida* dice questo suo fare fu fliacografia, conforme al sudetto fliace, che significa ebbro e ridevole e anche cinedo. Fu costui stesso anche comico, e tra comedie e tragedie le sue furono il numero sudetto» (PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, I p. 131).

⁸⁶ Sulle origini e il significato della favola rintonica ancora utile Attilio de Lorenzi, *I precedenti greci della commedia romana* (DE LORENZI 1946, I, p. 33). In particolare sul rapporto con la *palliata* latina, Francesco Della Corte, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine* (DELLA CORTE 1967 in particolare p. 166) e Elena Zaffagno, *Espressionismo latino tardo-repubblicano* (ZAFFAGNO 1987, p. 39). Riguardo al significato e alla declinazione rinascimentale della definizione, specie nei rapporti con il testo teatrale, si può ricorrere alle teorie formulate da Tasso che nei *Discorsi del poema eroico* stabiliva una minuta ricificazione delle commedie derivata sostanzialmente dal *De tragoedia et comoedia* di Donato: «altre fùr dette *palliate* (le quali furono de' Greci), altre *togate* (che furon de' Romani); e quelle ch'introducevano persone più nobili si dimandarono *pretestate*; altre *atellane*, da Atella città della Campania; alcune *tabernarie*; alcune altre per l'umiltà dell'argomento fùr dette *planipedie*; alcune *mini e rintoniche*» (TASSO – Solerti 1875, I, p. 145; vedi anche TASSO – Guasti 1901, II, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*). Sulle favole rintoniche interverranno gli eruditi del Settecento si vedano ad esempio: le note compilazioni di Pietro Napoli Signorelli in *Vicende della cultura nelle due Sicilie o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi* (SIGNORELLI 1784, p. 51); e quelle di Giovanni Andrés [Juan Andrés], *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura* (ANDRÉS 1785, p. 284).

⁸⁷ BARTOLOMMEI 1661, p. 50; qui II 7,42-50.

⁸⁸ BARTOLOMMEI 1661, p. 51, cfr. anche pp. 51-52; qui II 8.

sia di condurre l'uomo alla sua felicità [...] laonde conclude – che quelli che non giovano non sono poeti». Affermò perciò il Saesberense che l'utile s'adequava col dilettevole e che per sentenza de' filosofi fra le male opinioni, la più perniziosa di tutte fosse quella che separava l'utile dal giocondo, già che tanto fra di loro fussero amici che uno si convertisse nell'altro⁸⁹.

Gli antichi erano consapevoli delle alte finalità della poesia drammaturgica e per questa ragione diedero molta importanza al teatro.

Certo se vogliamo reputarli uomini di senno, dobbiamo dire che tenessero la mente rivolta all'utilità più tosto che al diletto de' popoli spettatori e che pretesero che dalle commedie restassero tutti ammaestrati a guardarsi da' vizi ed ad osservare diligentemente le leggi comuni e gli ordini propri de' loro ufizi: e forse per questo buon fine si costumò non pur fra' greci, ma, eziandio, fra' romani di alzare alcuno altare particolare a qualche Dio nel luogo destinato per recitamento della commedia⁹⁰.

Richiama l'attenzione del lettore a quelli che idealmente dovrebbero essere i caratteri generali dell'«imitazione comica», affinché la commedia divenga ancora «maestra d'utilità» evitando di rappresentare unicamente intrecci amorosi e situazioni licenziose. Segna il paragone dell'onesta commedia con lo specchio veritiero dove rivedere «i vari avvenimenti della vita privata»; ad esso è opposta la metafora del cristallo, come oggetto dalle sfaccettature ingannevoli, replicanti di peripezie.

Nelle moderne commedie per me non so riconoscere altre rappresentazioni che d'amori e di conclusioni di nozze: un cristallo dunque si è questo in cui solamente si specchino gli amanti, già che altro non rifletta che passioni amoroze, appagamenti di esse⁹¹.

La critica alla licenziosità della *fabula* amorosa contemporanea si origina da quelle stesse istanze teoriche che, come abbiamo detto, Bartolommei aveva maturato in ambito romano, prima di tutto, emerge la necessità di rivendicare l'onestà della commedia, ma ancora ne ricerca il decoro formale⁹²; per questo richiama il poeta al suo impegno di scrittore ed alla pratica dell'oraziano *labor limae*:

Bisogna, chi vuole scriver cosa che del cedro sia degna, sudare ed agghiacciare, astenersi da Venere e da Baccho, vigilare le notti serene, rodersi l'unghie vive,

⁸⁹ BARTOLOMMEI 1661, p. 52; qui II 8,40-43;47-52.

⁹⁰ BARTOLOMMEI 1661, p. 53; qui II 8,71-77.

⁹¹ BARTOLOMMEI 1661, pp. 54-55; qui II 9,20-24.

⁹² Si veda ad esempio quanto scriveva Girolamo Preti a proposito dell'«onestà della poesia» nel *Discorso intorno all'onestà della poesia* (PRETI – Chiodo 2006)

strapparsi la barba chi l'ha, dar delle pugna su per tavolino, e la lucerna di Aristofane e di Cleante aver continuamente avanti a gli occhi. Non per le molte campagne della Boezia, ma nell'aspre cime d'Elicona e di Parnaso hanno le sante Muse il loro soggiorno, per darne a divedere che non senza molto sudore e molto affanno si può all'eccellenza giungere del poetare⁹³.

È dall'estro poetico che deve scaturire la *commedia bene accostumata* che può con frutto rendersi un trattenimento tra gli altri tutti dilettevole per le «genti private», come scrive nel decimo capitolo. L'utilità e il diletto come aspetti caratterizzanti questo genere poetico sono rivendicati con chiarezza, compenetrandosi l'uno nell'altro essi danno un senso all'invenzione «maravigliosa» della favola, all'arguzia concettuale, all'elocuzione e alla dolcezza del verso. Una dichiarazione esplicita che Bartolommei stesso trova forse un po' troppo eloquente, tanto da sentire il bisogno di fortificare il proprio atteggiamento di consenso spingendosi ad una annotazione personale.

Io dubito, che alcuno il quale sino a qui ha sentito il mio discorso, s'avvisi che l'intento mio altro non sia che di sbandir dalla scena totalmente la commedia, a fine d'introdurre più facilmente la tragedia, secondando il mio genio inclinato a cose melanconiche; e lo studio similmente fatto nel tragico componimento; e ben mi dirà qualcheduno che io n'appalesi un tale intento, mentre d'una parte deploro come smarrite affatto le commedie antiche, singolarmente de' greci, nel buon costume più reputati cospicui, e dall'altra impugni a spada tratta le moderne. Indiscreto, pur troppo, e nemico del ben comune mi dimostrerei, se tale fusse la mia intenzione, procurando d'oscurare il pregio alla più bella e graziosa prole che tenga la poesia; tale la commedia, parto tutto d'ingegno nella sua favolosa immitazione⁹⁴.

Significativo a tal proposito l'esempio tratto da Lucrezio ed esposto attraverso i versi del poeta latino tradotti da Tasso, il cui senso metaforico introduce l'idea della poesia/commedia come «inganno» salvifico:

Ella [la commedia] in somma in tal maniera contempera di dolcezza la bevanda medicinale per risanare il vizioso infermo, ché gli rassembri un nettare l'istessa medicina, la quale, in riguardo del dolce sapore che serbi, la tracanni allegramente e trasfonda in seno e si risani con piacevole inganno, indotto a sua salute, verificando in se stesso i versi di Lucrezio, così dal Tasso tradotti:

*Così all'egro fanciul porghiamo aspersi
Di suave liquor gli orli del vaso,
Succhi amari ingannato intanto beve,
E dall'inganno suo vita riceve*⁹⁵.

⁹³ BARTOLOMMEI 1661, pp. 58-59; qui II 9,138-145.

⁹⁴ BARTOLOMMEI 1661, p. 59; qui II 10,1-12.

⁹⁵ BARTOLOMMEI 1661, p. 60; qui II 10,18-27. Il riferimento è a Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata* I 3, 5-8.

Al fine di consolidare l'idea dell'utilità della commedia quale fonte di piaceri esclusivamente intellettuali ed estetici, secondo i ben noti precetti della *Poetica* di Aristotele, Bartolommei torna a parlare della differenza fra i generi letterari, in relazione al modo, all'oggetto e al mezzo, osservando che l'arte drammatica, più delle altre forme creative può muovere gli animi alla 'commozione' perché coinvolge anche il senso della vista. L'eco della polemica cinquecentesca sulla preminenza fra le arti, sembra risolversi, nel solco della tradizione poetica del Seicento, tutta a favore dell'arte mimetica della rappresentazione, specie quando il fiorentino ribadisce, avvalendosi dell'autorità di Orazio, che ciò che passa attraverso il senso della vista muove l'animo umano alla commozione più di quanto non riesca a fare quanto passa attraverso l'udito: «essendo verissimo il detto d'Orazio nelle cose corporali che più ci muovono le cose alla veduta offerte, che quelle che ci pervengono a gli orecchi per racconto»⁹⁶. La tradizione aristotelica che privilegia la mimesi teatrale, non solo è ripresa ma è avvalorata dalle esigenze tutte indirizzate verso la mimesi di lezioni esemplari il cui modello era assai ben collaudato dalle scuole gesuitiche⁹⁷.

Riferendosi alla favola, seguendo le categorie aristoteliche Bartolommei torna a differenziare in chiave attualizzante la tragedia dalla commedia, evidenziando la fruizione sociale più estesa di quest'ultima in quanto essa coinvolge sia il pubblico degli «uomini privati», sia quello dei «personaggi più grandi i quali non la disdegnano, anzi, alcuna volta intervengono alle di lei facezie ed acconcie leggerezze, più volentieri che alla gravità della tragedia» e tutti ne trarrebbero benefici, come la speculazione cinque seicentesca gli conferma:

[...] laonde affermò con molta ragione lo Sperone che la commedia era una scuola di tutto il popolo, dove se il padre della famiglia va a conoscere quale sia il male, il servitore all'incontro impara, e 'l parasito e 'l figliuolo, mentre egli guarda ed ascolta e nella risa della commedia riposa l'animo affaticato⁹⁸.

⁹⁶ Cfr. BARTOLOMMEI 1661, p. 61; qui II 10,60-62.

⁹⁷ Molti sono gli studi che sotto varie angolature di ricerca si sono occupati dell'interazione fra retorica e drammaturgia nella prassi teatrale gesuitica, senza entrare nel merito di questa bibliografia, ci limitiamo a chiosare con le parole di Andrea Battistini: «In teatro le passioni, ancora più che con le figure retoriche di competenza dell'*elocutio* – ossia con le parole –, si manifestano meglio con i gesti, vale a dire con un mezzo che arriva allo spettatore attraverso la vista e non attraverso l'udito. Del resto la stessa parola 'teatro' viene dal greco *θεάματα*, 'io vedo', perché è un'arte strettamente legata al vedere. Con coerenza i gesuiti sostengono che l'efficacia persuasiva di un discorso deve passare per l'occhio oltre che per le orecchie. Tra XVII e XVIII secolo si viene attuando una profonda rivoluzione sensoriale che lentamente porta a un passaggio dalla supremazia di una cultura appresa attraverso l'ascolto (l'insegnamento orale della tradizione) a un tipo di cultura legato di più al vedere, a cominciare dalla nuova scienza, che si affida all'esperimento personale e al potenziamento della vista attraverso nuovi strumenti scientifici quali il cannocchiale e il microscopio» (BATTISTINI 2002, p. 95).

⁹⁸ BARTOLOMMEI 1661, p. 63; qui II 10,92-96.

La commedia in somma è un dolce riposo, per lo quale l'umana fievolezza si ristori dalle fatiche, una sirena innocente che veramente tale può chiamarsi già che anticamente le sue imitazioni rappresentava col canto; una sirena, dico, che graziosa nel sembiante, armonica suavemente negli accenti, ne consigli a seguirne un corso di bella navigazione che ne conduca a porto di virtù e singolarmente l'onorate donne a quello dell'onestà⁹⁹.

La figura della sirena è metafora della commedia perché evoca la doppia immagine della seduzione irresistibile e della morte. Il potere delle sirene può essere sconfitto, come fece Ulisse che ha la meglio sul loro canto impedendo ai suoi uomini di ascoltarlo e a se stesso di abbandonarsi. Il senso simbolico del discorso richiama alla necessità di adottare le strategie necessarie per riconoscere e sconfiggere il potere di seduzione sensuale esercitato dalle commedie moderne, paragonate al canto delle sirene. L'esempio è ancora quello offerto da Ottonelli, col suo trattato della *Cristiana Moderazione del Teatro*, che propone la morigeratezza dei costumi per i comici e per gli stessi fruitori. Tuttavia a Bartolommei il modello stesso non sembra bastare¹⁰⁰. La cristiana moderazione, a suo parere, sarebbe assente dal consumato modello della commedia moderna, ormai solo ripetizione di stereotipati intrecci amorosi, coinvolge nel giudizio anche il ruolo degli attori ed esterna tutta la sua diffidenza nei confronti dei comici, principali responsabili della degenerazione della commedia¹⁰¹.

Come converrebbe mutare più tosto le commedie, che tentare di moderarle, e molto sarebbe opportuno rinnovare la bellissima, ed utilissima commedia di mezzo così recita il titolo del capito undicesimo, nel quale Bartolommei ribadisce la propria convinzione di una storia del genere comico segnata dal susseguirsi di riforme tutte ispirate dalle istanze etiche e propone a modello la commedia di mezzo nata nell'antica Grecia. Le caratteristiche che elenca ripropongono sostanzialmente i presupposti e gli argomenti retorici già ampiamente illustrati, di una commedia che «contenuta» nella satira, secondo la teorica di Isaac Casaubon, dileggi il vizio in generale e, come uno specchio, rimandi all'uomo le sue «turpitudini» affinché se ne allontani¹⁰².

⁹⁹ BARTOLOMMEI 1661, p. 63; qui II 10,104-110.

¹⁰⁰ Cfr. BARTOLOMMEI 1661, pp. 64-65; qui II 10,147-150.

¹⁰¹ Cfr. BARTOLOMMEI 1661, p. 65; qui II 10,151-158.

¹⁰² Io [...] crederci che tornasse ben fatto il tentar di ritornar viva la quasi del tutto spenta commedia di mezzo, inventata da gli antichi greci. Questa cioè che, contenendosi tra' prescritti termini della modestia, si contentò di beffare il vizio in generale, riguardandosi da tutte quelle circonlocuzioni che potessero altrui dare ad intendere che n'andassero a ferire il terzo o 'l quarto. Una commedia così fatta potrebbe rendersi uno specchio dell'umana vita che rappresentasse a' viziosi le loro turpitudini, affine che conoscendole imitate in altri, l'emendassero in loro medesimi, in uno specchio tale potrebbero rimirarsi: gl'ignoranti per comprendere le proprie goffaggini, e correggerle; le fantesche più saccenti, per rimanersi delle loro schernite saccenterie; i servi fraudolenti per vedere come al fine del giuoco, restino punite le loro frodi; l'avarò spilorcio per ravvisarsi deluso con perdite dell'ammassato danaro; il giovane scialacquante per vedersi al fine caduto fra le penurie.

Bartolommei propone indirettamente alcune tipologie di ruoli comici che rappresentino i vizi umani quali la presunzione, la frode, l'avarizia, eccetera. La derisione, la beffa del personaggio vizioso, come monito per lo spettatore che vedendo rappresentati i propri difetti verrebbe indotto a cercare di correggerli. Fa riferimento al secondo libro della *Retorica* di Aristotele¹⁰³ dal quale mutua l'arma psicologica della paura della derisione sociale, più forte di ogni forma di repressione¹⁰⁴. Per Bartolommei il 'comico scherzo' sarebbe anche una nuova cura per l'«infermità d'Amore», un «rimedio più degli altri facile e dilettevole»: persino l'invaghimento d'amore di un vecchio potrebbe essere curato grazie all'esempio di una commedia che lo rappresenti.

Nel capitolo dodicesimo *come le commedie possano, oltre le burlesche riprensioni, arrecar giovamento* Bartolommei tratta di come dal modello della commedia di mezzo si possano ricavare insegnamenti per la composizione del prologo, del coro e, più in generale, della favola; il giovamento della commedia dovrebbe arrivare da tutte le sue parti compreso prologo e coro. A questo punto della dissertazione di Bartolommei si aprono due lunghe digressioni ateniesi, svolte con l'abituale registro sentenzioso, la prima sulle figure dei magistrati ai quali era affidato il compito di vigilare sulla liceità delle rappresentazioni e l'altra sull'importanza della musica. Si mostra sostenitore del recupero di figure censorie come quelle dei cosiddetti magistrati deputati al controllo e all'approvazione preventiva delle rappresentazioni teatrali nell'antica Atene. Bartolommei riprenderà ed amplierà questa sua proposta di 'supervisore legale' nel capitolo diciannovesimo: *Come fusse assegnato al teatro scenico un presidente con autorità suprema sopra gl'istrioni*¹⁰⁵. Richiama Sant'Agostino, Tacito, Luciano, Prudenzio, che testimoniano come nell'antichità «fusse assegnato al teatro scenico un presidente con autorità suprema sopra gl'istrioni». La figura, da lui chiamata presidente dei teatri, è vista come esercente il ruolo censorio funzionale a valutare la liceità degli spettacoli teatrali, rispettosi dei costumi, del decoro e dell'etica¹⁰⁶.

Insomma tanti potrebbero rendersi gli argomenti della commedia, quanti fossero i vizi degni di riso, appropriandosi le comiche imitazioni alla varietà delle persone che vivano viziose fra le castella, cittadini, provincie, regni. Or chi non vede la forza d'una tale comica azione in cui con un finto vizioso un vero s'ammonisca? Che riflettendo a se stesso si riconosca macchiato dall'istessa pece in altri scorta? Temendo di ricever l'istesso gastigo di beffi e di scherni? E così apprendendo dall'esempio d'altrui degnamente beffeggiato la propria cautela. BARTOLOMMEI 1661, pp. 67-68; qui II 11,20-41.

¹⁰³ Bartolommei rimanda, con un'annotazione a margine del brano citato, a tutto il secondo libro della *Retorica* di Aristotele, dove il filosofo parla della relazione che intercorre tra discorso retorico e passioni umane (in particolare cfr. *Reth.* 2, 5 1383a-b).

¹⁰⁴ Cfr. BARTOLOMMEI 1661, p. 69; qui II 11,63-67.

¹⁰⁵ Questo capitolo, XIX, non è presente nell'edizione 1658.

¹⁰⁶ «Se fusse, dico, assegnato un general presidente alle commedie moderne, o, come, per quanto mi persuado, meglio regolate si vedrebbero, non solo nella tessitura delle favole, ma più osservanti il decoro e 'l buon costume, e rattenute da detti e da operazioni poco modeste, arrecanti a' più nobili spettatori fastidio e nausea, più tosto che alcuna sollazzevole dilettevolezza. E poteva un tale perito ed accorto presidente risparmiare, in qualche parte almeno, la fatica al religioso teologo d'esercitarne la sua dottissima penna, affine di vederne derivare da' suoi salutevoli ricordi e saggi ammaestramenti,

È fin troppo scontato notare che capitoli come questi, mostrano come, nella *Didascalìa*, lo spirito di una moralizzazione post-tridentina sia fatto proprio in totale adesione eloquente e convinta. L'assedio del male va combattuto su ogni terreno, esaltando i buoni esempi e censurando i 'cattivi maestri'. Fra questi gli autori della drammaturgia comica spagnola, accusati di influenzare negativamente quella italiana. Il suo parere negativo non è accompagnato da alcuna esemplificazione testuale, secondo una modalità tipica della *Didascalìa*, dove la critica alla commedia moderna è sempre condotta facendo riferimento a caratteristiche generali e mai a singole opere. Il suo interesse per la riflessione teorica più che per la critica testuale, emerge anche da un lungo capitolo in cui l'accento agli «spagnoli furti» diviene l'occasione per parlare del 'furto poetico', tema per altro non contemplato nella *Poetica* aristotelica, ma presente nei commentatori del Cinquecento (si pensi alle considerazioni teoriche di Giovan Battista Giraldi Cinzio) e ancor più nelle poetiche del Seicento. Sotto il segno dell'onestà utile socialmente e del decoro formale sono rilette la parti che compongono la struttura della commedia.

Il prologo deve avere una funzione educativa in quanto aiuta lo spettatore a comprendere e contestualizzare l'azione che si svolgerà sulla scena; in tal senso è necessario alla comprensione della *fabula* e non deve essere affidato ai personaggi della vicenda rappresentata, Bartolommei cita come esempio il prologo del *Trinummo* di Plauto i cui protagonisti sono le personificazioni della Lussuria e dell'Inopia. Per Bartolommei la figura di pensiero utile per la composizione dei prologhi è la prosopopea, la quale cattura l'attenzione degli spettatori dando 'corpo a cose fantastiche', e diletta con la meraviglia dei suoi soggetti. Gli elementi fantastici del prologo dovrebbero inserirsi con coerenza nel testo e rafforzare la coesione della *fabula* richiamandone le sue valenze allegoriche. Bartolommei giudica negativamente i prologhi delle moderne commedie perché non soddisfano il presupposto di unità e coesione di tutti gli elementi del testo, regola aurea della poetica alla quale (anche) la commedia dovrebbe attenersi. Di conseguenza provocano il disorientamento dello spettatore che non coglie più il senso della vicenda rappresentata, né il suo insegnamento.

Anche al coro è riconosciuta una funzione importante per la commedia. Adduce come esempio la sacralità attribuita dagli antichi a questa forma di contenuto e il fatto che il suo uso fosse concesso, in Atene, solo ai poeti meritevoli, secondo il giudizio delle magistrature preposte a valutare i testi da rappresentare. La funzione del coro è quella di commentare l'azione e fare da guida alla manifestazione degli affetti. Il 'coro comico' mantiene dunque nella *Didascalìa* un suo ruolo identico a quello topico:

convenendo a questo, per buona corrispondenza con la sua commedia, terminare gli atti con ricordi morali, biasimando particolarmente le turpitudini viziose, a

fine che la corruzione dell'umana condizione inclinante al peggio, veggendole immitate con la beffe in qualche modo non l'apprendesse: il coro, in somma, deve immitare quel tanto che n'insegna Orazio nella poetica:

*Sia de' buoni fautor, consiglier fido,
Plachi gl'irati, ami chi peccar teme,
Lodi la parsimonia in brevi mense,
Ministra di salute la giustizia,
Le leggi e a pace le dischiuse porte,
Celi i segreti a lui fidati e preghi
Supplichevol gli dei ch'amica sorte
Gli umili abbracci e fugga da' superbi¹⁰⁷.*

Se il mezzo d'espressione del coro è il canto e il suo messaggio è volto a provocare ed amplificare le emozioni, questa sua natura lo avvicina alla musica. Bartolommei, esperto compositore di drammi e dialoghi per musica, approfitta dell'occasione per aprire una lunga digressione sulla musica antica e moderna, richiamando l'autorità del musicologo Girolamo Mei¹⁰⁸.

Il valore della favola dipende dalla funzione del suo senso allegorico. La similitudine della commedia come rappresentazione dell'umana vita, per altro sviluppata secondo i topoi metaforici tipici della cultura barocca, diviene la chiave di interpretazione della *fabula* comica nella relazione a doppio senso della vita come teatro e del teatro come vita:

[...] poeti per eccellenza sono quelli nominati che da quattro cose vengono determinati: dal metro eroico, dalla favola allegorica, dall'ingegnosa immitazione e dal parlare qualificato». Mentre dunque vogliamo allegorizzare la commedia, possiamo dire con molta ragione che rappresenti l'umana vita, che altro non è che una favola nella quale, dopo un breve corso, si perviene alla catastrofe di essa, terminandosi ogni sua grandezza, pompa, onore ed ogni bene di fortuna in ombre e polvere; come disse Cirillo Santo, le cose che sono di terra nella terra finiscono. [...] Il Dresselio tutto ciò conferma, dicendo: la commedia è la vita nostra, il corifeo Dio, il mondo il teatro; a ciascheduno viene dal Corifeo imposto

¹⁰⁷ BARTOLOMMEI 1661, pp. 73-74; qui II 12,99-112. Cfr. Quinto Orazio Flacco, *Ars Poetica*, 196-201.

¹⁰⁸ Cfr. BARTOLOMMEI 1661, p. 74; qui II 12,124-137. Girolamo Mei membro della Camerata dei Bardi si dedicò allo studio della musica greca componendo fra il 1566 e il 1573 un trattato dal titolo *De modis musicis antiquorum* che restò inedito. I suoi studi volti al recupero di forme musicali antiche contribuirono alla rinascita di quel nuovo stile musicale e recitativo che si sviluppò a Firenze nel XVI. Le teorie musicologiche di Mei furono conosciute anche grazie alla stampa veneziana del 1602 del *Discorso sopra la Musica Antica et Moderna* (citato da Bartolommei). Su Girolamo Mei e il recupero della musica antica anche attraverso, le suggestioni della *Poetica* di Aristotele si vedano: RESTANI 1990; RESTANI 1988; e anche PALISCA 1980. L'importanza della musica nell'opera creativa e teorica di Bartolommei andrebbe studiata, anche in relazione alla fortuna della commedia per musica già dal Cinquecento (cfr. MOPPI 2008).

la persona che deggia rappresentare, a questo di rege, a quello di consigliere, a questo di calzolaro, a quello di fabbro, ad altro di mendico. Io dunque procurerò di farne ottimamente la parte mia¹⁰⁹.

Un altro elemento utile a rendere più accattivante la rappresentazione comica e facilitare la comprensione della *fabula* è il ballo. Nel capitolo XIII, aggiunto nell'edizione del 1661, *Come la commedia di mezzo potesse arrecare giovamento dal ballo e quale fusse quello che anticamente si praticasse nelle favole comiche*, dopo aver fornito alcune notizie sulla storia del ballo tragico e comico, Bartolommei afferma l'utilità del linguaggio dei comici 'saltatori' che attraverso la danza, sono in grado di mimare gli affetti e i costumi degli uomini, proponendo la mimesi gestuale e facciale dei vizi e dei difetti umani. Il suo giudizio si fonda sull'idea della danza come specchio riflettente dei vizi umani, motivo cardine di tutta la sua poetica. La danza, arte cinesica, integrerebbe il significato della parola con i gesti, mettendo in risalto, ridicolizzandola, l'azione riprovevole, naturalmente restando entro i parametri del costume e del decoro sociale. Bartolommei ritiene che si debba verificare la liceità o meno della danza, la quale sarebbe assai pericolosa se praticata su intrecci giudicati licenziosi come sono quelli delle commedie moderne. Altra cosa è invece la 'saltazione' coerentemente inserita nella rappresentazione della 'commedia onesta' dove, con utilità e diletto, servirebbe a sottolineare, attraverso la mimica gestuale, gli aspetti più importanti della favola:

[...] concludo con questo che riuscirebbe, per mio credere, di molta grande utilità, se nelle commedie si ponesse in opera tale saltazione che da vari gesti e movimenti del corpo andasse rappresentando il contenuto della commedia, comparando alla fine d'ogni atto, beffando con atto loquace quel vizio ridicolo che si fusse inteso deriso dal parlare dell'istrioni, così il vizioso veggendosi prima da' detti e quindi da' fatti burlato, vergognarsi maggiormente delle turpitudini e conseguentemente rimanendosene, nascerebbe l'utilità principalmente attesa, nemmeno per avventura il diletto da vaghissime imitazioni. Alla saltazione potrebbe succedere il coro de' cittadini il quale, sì come s'è detto, biasimasse col canto chi fusse degno di biasimo e lodasse quello che meritasse lode¹¹⁰.

A proposito della *vis comica* Bartolommei risponde a chi n'opponga, che la *Commedia significata, che n'ammonisca, non diletta* (cap. XIV) per poi passare a sondare la casistica di alcuni dei *luoghi topici, da' quali si deduce il ridicolo* (cap. XV) e come lo stesso ridicolo si ricavi *da' detti* (cap. XVI), per sostenere che la *vis comica* deve scaturire dall'*urbanità e lodevole facezia* (cap. XVII), ossia

¹⁰⁹ BARTOLOMMEI 1661, pp. 75-76; qui II 12,171-179;184-189. Il testo del padre gesuita Jeremias Drexel (italianizzato Geremia Dresselio), a cui si riferisce Bartolommei, è al terzo capitolo di *Salomon regum sapientissimus descriptus et morali doctrina illustratus* (cfr. DREXEL 1632, pp. 20-30).

¹¹⁰ BARTOLOMMEI 1661, p. 79; qui II 13,77-87.

dall'argutezza dei concetti, dall'uso sapiente del linguaggio e dalle situazioni che il poeta sa inventare o, per meglio dire, sa ritrovare fra i luoghi della retorica.

Le forme e i modi che suscitano il riso sono raggruppati intorno a topoi letterari: l'abito e il portamento strano; l'aspetto fisico e l'abbigliamento; la decontestualizzazione degli oggetti e delle persone; gli accadimenti insoliti; gli inganni ingegnosi. Quest'ultima categoria viene analizzata dal punto di vista morale, fornendo in tal modo la chiave di interpretazione anche degli altri luoghi topici:

Gl'inganni ingegnosi parimente ci danno che ridere, sì come dichiara il Castelvetro nel commento alla *Poetica* d'Aristotele, dicendo: «Gli altrui inganni ci piacciono oltre modo e ci dilettono, e ci costringono a ridere per l'allegrezza, essendo cagione di ciò la nostra natura corrotta per lo peccato de' primi genitori, la quale si rallegra del male altrui come del proprio bene e specialmente del male che procede da quella parte che è propria dell'uomo, cioè del senno naturale, parendo a coloro che non sono ingannati, e veggendo gli altri ingannati, di esser da più di loro e soperchiarli nella ragione, [...] e per questo danno materia di riso le burle che si fanno a persone più tosto tonde, che altro; bene è vero che debba altri guardarsi dal far tali giuochi e tali burle che non nuocano molto, ma che sieno comportabili e non apportino pregiudizzi e danni notabili alle persone burlate»¹¹¹.

Seguendo i principi etici cristiani, Bartolommei giudica inaccettabili le burle che arrechino danno alle persone umili e di loro si approfittino, come nell'esempio tratto dal *Cortigiano* di Castiglione dove un contadino fu raggirato da un maestro che, illudendolo di curarlo ad un occhio, si fece lautamente pagare da quel pover'uomo. Non appena il contadino si rese conto di essere stato ingannato avrebbe voluto denunciare il fatto al Duca, ma il maestro, forte della sua posizione sociale, redarguì a tal punto il malcapitato da indurlo a non richiedere giustizia. Il caso appare emblematico di una tipologia di comicità irrispettosa della dignità umana. Come tale, secondo Bartolommei, susciterebbe compassione anziché allegria, andando anche contro i presupposti dell'imitazione comica, citando Panigarola:

Ora se noi con la deformità vedremo sceleranza subito odieremo, se con la deformità vederemo afflizione, subito compassioneremo, e nascendo in noi odio o compassione manca l'allegrezza e per conseguenza il riso¹¹².

Nel capitolo sul riso è coinvolta naturalmente l'*elocutio* che fornisce materia al comico realizzando situazioni ridicole attraverso l'uso sapiente del linguaggio. Un'ampia competenza retorica e linguistica viene offerta dagli scrittori antichi e moderni, i cui esempi forniscono le forme linguistiche funzionali a creare il

¹¹¹ BARTOLOMMEI 1661, p. 83; qui II 15,47-60.

¹¹² BARTOLOMMEI 1661, p. 84; qui II 15,86-88.

ridicolo, raggruppabili entro le tipologie delle affermazioni o risposte sciocche; della decontestualizzazione di un'affermazione, di una domanda o di una risposta; del doppio senso o controsenso di una parola o di una frase; delle ripetizioni pleonastiche e di tutte le forme di enfaticizzazione inappropriate al contesto; delle esagerazioni; i bisticci e le storpiature di parole. Così le descrive Bartolommei:

Danno da ridere i detti che più dimostrino sciocchezza. [...] Le risposte date fuori d'opinione fanno ridere, mentre venga una cosa risposta, allora che se n'aspetta un'altra. [...] Si porge materia di riso mentre da un principio ampolloso si discende inaspettatamente a cosa bassa e vile. [...] Le facezie che portano con esso loro qualche ambiguità riescono falsissime [...] Eccitò il riso qualche leggerezza che venga comandata, come un grave ed importante negozio [...] Nasce similmente cagione di riso quando si chiede d'una cosa e si risponde un'altra [...] Le metafore ingegnose si sperimentano molto false, quando quegli che risponde persista nella medesima metafora dell'altro. [...] Le metafore, similmente, che hanno dell'iperborico, sono acconce a suscitare riso. [...] I ridicoli nascono alle volte da bisticci e da storpiature di parole¹¹³.

I casi tipici che suscitano il riso sono proposti attraverso esempi canonici tratti da Omero, Seneca, Svetonio, Aristofane¹¹⁴, Plauto e da autori moderni come Luigi Pulci (Morgante) e Michelangelo Buonarroti e anche da autori religiosi come Dione Crisostomo e San Girolamo. Al poeta comico, tuttavia, non basterebbe conoscere la topica dei casi, egli deve saperli utilizzare contestualmente alla favola della commedia, evitando soprattutto di scadere in buffonerie ingiuriose, moralmente repressibili e inurbane e promuovendo invece le leggere facezie.

Il capito intitolato *L'urbanità, e la lodevole facezia in che consistano, e come propriamente convengano alla commedia di mezzo*, aggiunto all'edizione del 1661, si presenta come la riproposta e l'ampliamento dell'ultimo capitolo del primo libro *Che non sia dell'essenza della Commedia il ridicolo*. I due capitoli propongono l'idea che, in linea col recupero umanistico della tradizione antica, Bartolommei ha della comicità, la quale si valuta in relazione alla sua aderenza alle virtù dell'*eutrapelia*, ossia la capacità che l'uomo ha di divertirsi lievemente e serenamente, mantenendo un comportamento corretto e dignitoso, privo di eccessive esuberanze, come già detto: secondo la ripresa tomistica del concetto espresso nell'*Etica Nicomachea* di Aristotele¹¹⁵. La moderazione nel dire, il gusto per il motto di spirito, l'arguzia

¹¹³ BARTOLOMMEI 1661, pp. 85-86; qui II 16,1;20-22;32-33;37-38;42-43;49-50;55-56;65.

¹¹⁴ Nella *Didascalia* ci si riferisce alla commedia di Aristofane *Le Nuvole* che Bartolommei chiama, secondo una possibile traduzione antica del lemma greco, *Le Nebbie*.

¹¹⁵ Cfr. qui II 17,2. La virtù dell'*eutrapelia* appare a Bartolommei come la più adatta ad esercitare quel *docere* proprio dei componimenti comici; allegorico personaggio del *Prologo* di uno dei suoi 'abbozzi' di commedie, *Il Servo Fraudolente*, così immagina che le si possa comporre una voce drammaturgica: «L'Eutrapelia si dichiara una maestra onesta di ricreamenti, che procuri agli uomini in ristoro delle cure moleste ed intraprese fatiche, alle quali provvede con varie dilettazioni modeste, ma, particolarmente, con la bene accostumata commedia, la quale molto diletta, come

del concetto, la giovialità nel modo di porsi, sono caratteristiche dell'agire urbano espresse da Cicerone e Quintiliano con il termine di *urbanitas* e che i moderni riutilizzeranno spiegandone la nozione con quella di eutrapelia¹¹⁶:

L'urbanità e la lodevole facezia che vengono comprese sotto il nome dell'Eutrapelia, della quale fa menzione Aristotile nella sua morale Filosofia, [...] Urbano, [...] è quegli che dà detti graziosi ed arguti procura di recarne altrui, dopo le cure moleste e le fatiche, onesta dilettazone; ma con tal moderazione che per rendersi festoso non trapassi i confini dell'urbanità, divenendo d'urbano rustico, e dal costume ingenuo si lasci trasportare al servile e sopra tutto deve guardarsi di non divenire egli medesimo ridicolo, mentre s'ingegni di farne ridere altrui; s'astenga da vantaggio da ogni oscenità e da maledicenze che n'offendano alcuno in particolare, essendo chiamato un tal modo di burlare da M. Tullio servile sfacciato.

Quello che s'è detto dell'urbano si verifica ancora del faceto, il quale dall'istesso Pontano così viene descritto: sarà l'uomo faceto sempre padrone di se medesimo, moderatore de' suoi detti, un uomo che consideri come possa il suo sermone apportar ricreazione a chi l'oda, e, quantunque gli costi, ch'egli sappia farsi saporosamente mordace d'alcuno particolare, rimette un tale officio all'oratore ed a coloro che stanno su le parate, ingegnandosi di riuscire arguti pungitivi, più tosto che faceti; alienissimo si dimostri dall'immitazione de' mimi, de' comici istrioni e parassiti, che prodighi sieno d'oscenità. [...] Capacissima dell'urbanità e della virtuosa facezia si rende la commedia di mezzo, avvegna che conservi il modo di potere scherzare con l'arguzie de' suoi motti ed ingegnosi sali, senza offesa veruna d'alcuno particolare, beffando generalmente i costumi ridicoli, rendendo le sue irrisioni simili a' Sileni d'Alcibiade i quali con mostruosa ridicola apparenza divenivano quindi maestri di buon costume e di virtù¹¹⁷.

La commedia è presentata come lontana dell'uso delle maldicenze degli uomini e dalle 'turpitudini di Cupido' in quanto «*utile insieme e diletta*» (cap. XVIII).

La commedia di mezzo potrebbe rendersi una commedia che recasse gioventù e fusse insieme un ristoro dell'umana vita, la quale richiede qualche dilettevole

scaltra imitatrice de' costumi di persone private, di condizioni e qualità diverse, inducendosi presentemente a rappresentarne una d'un servo fraudolente, di cui n'esplica l'argomento» (BARTOLOMMEI 1661, p. 150; qui III 7, prologo, 1-6). Vedi qui nota 55, p. CXIV.

¹¹⁶ Si veda *Ad Horatii de Plauto et Terentio Judicium, Dissertatio* del gesuita Daniël Heinsius, dissertazione che pubblicò nel 1618 in premessa all'edizione da lui curata di sei commedie di Terenzio: raccolta che vide un notevole successo editoriale nel XVII secolo (per il testo da noi consultato cfr. TERENCE – Heinsius 1657, pp. non numerate). Sulle nozioni di *urbanitas* e eutrapelia contenute nella *Dissertatio* si veda quanto scrivono Pierre Laurens e Florence Vuilleumier (cfr. LAURENS, VUILLEUMIER 2001, pp. 177-178).

¹¹⁷ BARTOLOMMEI 1661, pp. 87-88; qui II 17, 1-2; 9-25; 32-37. Nel testo si rimanda al primo e al quarto libro dell'opera di Giovanni Pontano, *De Sermone* (cfr. PONTANO 1538, pp. 342-372 e pp. 418-437) e al primo libro di Cicerone *De officiis* (cfr. CICERONE – Picone, Marchese 2012).

trattenimento, non escludendo perciò, come scrivono Ambrogio e Tommaso SS., il gioco, [...] rechi conforto senza nocumento¹¹⁸.

Giustifica lo svago offerto dai componimenti comici entro la dimensione dell'*otium* che all'uomo è lecito concedersi come riposo, citando Cicerone e Socrate:

Altri così facendo pratica la bell'ammonizione del romano oratore: che si deva l'uomo valere del giuoco e della burla, come egli soglia del sonno e degli altri riposi, allora principalmente che abbiamo atteso a cose serie; essendo verissimo che nella maniera che si rifocilla il corpo stanco dalla posa, così l'animo dalle gravi cure e dalle contemplazioni altissime da trattenimento onesto [...] Socrate, che nella sapienza non ebbe pari tra gli antichi savi della gentilità, non si vergognò di cavalcare una canna, scherzando di così tra' suoi figliuoli, del che fu deriso da Alcibiade ma con poca ragione¹¹⁹.

Il discorso di Bartolommei, muovendosi nel senso di un'apologesi della commedia nel capitolo ventesimo dedicato a *Come la commedia greca restasse incoronata* vuole mettere in risalto l'importanza del genere comico servendosi dell'esempio dei classici greci i quali 'incoronarono' la commedia stessa ed i poeti.

La lodevole usanza di coronare i poeti comici che più di corona si rendessero degni derivò dagli ateniesi, come s'è accennato, restando appresso di loro in molta stima il comico componimento, in riguardo principalmente del giovamento che n'apportasse a' popoli, massimamente mantenendosi incorrotta nel suo vigore la commedia di mezzo, maestra de' costumi. Di questa singolarmente ne fa un perito professore Menandro¹²⁰.

Bartolommei si richiama incessantemente ai presupposti della *Poetica* ed in particolare al concetto di imitazione ed invita i giovani a seguire il modello greco, tessendo un vero e proprio elogio della commedia di mezzo che egli ritiene 'bella' e 'buona' per rinnovare la commedia moderna, nel capitolo *Che non vaglia quanto si è scorto della commedia di mezzo, se non si dimostri, come si deggia formare* (Cap. XIX)

Io confesso veramente disavventura grande la perdita di tante commedie di mezzo, composte moralmente da' greci comici, le quali potevano servirci di perfetti esemplari per comporne altre di simigliante forma, ma forse perciò dovremo ritrarci dall'impresa, per diffidenza di potere rinnovar un tale componimento?

¹¹⁸ BARTOLOMMEI 1661, p. 89; qui II 18,1-4;6.

¹¹⁹ BARTOLOMMEI 1661, pp. 89-90; qui II 18,16-21;28-31.

¹²⁰ BARTOLOMMEI 1661, p. 96; qui II 20,20-25.

Non nascono oggi pellegrini ingegni che possano gareggiare con quelli degli antichi greci? E non sarà, chi sappia ritrovar modo, come si rinnovi un tale comico dramma?¹²¹

L'invito è rivolto ai giovani autori, sollecitandoli a rinnovare la tradizione. Ai giovani viene chiesto di cimentarsi nell'impresa di recuperare i cardini dei perduti esempi e, a dimostrazione che le opere letterarie dei greci furono rinnovate dai latini, cita l'esempio innovativo dei modelli canonici operato da Virgilio con Omero per il poema epico e da Cicerone con Demostene per l'eloquenza. Innovazione secondo la tradizione è la proposta esplicita della *Didascalìa*, nella richiesta di un'imitazione critica, per evitare di rimanere orientati sugli esempi del passato.

L'esortazione d'uno autore così renomato quanto è Quintiliano, incoraggiare dovrebbe gl'ingegni più pellegrini al rinnovamento della commedia di mezzo¹²².

Con queste sue osservazioni, Bartolommei sembra muoversi nel senso di una moderna storia dei generi letterari, osservati nel loro trasformarsi da un sistema culturale ad un altro. L'innovazione non potrebbe esplicarsi se non su modelli che vanno cercati altrove. Il suo pensiero è che, mancando i modelli greci, sarebbe stato possibile rintracciare esempi latini, composti secondo le forme della commedia di mezzo, per ricavarne un modello ed indicazioni sulle modalità compositive, come nel caso del *Trinummus* di Plauto:

[...] ma quando pure persistano in volerne vedere alcun modello, ricorrono a' comici latini, mancati i greci. Plauto nella sua commedia intitolata il *Trinummo* ci prescrive l'esemplare d'una commedia modesta e condita di morali documenti, degna perciò di nominarsi commedia di mezzo, quantunque termini in parentado, non essendo la commedia di mezzo cotanto severa e discortese che non possa alcuna volta ammetterlo onestamente. Si ponderi dunque il contesto della proposta plautina commedia¹²³.

Ligia ai criteri già definiti la *Didascalìa* limita gli slanci innovativi e la proposta di commedie antiche è limitata e purgata: il modello plautino, ad esempio, deve essere censurato per la presenza del tema amoroso.

Dopo aver sintetizzato (nel cap. XXII) l'*Argomento del Trinummo* di Plauto, Bartolommei espone nel capitolo seguente quali siano gli *Ammaestramenti di buoni costumi e virtù che si contengono nella commedia di Plauto, il Trinummo* (cap. XXIII). Seguendo la prassi dell'esegesi cristiana per proporre modelli esemplari, l'opera è interpretata secondo il 'soprasenso' allegorico dei personaggi e delle vicende.

¹²¹ BARTOLOMMEI 1661, p. 98; qui II 21,17-23.

¹²² BARTOLOMMEI 1661, p. 100; qui II 21,55-57.

¹²³ BARTOLOMMEI 1661, p. 100; qui II 21,57-64.

In questa commedia di Plauto, che si può dire un esemplare della commedia di mezzo, ravvisa chi bene la consideri, virtù e vizi, a fine che sieno seguitate quelle, fuggiti ed aborriti questi. La prudenza che con occhio linceo scorge da lontano le cose e provvede loro di rimedio, anzi che prorompa di grembo loro il male, si riconosce anticipatamente in Carmede, il quale prevedendo che lo sfrenato figliuolo scialacqui in breve tutto il suo avere, nasconde l'oro e l'appalesa in segreto all'amico ché lo conservi per dote alla figliuola. In Callicleo s'appalesa la vera amicizia, già che si dimostra zelante del bene e dell'interesse dell'amico, più che del suo proprio. Un giovane modesto e dotato d'ottimi costumi si vede dipinto in Lesitele, anzi, con la modestia viene in lui rappresentata una destra accortezza, una compassionante cortesia. Quella ne significa mentre ammonisce l'amico che si raffreni dall'immoderate spese, declini il dannoso commercio delle meretrici. Questa non meno ne fa apparire mentre s'esibisce di prendere per moglie la sorella dell'amico senza dote, dubitando che dissipate le paterne sostanze abbia tutte il di lei prodigo fratello. Lo stesso Stasimo, servitore della casa di Carmide, si dimostra non pur fedele, ma zelante del bene del padrone, mentre prega l'incontinente giovane, di cui è famiglio, che non voglia per fine, mandato a male il restante, spotestarsi d'uno solo potere rimastoli. Egli bene è vero che scapestrato s'appresenta Lesbonico ma, nel fine della commedia, si ravvede del suo errore, lascia le cattive pratiche e finalmente in penitenza de' suoi misfatti promette al padre d'ammogliarsi, insegnandoci col suo esempio come un giovane disviato non persista nel male, ma ritirandosi da' precipizi si riduca alla buona strada, passando dal vizio alla virtù¹²⁴.

Nel penultimo capitolo intitolato *Se si conceda nella commedia imitare cattivi costumi e quando si permetta, quali sieno gl'imitabili* (XXIV), Bartolommei giustifica, attraverso esempi degli antichi, la possibilità di imitare i vizi quando questi siano visti come elemento necessario all'apprendimento delle cose virtuose. Al contrario non può essere imitato, né quindi rappresentato, ciò che concerne l'impudicizia, derivata dalla Venere terrena fomentatrice di passioni, perché offuscherebbe la capacità di discernere dell'uomo.

Oltre questo pare che gli altri vizi, fuori di quello dell'impudicizia venerea, possono imitarsi senza pericolo notevole che dall'imitazione si ritraggano, recando con esso loro orrore e schifezza, ma l'impura libidine secondo il senso e così diletta, venendo rappresentata n'incita alla disonestà, restando ferito dalla concupiscenza altri per avventura che più n'apparve forte in altro assalto; la qual cosa restò da' poeti simboleggiata nella favola d'Achille il quale, essendo stato tinto nell'onde Stigie, rimase sicuro dalle ferite in tutte le altre parti del corpo fuori che nel tallone, nel quale fu da Paride saettato, denotando in questo che l'uomo forte resiste a' colpi di fortuna e doma tutti gli altri affetti, ma dalle saette dell'impuro Cupido sovente fu colpito nella parte inferiore dell'anima, figurata nel piede. Concorda con la poetica favola il proverbio greco che la cupidinea intemperanza

¹²⁴ BARTOLOMMEI 1661, pp. 101-102; qui II 23,1-24.

più pronta precipiti per se medesima al piacere del senso, che una palla di sasso all'ingiù senza impulso alcuno, ma alla sua propria prava inclinazione portata. E che si è poi se con le blandizie rappresentate più ne venga sospinta la corrotta natura? Seguirà probabilmente precipizio e rovina.

Merita veramente Plauto dalla modesta e virtuosa commedia del *Trinummo*, quanto altro non fusse, quelli pregi che da vari autori gli sono stati attribuiti, chiamato un orto ed un condimento per tutti i vizi malefici, che restino moderati, l'osservante del decoro, l'efficace nel dire, il pellegrino nell'elocuzione, la legge della romana lingua, il giardino delle Grazie, la decima musa¹²⁵.

I primi due libri della 'dottrina comica' della *Didascalìa* in entrambe le edizioni del 1658 e del 1661 si chiudono con un capitolo che, come abbiamo già detto in apertura del nostro discorso, potremmo definire una postfazione nella quale Bartolommei esorta gli accademici a far rinascere la commedia. Questa esortazione rimanda al senso didattico dell'opera espresso già nella prima dedica al figlio e successivamente al principe Cosimo di Toscana.

5.5. ANNOTAZIONE AL TERZO LIBRO

Concludiamo il nostro discoso sulla *Didascalìa* limitandoci a un fugace accenno al terzo libro, nel quale Bartolommei andando oltre la sola riflessione teorica dei primi due libri propone diciannove «abbozzi di commedie di mezzo» che traducono sul piano della finzione letteraria i suoi principi poetici.

Abbozzi di commedie che avrebbero dovuto essere per i giovani accademici utili modelli dai quali prendere esempio per riformare la commedia moderna. Un repertorio di favole morali nelle quali si satireggiano i vizi e si premiano gli atteggiamenti virtuosi. Accennando solo a tre fra le diciannove proposte di commedie redatte dal fiorentino possiamo dire che per quanto riguarda le caratteristiche della fabula e per la tipologia di scrittura scenica: *La donna maledica* ammonisce contro gli effetti negativi della calunnia causata dall'invidia di una madre nei confronti di una giovane fanciulla vista come concorrente della figlia, a conclusione della commedia la calunnia cade e la verità trionfa; *La pace fra la suocera e la nuora* si incentra sul senso dell'agire umano secondo la virtù della concordia; ne *Il Finto mago* è il vizio dell'avarizia a essere schernito, come chiarisce nel prologo la virtù della liberalità «La liberalità si pregia d'una bella insolita vittoria, avendo indotto un vecchio avaro a dimostrarsi liberale; discende per ciò a raccontare il successo della commedia».

Bartolommei si impegnò ad accrescere la seconda edizione di nuovi testi ed ai sei soli esempi di *Commedie di mezzo* dell'edizione del 1658: *La donna maledica*, *Lo schernito zerbino*, *La pace tra la suocera e la nuora*, *Il finto mago*, *L'ingannante*

¹²⁵ BARTOLOMMEI 1661, p. 102; qui II 24,24-46.

*simile e Il giovine sviato, nell'edizione del 1661 ne aggiunse altri tredici : Il servo fraudolento, Il villano furbo, Il parasito digiunante, L'usuraio, L'affannone, Il goffo ammonito, La fortuna alluminata, Il cortegiano racconsolato, Il debitore cattivo, Il giovine nel bivio, Il podagroso risanato, Il falso amico e Il ladro malizioso*¹²⁶.

¹²⁶ Lo studio sui soggetti drammaturgici dei diciannove esempi di 'abbozzi di commedie di mezzo' proposti da Bartolommei, nel terzo libro, meriterebbe di essere condotto a partire dalla relazione che intercorre fra ragioni etico sociali e istanze di riordino della scrittura comica, i cui esiti seicenteschi del teatro d'accademia, di scuola o di corte, presagiranno le innovazioni della fabula comica del secolo successivo. Per alcune annotazioni sulla tipologia di scrittura scenica dal canovaccio agli abbozzi di Bartolommei si veda TESTAVERDE 1998, pp. 136-139.

PARTE II

DIDASCALIA CIOÈ DOTTRINA COMICA LIBRI TRE:
EDIZIONE CRITICA

DIDASCALIA
CIOÈ
DOTTRINA COMICA
LIBRI TRE

DI GIROLAMO BARTOLOMMEI
GIÁ SMEDUCCI

AL SERENISSIMO PRINCIPE
COSIMO
DI TOSCANA

DIDASCALIA

CIOÈ

DOTTRINA COMICA

LIBRI TRE,

DI GIROLAMO BARTOLOMMEI
GIÀ SMEDVCCI.

IMPRESSIONE SECONDA
ricorretta, ed accresciuta.

AL SERENISSIMO PRINCIPE

COSIMO DI TOSCANA.



*fra. Satini che tenga questi fra
gli altri
il primo
che seppe mescolare l'arte con arte*

IN FIRENZE;
Nella Stamperia di S.A.S. alla Condotta. MDCLXI.

Con licenza de' Superiori.

SERENISSIMO
PRINCIPE

Venendo, Serenissimo Principe, compresa in questa mia Didascalìa la commedia del Giovine nel bivio che la benignità di V[ostra] A[ltezza] si compiacque ch'io distendessi ed a Lei la dedicasse, prendo presentemente ardire di consacrare insieme con la detta al chiarissimo Nome di V[ostra] A[ltezza] il precorrente trattato della commedia; opera (posso affermare) affrettata dalla mia rozza penna. Spero tuttavia che non sia per dispiacere al sublime giudizio di V[ostra] A[ltezza], ch'io Le rammenti quale fosse l'origine del comico componimento, quale di esso gli argomenti, quale l'auge della sua perfezione, reputato uno specchio di tutta l'umana vita nel quale rimirandosi, particolarmente gli uomini privati, ravvisassero in esso rappresentati i vizi loro più degni d'irrisione, dalla quale gli emendassero; la qual cosa potesse con l'onesto ricreamento conferire non poco al buon politico governo; il che specialmente prevedendo, gli antichi ateniesi obbligarono i popoli loro ad intervenire alla commedia, come a maestra che n'insegnasse con acconcio riso a riguardarsi da' difetti più schernevole ed osservare l'onestà de' costumi. Ben egli è vero che nel secolo presente la moderna commedia si vede molto decaduta da quella dignità la quale anticamente mantenne, già che comparisce sulle scene molte volte come donzella più tosto sfacciata che modesta, senza riguardo all'utilità, requisito non pure dell'arte comica, ma l'anima di tutta la poetica facultà. Vero si comprende quanto io dica, che manchino del giovamento le commedie d'oggi già che le favole loro altro non contengano ch'amori, cotanto ormai decantati, che fazievole divengano all'orecchie più purgate, sì come parimente esosi i maritaggi loro di poco rilievo. Resta perciò aperto a' bell'ingegni un nuovo spazioso campo, in cui corra e trionfi la commedia con molta lode di chi la guidi e prode del mondo, maritando l'utilità al diletto; il che s'attenda sotto il felicissimo patrocinio di V[ostra] A[ltezza], alla quale, umilmente inchinandomi, prego dal Signore ogni più compiuta felicità.

Di V[ostra].A[ltezza] S[erenissima].

Umiliss[imo] Servitore e
Vassallo
Girolamo Bartolommei

Sacrarum tragaediarum comoediarumque
castarum auctor,
Hieronimus Bartholomaeus,
hoc anagrammate puro,
musarum tholo bis inhaereo,
donatus,
in tetrastico sub tertia persona
sic adornatur.

Ad iuga Parnassi teneris elatus ab annis
quam sublime volat, discite iam senior.
Musarum ecce tholo bis inhaeret, sacra cothurno
qui cecinit tragico, comica casta docet.

Suae Domini addictissimus in Christo
D[ominus] Ioan[es] a S[ancta] Cath[erina]. Senen[eses]. Monachus Fulien[sis]

TAVOLA
DELLE MATERIE

LIBRO PRIMO

Capitolo I	
<i>Ogni scrittore che desideri d'acquistarsi vera lode debba congiungere l'utile col dilettevole, il che si richiegga singolarmente dal poeta di cui si significa il pregio.</i>	15
Capitolo II	
<i>Come la poesia si vaglia della tragedia e della commedia come di suoi principali instrumenti per introdurre negli uomini la felicità.</i>	20
Capitolo III	
<i>Come prendesse origine la commedia, quali fussero li suoi primi autori, quale il luogo dove ebbe principio.</i>	23
Capitolo IV	
<i>Come la commedia vecchia mancasse per colpa de' comici troppo licenziosi e le succedesse la commedia di mezzo.</i>	33
Capitolo V	
<i>Come poco si mantenne nello stato di sua perfezione la commedia di mezzo, per colpa similmente di comici troppo licenziosi.</i>	35
Capitolo VI	
<i>La commedia nuova come restò da' romani divisa in più spezie.</i>	36
Capitolo VII	
<i>Che non sia dell'essenza della commedia il ridicolo.</i>	37

LIBRO SECONDO

Capitolo I	
<i>Si tratta della moderna commedia, come si conformi con quelle già significate de' greci e latini, se possa ridursi alla commedia vecchia, ovvero a quella di mezzo, se alla nuova.</i>	41
Capitolo II	
<i>Come la commedia attellana, ne' suoi principi licenziosa, restasse quindi appresso i romani moderata.</i>	48
Capitolo III	
<i>Come la moderna commedia sia derivata dall'antica attellana.</i>	50
Capitolo IV	
<i>Paragone fra l'attellana commedia degli antichi e la moderna nella condizione del costume migliore o peggiore.</i>	53
Capitolo V	
<i>Come nell'odiernie commedie comunemente usate si vegga osservata l'unità della favola.</i>	56
Capitolo VI	
<i>Come nelle moderne commedie sia congiunto l'utile col diletto, requisiti, sì come si è detto, necessari al poeta; e prima si disamina il diletto.</i>	58
Capitolo VII	
<i>Come ne' nostri tempi sia nata la tragicommedia e quello che si giudichi d'un tale componimento.</i>	62
Capitolo VIII	
<i>Come l'utilità sia il più principale requisito che si ricerchi dal poeta e singolarmente dal comico.</i>	64
Capitolo IX	
<i>Se nelle moderne commedie si veggia osservato il requisito dell'utilità.</i>	68
Capitolo X	
<i>La commedia bene accostumata può con frutto rendersi un trattenimento tra gli altri tutti dilettevole.</i>	73

Capitolo XI	
<i>Come converrebbe mutare più tosto le commedie che tentare di moderarle, e molto sarebbe opportuno rinnovare la bellissima ed utilissima commedia di mezzo.</i>	80
Capitolo XII	
<i>Come le commedie possano, oltre le burlesche riprensioni, arrecar giovamento.</i>	83
Capitolo XIII	
<i>Come la commedia di mezzo potesse arrecare giovamento dal ballo e quale fusse quello che anticamente si praticasse nelle favole comiche.</i>	90
Capitolo XIV	
<i>Si risponde a chi n'opponga che la commedia significata che n'ammonisca non diletta.</i>	94
Capitolo XV	
<i>Alcuni luoghi topici vengono significati, da' quali si deduce il ridicolo.</i>	95
Capitolo XVI	
<i>Come da' detti si deduca il ridicolo.</i>	98
Capitolo XVII	
<i>L'urbanità e la lodevole facezia in che consistono e come propriamente convengano alla commedia di mezzo.</i>	102
Capitolo XVIII	
<i>Si conclude che fra le commedie significate la più accettata essere dovrebbe la commedia di mezzo, utile insieme e diletta.</i>	104
Capitolo XIX	
<i>Come fusse assegnato al teatro scenico un presidente con autorità suprema sopra gl'istrioni.</i>	108
Capitolo XX	
<i>Come la commedia greca restasse incoronata.</i>	110
Capitolo XXI	
<i>Che non vaglia quanto si è discorto della commedia di mezzo se non si dimostri come si deggia formare.</i>	113

Capitolo XXII <i>Argomento del Trinummo.</i>	115
Capitolo XXIII <i>Ammaestramenti di buoni costumi e di virtù che si contengono nella commedia di Plauto, il Trinummo.</i>	116
Capitolo XXIV <i>Se si conceda nella commedia immitare cattivi costumi; e quando si permetta, quali sieno gl'imitabili.</i>	117
Capitolo XXV <i>Esorta gli accademici professori delle belle lettere alla commedia di mezzo.</i>	118

LIBRO TERZO

1. La donna maledica	121
2. Lo schernito zerbino	126
3. La pace tra la suocera e la nuora	131
4. Il finto mago	136
5. L'ingannante simile	142
6. Il giovine sviato	149
7. Il servo fraudolente	156
8. Il villano furbo	161
9. Il parasito digiunante	165
10. Il falso amico	170
11. L'usuraio	174
12. L'affannone	179
13. Il goffo ammonito	184
14. Il ladro malizioso	187
15. La fortuna ralluminata	191
16. Il cortigiano racconsolato	196
17. Il debitore cattivo	199
18. Il giovine nel bivio	205
19. Il podagroso risanato	242

*IN LODE
DEL GLORIOSO SANTO MARTIRE
GINESIO
INVOCATO PROTETTORE
DELLE COMMEDIE CASTE*

CANZONE.

Muta officio, o Talia e cangia ammanto,
e 'l piè vestito di coturno aurato,
scosso dal socco usato,
su lira fa sonar tragico canto.
5 Uom sia tuo pregio e vanto,
che 'n pubblico teatro sovra scene
festose 'l popol tutto a riso mosse;
quindi fra gravi pene
pietà destando a lagrimar commosse,
10 mentr'egli dimostrosse
di comico trageda,
a cui da' ludi suoi morte succeda.
GINESIO quegli fusti (o pia vittoria
di Cristo) tu schernir mentre il credesti,
15 da Lui schernito resti,
sì che lo scherno egli 'n maggior sua gloria,
tua favola in istoria
e' ne converta, in gravità tuo gioco.
Scuola di verità rese e di fede
20 il teatrale loco,
cui la finzion, come 'n sua reggia siede.
Servo di vil mercede,
di mimo, ch'eri innante,
duce 'n sua chiesa poi ti fe prestante.
25 Ma chi mi conta com'allor che tenti
gradir con tue follie, comico vano,
all'augusto romano,
grato al Celeste Imperator diventi?

Quai furo gli argomenti
 30 de' tuoi comici scherzi? Quali i finti
 alunni d'istrion, che teco meni?
 A gara teco accinti
 a dileggiar gli esosi nazareni?
 Di cui conti già tieni
 35 spiati i sacri riti
 che si veggian derisi, ove gl'immiti.
 Giungi in iscena su portatil letto,
 egro infinto di sano, che n'aggreve,
 cesi 'l malor, che 'n breve
 40 ti torni freddo sasso il dorso, e il petto.
 Spiegghi con lento detto
 che brami di morir divoto a Cristo;
 che si meglio il morir, che restar vivo,
 quindi tra 'l popol misto
 45 fai d'intorno sonar riso festivo.
 Acqua arrega d'un rivo
 sacerdote mentito,
 che ti produca a Dio figlio gradito.
 Questa, che 'n vase l'idolatro adduce,
 50 beffator, fu 'l tuo crin mentre diffonda,
 madre fassi feconda
 che da mano infedel fede produce:
 un'invisibil luce,
 raggio del sommo sole, ecco ti scende,
 55 che repente, o GINESIO, il cor t'allume.
 L'acqua foco n'accende,
 mentre al culto infiammò del Vero Nume;
 aquila, che le piume
 antiche al fonte scioglie,
 60 sorgi ringiovenito affetti, e voglie.
 Lavacro salutar tu cuna e tomba
 ti rendi all'alme in tuo vitale umore.
 Negro corvo altri more,
 e vi rinasce candida colomba;
 65 qual d'eloquenza tromba
 tutte le glorie tue può farne conte?
 Tu base della Chiesa, tu la porta,
 non di Giano bifronte,
 ch'altrui mentre s'aprì guerra n'apporta;
 70 Quella, cui l'alma è scorta
 ricca di fé verace,

all'aureo albergo di perpetua pace.
 Ma pur si taccia ogni altra tua virtute,
 O linfa battismal, solo si dica,
 75 che di gente nemica
 dall'idolatra man piovi salute.
 Come un cor tu ne mute
 anco su crine esterno in beffe aspersa,
 spiega GINESIO, che di Cristo il nome
 80 burli pria, se diversa
 quindi la voglia tua, sparso le chiome
 d'essa in ludibrio, e come
 trasformato in te stesso
 tali n'apristi accenti in suono espresso.
 85 Odimi tu, che del romano impero
 siedì al governo, odami 'l popol tutto,
 e salutifer frutto
 dal seme accolga del mio detto vero,
 io con gioco severo,
 90 mentre beffarne de' cristiani 'l Dio
 qui fra teatro pubblico pretesi,
 mutato nel cor mio,
 brame contrarie io non so come accesi,
 i freddi umori scesi
 95 fintamente sul crine,
 veraci in sen destar fiamme divine.
 Gradir tentando al cesare terreno,
 Al celeste Signor grato divenni;
 fabro a gli huomini qui venni
 100 di riso, e agli angel diedi un gaudio pieno.
 Voi, che m'udite, in seno
 voglie innovate da' miei novi esempi:
 Cristo adorate, in onta posti, e scherno
 idoli falsi ed empi,
 105 dell'alme micidiai, mostri d'Averno.
 Cristo il Rettor superno,
 il Dio, ch'i servi amati
 preserva 'n terra, e rende in ciel beati.
 Così dicendo, variar la scena
 110 festi, o Ginesio, e divenir funesta,
 anzi compir con festa,
 in trionfo immortal volta ogni pena;
 come stretto in catena
 a' flagelli fu tratto il martir forte,

115 e dell'eculeo a doglia indi più fera,
e dal ferro ebbe morte,
altra musa rammenti più severa.
Talìa qui taci e spera,
che di tue scene onesto
120 cortese protettor GINESIO reste.

LIBRO PRIMO

Capitolo I

Ogni scrittore che desideri d'acquistarsi vera lode debba congiungere l'utile col dilettevole, il che si richieggia singolarmente dal poeta di cui si significa il pregio.

Il principe de' latini lirici, nella sua *Poetica*, ristinse in un sentenzioso verso tutto il maggior pregio dell'oratore e del poeta affermando che rimase quell'autore approvato nel suo componimento con voti pienamente favorevoli, ché seppe acconciamente temperare l'utile col dilettevole:

5 *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.*

Un tale accurato e destro compositore il quale con saggio magistero collegò l'utile col diletto, non altrimenti che un perito artefice le gemme con l'oro, meritò di riportare da una parte l'applauso da' giovani, dall'altra la commendazione da' vecchi: egli dilettaando si conformò col costume
10 de' giovani i quali, ferventi per lo bollire del sangue e per ciò disposti a correr dietro alle cupidità, più vaghi delle cose onorevoli che dell'utili, e così baldanzosi e feroci, godono grandemente delle festose allegrie; egli altresì sodisfece a' vecchi i quali, raffreddati nel calore de' vitali movimenti, infievoliti nel vigore del corpo dal peso degli anni, delusi per lunga prova
15 dalle speranze, poco abbadando all'apparenze di cose speziose, fermano i loro desideri nelle più profittevoli e nelle più lucrose, reputate sostegni della loro cadente età, più tanto bramosi di conservarne la vita, quanto più

14 infievoliti] infrivolti *D58* p. 2

5 Horatius, *Ars* 343.

la veggiano vicina a mancare. Offizio dell'oratore e del poeta il giovare e
 'l dilettere, officio a gara quasi da loro esercitato, essendo vero quello che
 20 leggiadramente scherzando disse un rinomato autore che l'oratoria eloquenza
 e la poetica facultà sieno sorelle, abitino case contigue e bevano all'istesso
 fonte della sapienza. Egli pure è verissimo che nella dignità resta molto
 superato l'oratore dal poeta, avvegna che quegli segua la civile consuetudine
 e vada rattenuto negl'ardimenti de' fatti e de' parlari; ove si veggia andar
 25 questi vagando mirabilmente con pellegrine invenzioni e quasi portato da
 destriero alato sublimarsi con l'altezza del suo dire alle stelle. Oltre a questo
 l'oratore – come afferma il Pontano – si propone per iscopo la persuasione,
 il poeta rivolge la mira alla meraviglia: quegli s'affatica per riportar vittoria,
 questi per acquistarsi fama, gloria, venerazione. La onde altri da tutto ciò
 30 conclude che l'oratore risplende come un uomo eccellente fra gli uomini,
 il poeta come un Dio fra essi.

Io presentemente mi sono risoluto di ragionare del poeta e d'una spezie
 di poesia più popolare, lasciando altrui la cura di quelle più sublimi maniere
 di poetare, per le quali l'uomo trascende l'umana condizione e sorge – come
 35 altri disse – al consorzio degli dei, rendendosi epico ovvero tragico, ovvero
 ditirambico.

Tratterò solamente di quella sorte di poesia mediante la quale il poeta
 conversa familiarmente con gli uomini privati, sì come fa con la commedia,
 dimostrando, per quanto io sappia, come per sua compiuta perfezione
 40 richiegga primieramente il giovamento e quindi l'onesto diletto. Da questo

26-30 Oltre [...] conclude] Da tutto ciò l'istesso Autore n'inferisce D58 p. 2 33 dopo
 sublimi, e degne D58 p. 3

19-20 Dem. Part. Imm. I *in mg.* 27 Act. Dial. *in mg.*] Pontano, *Actius dialogus*

18-22 Non è chiaro se Bartolommei si riferisca qui a Demostene (*De partibus orationis*), come
 farebbe pensare l'annotazione a margine, oppure ad altro autore. Le analogie fra l'oratore e il poeta
 sono espresse in molti dei trattatisti antichi e moderni sull'arte dell'oratoria e della poetica, si legga
 ad esempio il conosciuto passo di Cicerone: «est enim finitimus oratori poeta, numeris adstrictior
 paulo, verborum autem licentia liberior, multis vero ornandi generibus socius ac paene par; in
 hoc quidem certe prope idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat ius suum, quo minus
 ei liceat eadem illa facultate et copia vagari qua velit» (*De orat.* 1,16,70-71; CICERONE - Narducci
 1994, p. 166).

27-29 *oratore ... venerazione.* cfr. PONTANO - Previtiera 1943, p. 233, 5-8.

29-31 *altri ... essi:* l'idea del poeta «dio tra gli uomini» fu espressa per la prima volta per
 Filosseno di Citera da Antifane nel suo Attore di terza categoria (cfr. CAF II, 1884, 102), dove
 tuttavia il proposito, attraverso la lode, era quello di prendere in giro il citerense per il suo
 linguaggio farraginoso.

32-36 La differenziazione delle forme poetiche in base all'oggetto dell'imitazione ha origine
 da quanto scrive Aristotele nella *Poetica* (2 1448a 1-18).

darò principio il quale, come scrisse il filosofo, rimase in noi innestato fino dalla nostra prima fanciullezza e con l'età s'andò avanzando, sì che però radicato riesca difficile divellerlo da' nostri petti, da questo che più che il giovamento si vede applaudito dal mondo. Il diletto nella poesia nasce principalmente dall'imitazione, la quale parve che restasse inserita dalla natura negli uomini, fino da' primi e più teneri anni loro. Quinci i fanciulletti godono d'imitare alcuna operazione l'amate nutrici loro; e quelli più degli altri riescono ingegnosi che più si veggiano imitatori, disse perciò il filosofo nella sua *Poetica*, trattando dell'immitazione: l'uomo è animale dispostissimo all'immitazioni, e comincia a imparare dalla rassomiglianza che ritragga, anzi noi tutti ci ralleghiamo delle rassomiglianze. Di ciò n'apparisce un manifesto segno nelle stesse occorrenze: avvenga che riguardiamo con diletto l'immagini, e specialmente se sono fatte con diligenza, di quelle cose che nelle loro native forme abboriamo, sì come sono quelle di schifosissime bestie e quelle de' defunti. Questo confermò Plutarco, così discorrendo: «Noi udiamo con fastidio il grugnito dell'animale porcino, lo stridore della carrucola, il fremito del vento, lo strepito del mare; ma se alcuno immiterà commodamente queste cose, come Parmenone immitò il porco, Teodoro le carrucole, noi da tali cose immitate riceveremo diletto. Così noi fuggiamo l'infermi e quelli che sono in sospetto di qualche male, come uno spettacolo dispiacevole, e poi veggiamo con diletto il *Filotete* d'Aristofane e la *Giocasta* di Silamone, che rappresentano persone le quali muoiono come tistiche». Da tutto ciò inferisce che diletto, sì come s'è detto, il poeta principalmente dalla rassomiglianza ed immitazione.

Confermò tutto ciò un moderno così dicendo: non è dubbio alcuno che l'arte è imitatrice della natura, che quanto meglio l'imita più diletta, e che

43 divellerlo] diverlo *D58* p. 3 55 defunti] defonti *D58* p. 4 55 dopo così, vagamente *D58* p. 4 65-82 Confermò [...] Marziale, *om. D58* p. 4

41-44 Moral. l. 2. c. 3. *in mg.*] Aristoteles, *Eth. Nic.* II 3,1104b. 49-51 Ar. Poet. p. 2 *in mg.*] Aristoteles, *Poet.* 1448b. 55-62 Pl. Aud. Poe. *in mg.*] Plutarchus, *Aud. Poe.* 3,18b10-18c7.

41 *il filosofo*: qui e altrove nel testo è riferito al pensatore greco Aristotele (Stagira 384 o 383 a. C. – Calcide 322 a. C.).

41-55 *rimase ... defunti*: Bartolommei riferendosi al passo dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele (*Eth. Nic.* II 3,1104b), vuol far risaltare come la speculazione teorica da sempre abbia riconosciuto il legame fra il sentimento di piacere che nasce spontaneamente nell'uomo dall'apprendere attraverso l'imitazione e il concetto etico del bene, che sta a fondamento di tutte le azioni umane, compresa l'arte poetica. Sul sentimento di piacere provato dall'uomo nella contemplazione dei prodotti della mimesi: cfr. Aristoteles, *Poet.* 4,1448b 4 sgg. e *Reth.* I 11, 1371b 5 sgg. Si veda, inoltre, per l'interpretazione cinque-seicentesca del passo della *Poetica* aristotelica, il volgarizzamento e il commento di Ludovico Castelvetro (CASTELVETRO – Romani 1978, I pp. 89-103).

56-62 *Noi udiamo... tistiche*: PLUTARCO – Valgiglio 1973, p. 7, per la tr. it. pp. 257-258.

le poesie tanto sono migliori quanto meglio rappresentano l'azioni perché facendo la natura le sue cose ordinatamente e conducendole da' principi a' fini per li loro mezzi, convenevole, per ben rassomigliare, che l'ordine
 70 del racconto corrisponda all'ordine del raccontato; il che maravigliosa cosa è quanto piaccia all'intelletto, il quale, apprendendo successivamente e ordinatamente il tutto, né rimanendogli luogo alcuno di dubitare e contristarsi, e vedendo una somiglianza all'arrivo della natura, viene a concepire l'intero diletto dell'imitazione.

75 Ma non solamente la filosofia e l'autorità degli scrittori, ma l'esperienza istessa, ne dà ad intendere questa verità; perciò che se andremo osservando, troveremo che tutti i giochi e trastulli degli uomini, che sono dalle leggi permessi, hanno in sé qualche spezie d'imitazione. Nell'antico gioco del Tavoliere la tavola è la terra, il numero del dodici è lo zodiaco, i sette grani
 80 del frittillo sono i sette pianeti, e la torricella significa l'altezza del cielo, come riferito ne viene da *Suida*. Il giuoco degli scacchi non è altro che un'immagine di guerra e di latrocinio, come disse Marziale.

Diletta similmente il poeta col suo parlare meraviglioso e con l'armonia del verso, la quale si confà con quella che risulta dall'ordinato movimento
 85 delle celesti sfere, tra di loro tanto ben concordanti che rassembri che le abbia la divina sapienza di numeri poetici temperate.

In questo tuttavia, se si debbano considerare le ragioni più vere della poesia, deve cedere la precedenza all'utilità il diletto. Se questo s'ammetta, sì come si conviene, chi più del poeta ne puote indurre altrui al ben operare?
 90 Egli – disse Plutarco – scorge la via alla civile felicità, egli ne spiana e n'infiora il sentiero alla virtù; e questa – che come affermò Giulio Polluce – nel sembante s'appresenta squallida e severa, egli placida la dimostra, mentre l'ammanta di vesta ricamata di favole misteriose, ed arricchita di splendida locuzione è quell'istessa, che comunemente fu collocata sovra
 95 l'alpestre cima d'un giogo dirupato, cinto di precipizi (sì che per ciò più ne spaventati dall'orrida apparenza, che n'alletti dalla dolcezza dei suoi frutti, che conservi nella sua sommità) il poeta n'asside sul verde d'un poggio ameno che inviti anco i più schivi e pigri, alla montata. Possono perciò nominarsi i poeti i benemeriti dell'istessa virtù, così da Platone chiamati, gl'interpreti

94 è] e *D58* p. 5

78-81 *Suida* T 7 A. 81-82 Martialis, *epigr.* 14,18. 90-91 Pl. Aud. Poe. *in mg.*] Plutarchus, *Aud. Poe.* 91-98 Lib. I. Onom. *in mg.*] Pollux, *Onom.* I 1,27.

78-81 *Suida* T 7 A. (*s. v.* Τάβλα). Per il lessico enciclopedico bizantino *Suda* o *Suida*, probabilmente del X secolo e attribuito in passato a una sola figura autoriale di tale nome, rimandiamo all'edizione curata da Ada Adler (Stuttgartiae et Lipsiae, aedibus B. G. Teubneri 1928-1938: cfr. *Suida*–Adler) che qui indichiamo in forma abbreviata con l'iniziale del lemma, il numero dello stesso dato dalla studiosa e A. che sta per Adler, e ancora se ritenuto opportuno, segue la trascrizione tra parentesi del lemma.

91-98 e questa ... *montata*: cfr. POLLUCE 1608, p. 9.

100 della divina sapienza, così detti da altri: gli arbitri della natura, i maestri de' costumi. Essi anticamente erano i profeti, i teologi, i legislatori de' popoli, a' quali – come notò *Suida* – prescissero leggi per ben vivere, avendo per prima raddolcito col canto e col suono dell'armoniosa lira la naturale fierazza loro, acciò più facilmente per mezzo della soavità de' numeri ricevessero

105 i salutevoli precetti della vita. Essi parimente di propria bocca resero le sentenziose risposte degli oracoli. Essi i dottori ammaestranti nelle sacre cose; i presidenti alle cirimonie; i direttori dell'umana generazione. Essi per detto di Socrate furono paragonati a gli anelli calamitati; già che nella maniera che questi traggono gli altri ferrati anelli, per virtù comunicata loro dalla calamita, gl'ingegnosi poeti (quasi mediatori tra 'l Creatore e l'umane creature) con l'ardore e lo spirito conferito loro da Dio, come da più che

110 mistica, anzi divina calamita, traggono dolcemente gli uomini al buon sentiero e alle virtuose operazioni. La poesia in somma – disse il Minturno – è l'oceano di tutte le discipline, le quali sì come da lei derivano, così a lei ritornano. Ella è simile alla catena d'oro, della quale fa menzione Omero: conciosia cosa che come quella, pendente dalla sommità del cielo sino alla terra, manteneva tutte le cose collegate insieme, così la poesia tiene l'arti liberali e le scienze a se medesima, come a principio altissimo, mirabilmente annesse. Ben ebbe dunque ragione d'esclamare Marco Tullio in lode della

120 poesia con queste parole: «O poesia, duce della vita, apportatrice della virtù, sgombratrice de' vizi! Che sarebbe di noi non pure, ma di tutta la vita umana senza il tuo intervento? Tu partoristi le città, tu gli uomini dissipati raccogliesti in consorzio di vita, tu quelli primieramente co' domicili, quindi co' maritaggi, indi con la comunanza delle lettere e delle voci quali congiungesti, tu l'inventrice delle leggi, tu la maestra de' costumi fusti, e

125 delle discipline». Concludo con quello che afferma il Sigonio de' poeti, che

116 pendente] pendente *D58* p. 6. 126-127 Concludo [...] Dio, *om. D58* p. 7.

101 Mint. poet. l. I *in mg.*] Minturno, *L'arte poetica*, I. 101 Boccaccio, *Genealogie* XIV 8,11. 102 *Suida* N 472 A. 107-108 Plato, *Ion* V. 113-114 Poet. l. I *in mg.*] Minturno, *L'arte poetica*, I. 115 Homerus, *Ilias*, VIII, 18-27. 119-125 Tusc. 5 *in mg.*] Cicero, *Tusc. disp.* 5,2,5. 126-130 Orat. 3. Elo. *in mg.*] Sigonio, *Oratoriae artis: De eloquentia*.

101-107 *Essi ... generazione*: cfr. MINTURNO 1563: lettera dedicatoria pp. non numerate. Per l'identificazione dei poeti con i teologi si veda quanto scrive Boccaccio nelle *Genealogia deorum gentilium* (BOCCACCIO – Zaccaria 1998, p. 1410 e n. 85, pp. 1076-1077), dove Boccaccio, riferendosi a quanto scrive Petrarca (*Fam.* X 4,2 e *Inv. c. med.* III o Prose 674) richiama come prima attestazione la *Metafisica* di Aristotele (*Metaph.* I, 3, 983b 27). Per l'identificazione dei poeti con i legislatori vedi anche *Suida* N 472 A. (s. v. Νομοθέται).

107-108 *Essi ... calamitati*: secondo Platone (*Ion* V), Socrate paragona l'arte della parola di Omero al magnete che attrae a sé gli anelli di ferro che a loro volta attraggono altri anelli, tanto da formare una catena.

113-115 *La poesia ... ritornano*: cfr. MINTURNO 1563, lettera dedicatoria pp. non numerate.

120-126 *O poesia ... discipline*: il brano è ripreso dalle *Tusculanae Disputationes* (5,2,5) di Cicerone, dove l'oratore rivolgeva la sua declamatoria alla «philosophia» che qui viene assimilata alla poesia.

130 «l'istesso Dio, che risiede nell'altezza della mente loro, si prevaglia di essi come suoi ministri, a ciò che noi che udiamo il canto loro comprendiamo che non sieno eglino che proferiscano cose cotanto preclare, ma parli per bocca loro l'istesso Dio».

Capitolo II

Come la poesia si vaglia della tragedia e della commedia come di suoi principali instrumenti per introdurre negli uomini la felicità.

Il poeta, che tutto deve impiegarsi nell'altrui insegnamento, si vale della tragedia e della commedia come di due principali maestre, per dimostrare agli uomini la rettitudine dell'operazioni, e particolarmente indirzarli al possesso di quella virtù dalla quale più ne dipende quella umana felicità
 5 che si concerna alla nostra vita mortale. Una tal virtù può dirsi che sia la costanza, la quale rende l'uomo felice, mentre mantenga imperturbato in ogni incontro che riceva tanto dalla fortuna prospera quanto dall'avversa, e lo conservi sempre fra tutti gli accidenti sinistri o felici, bene operante, in guisa tale che senza vacillarne a parte alcuna per iscosse fortunate d'una
 10 fatta si mantegna, sembante a corpo quadrato, che se caggia in terra resti sempre in piedi, in una positura stessa consistente. La tragedia come donna reale, e nel sapere più d'assai pellegrina e sublime, si prende la cura d'istruire nella virtù li personaggi più grandi. Essa quinci, come maestra nella cattedra della sua pomposa scena assisa, legge loro la moderazione nella prospera
 15 fortuna; lezione assai più alta e difficile ad apprendersi di quella che n'insegni la commedia a gli uomini privati, di non darsi nella fortuna avversa in braccio totalmente alla pusillanime viltà, richiegendo per moderamento fra successi più prosperi, un grande contrappeso di virtude, a fine che in essi i personaggi prosperati non si veggiano inalberarsi con gli orgogli e con
 20 l'insolenze, e restarsi, come dice il filosofo, nella mente corrotti. In somma

20 restarsi] restassi *D58* p. 8

9-11 Aristot. *Moral. I. I in mg.*] cfr. Aristoteles, *Eth. Nic.* I 10,1100b. 13-15 Boet. *Cons. Phil. in mg.*] Boethius, *Cons. Phil.* II 2,12.

127-130 *l'istesso ... Dio*: SIGONIO 1601, p. 31.

13-15 *Essa ... fortuna*: cfr. BOEZIO – Bieler 1957, p. 20. Nel *De Consolatione philosophiae* (II 2) di Boezio la personificazione della Fortuna parla all'autore dell'insegnamento della tragedia, la quale ha per compito di ricordare ai potenti che anch'essi sono soggetti al mutare della sorte (per un più recente commento al passo cfr. BOEZIO – Bettetini, 2010, pp. 42-47).

la tragedia n'ammaestra i principi, dicendo loro che non s'insuperbiscano, rimirandosi fra l'affluenza di tutti i beni terreni, ed assisi, per così dire, in grembo ad Amaltea. Ricorda loro che non si fidino dell'infide lusinghe e carezze della sorte, essendosi per tanti esempi de' suoi più prosperati, sperimentata incostante negli usati sdruciolevoli rivolgimenti di sue ruote. Pone loro davanti le subitanee cadute degli Edipi, Aiaci, Ercoli, Agamennoni, rammenta loro la fievolezza dell'umana vita, esposta a vari inopinati sinistri avvenimenti che possano in breve d'ora amareggiare le dolcezze, per molti anni andati, felicemente godute. Ella da ricordi così fatti altro non pretende se non che ne abbassino le fastose loro alterigie e si riducano a una lodevole moderazione di costumi, la quale per mio credere è l'ultimato fine della tragedia, e non quello comunemente reputato della purgazione della commiserazione e del timore; già che di sì fatta purgazione non hanno bisogno li personaggi più grandi, sì come afferma Aristotile, anzi la tragedia in vece di scacciare detti affetti, deve procurare d'introdurli ne' petti de' dominanti, onde per mezzo di quelli vengano ad abbassare e moderare le loro fastose arroganze; fine, per mio credere, come ho detto, della tragedia, e ciò mi sono ingegnato di provare nella prefazione in fronte alle mie tragedie.

La commedia s'impiega tutta a pro degli uomini privati, che dal filosofo nominati sono i peggiori. Ella gli ammaestra, ma con mezzo assai opposto a quello di cui si vaglia la tragedia verso i potentati; imperciò che questa a' dominanti gonfi di superbia deprime l'ontoso stato, mercé del timore e della commiserazione, che n'introduce loro, presentando aspetti commiserabili e spaventevoli; la commedia per lo contrario raffrena gli uomini volgari da una certa pusillanime diffidenza di loro medesimi, la quale in tal maniera gli avvilisce, che gli rattenga dall'ingerirsi ne' magistrati, e dall'intraprendere cariche onorevoli di pubblici impieghi: la qual cosa non si conformi con l'intento di una bene ordinata republica, la quale richiegga da' suoi cittadini una tal indifferenza, che gli dimostri a luogo e tempo acconci e pronti, ora a comandare ed ora ad ubbidire e non meno sobri e temperati fra l'ozio, che generosi e forti fra negozi. La commedia porge loro un opportuno ardimento fra la mancanza del coraggio, con l'imitazione di persone, le

34-41 Aristoteles, *Poet.* 2,1448a; 5-6,1449a; 13,1452b-1453a

38-39 e ciò ... *tragedie*: Bartolommei si riferisce al testo indirizzato *Al saggio e benigno lettore*, lo scritto prefatorio fu pubblicato con le sue *Tragedie*, una prima volta nel 1632, a Roma, per i tipi di Francesco Cavalli (cfr. BARTOLOMMEI 1632) e successivamente, con la revisione e l'ampliamento dei testi drammaturgici, nel 1655 a Firenze da Pietro Nesti (cfr. BARTOLOMMEI 1655). Il testo prefatorio si presenta come un breve trattatello di poetica nel quale l'autore, prendendo spunto da passi della *Poetica*, dell'*Etica Nicomachea* e della *Retorica* di Aristotele, giustifica la legittimità di trattare argomenti sacri nella tragedia, in linea con l'impostazione teorica d'impronta barberiniana che cercava di legittimare la nuova drammaturgia cattolica nell'alveo della tradizione antica.

55 quali nel principio e nel mezzo della comica favola si viddero combattute
 da varie traversie, ma poi nel fine del giuoco divennero allegre e baldanzose,
 terminati i litigi in amichevoli concordie, e per quanto si veggia da' comici
 praticato, acquetate l'amorose passioni con bramati maritaggi né sarà per
 mio credere fuori di proposito, il rammentare, per più dichiarazione di
 60 quanto s'è detto, ciò che n'afferma Mazzoni, che «tutte le discordie civili
 hanno avuto origine da due spezie di uomini, cioè da' disperati e da' potenti.
 In Cartagine tumultuarono Mattone e Spendio disperati, Annone e Barca
 potenti; in Roma fecero il medesimo Catilina e Spartago disperati, Mario
 e Silla, Pompeo e Cesare potenti. In rimedio e provvedimento di queste due
 sorti di uomini, la civile facultà e la sapienza diedero volentieri luogo alle due
 65 spezie di poesia, cioè alla commedia e alla tragedia. La prima s'introduce per
 li disperati, acciò che veggendo che le cose quanto più sono intrigate tanto
 più sortiscono molte volte il desiderato fine, prendesser per ciò speranza che
 le cose loro fussero per avere una simile riuscita, senza che da loro medesimi
 si procurasse con disturbo della repubblica.

70 La Tragedia fu ricevuta in riguardo de' potenti, a fine che specchiandosi
 in essa vedessero, come sovente chi voglia soprafare a gli altri, più di quello
 che richiegga il giusto, perda molte volte lo stato, la vita e l'onore». Un
 bello esempio d'un disperato in commedia rappresentato può rendersi
 75 nell'*Autontinumerone* di Terenzio. Il vecchio Menedemo veggendo che Clinia
 suo figliuolo si era fortemente invaghito di Panfila e procurava di sposarla,
 non approvando un tal maritaggio, si diede a riprenderlo e sgridare in sì fatta
 maniera e con tanta assiduità che 'l figliuolo, vinto finalmente dall'impazienza,
 toltosi dalla casa paterna, tragittossi a militare nell'Asia. Il vecchio padre, che
 per prima cotanto s'inquietò detestando gli amori del figliolo, udita la di lui
 80 subitanea partenza, in tal maniera se n'afflisse che niente più. Egli scorgendosi
 il colpevole di ciò, già che a cagione della sua importuna fastidiosaggine
 aveva fatto partire di repente il suo Clinia, condannò se medesimo a gravoso
 supplizio. Vendette la propria casa, le suppellettili di essa, la servente famiglia,
 riserbandosi solamente alcuno fra i suoi famigli che gli potesse servire d'aiuto
 85 nell'opere rusticali e per tal fine si comperò un gran podere, in cui dal primo
 spuntare dell'alba fino al tramontar del sole, attese con gli operari serventi a
 lavorare la terra, affliggendo in sì fatta maniera (ormai uomo di anni sessanta)
 la cadente vecchiezza. Egli tra tali miserie si mantenne ritroso e schivo d'ogni
 conversazione, non ammettendo conforto veruno da gli amici, per lo spazio
 90 di tre mesi, che tanto stette a ritornare Clinia, richiamato dal desiderio

75 Panfila] Pamfila *D58* p. 12

59-72 Lib. 2. c. 9 *in mg.*] Mazzoni, *Della difesa della commedia di Dante*, II 9. 73-74
 Terentius, *Haut.* 975.

59-72 *tutte ... l'onore*: MAZZONI 1587, p. 263.

di rivedere la troppo bramata amica; ma non sì tosto intese Menedemo il ritorno del figliuolo che, quasi per l'allegrezza impazzato, gli corse incontro ed abbracciandolo paternamente gli offerse se stesso e tutte le cose sue, delle quali liberamente disponesse a suo talento. Quindi seguirono le nozze di Clinia con l'amata Panfila, e così si vidde la scena di dogliosa, tramutata in festosa. 95 Questo comico caso mi è parso di addurne in confermazione di quanto io n'abbia accennato di sopra, che sia la commedia una gentilissima proveditrice di ottimo rimedio alle altrui afflizioni, le quali da lei sono addolcite con l'imitazione di persone allegre, con ragionamenti graziosi, con gli arguti motteggiamenti, con le urbane facezie e con le ridicole piacevolezze. Ma per 100 meglio comprender la molta e diversa utilità che possa recare al mondo la bene ordinata commedia, verrà per avventura ottimamente fatto l'esaminarla ne' suoi particolari, ricercando l'origine ed i suoi progressi, per poi potere meglio concludere in darle quella forma dalla quale ne risulti il giocondo con l'onesto; cose che si richieggiono dai poeti tutti, non solo per detto del 105 principe de' latini lirici; ma per testimonianza degli altri più rinomati scrittori che prescrivano regole alla poesia.

Capitolo III

Come prendesse origine la commedia, quali fussero li suoi primi autori, quale il luogo dove ebbe principio.

Difficile si rende cotanto l'investigazione dell'origine della commedia, che l'istesso Aristotele confessa di non sapere disciorre un nodo così intrigato, in questo rimettendomi primieramente a quanto ne scriva il teologo religioso

2 Poe. c. 5 *in mg.*] Aristoteles, *Poet.* 1449b.; cfr. anche, *Poet.* 1448a. 3-4 Ammó. Recit. Tract. 2. Am. 18. Agg. I. a 154 *in mg.*] Ottonelli, *Della christiana moderazione, Trattato I, Ammonizione XVIII, Aggiunta I* a p. 154.

3-4 Bartolommei rimanda al quarto libro del trattato *Della christiana moderazione del theatro libro, detto l'ammonitioni a' recitanti*, del padre gesuita Giovanni Domenico Ottonelli (che nella *Didascalia* viene sempre denominato con l'appellativo di «teologo religioso»), in particolare all'*Ammonizione decim'ottava*, dove l'Ottonelli differenziando sul piano dell'*inventio* la commedia onesta da quella oscena, dimostra che quest'ultima è cosa molto pericolosa e nella sua sostanza diabolica, in quanto conduce l'uomo al 'male'. Un assunto condiviso da Bartolommei che, nella prosa 'insegnativa' della *Didascalia*, si propone di trasmettere ai giovani una dottrina comica fortemente intrisa da quegli stessi principi di 'cristiana moderazione' proposti dai padri gesuiti. L'opera di Ottonelli fu stampata a Firenze in cinque libri fra il 1646 e il 1652 (cfr. OTTONELLI 1646-1652), con l'aggiunta nel 1661 di un volumetto di compendio intitolato *L'interrogatorio con le risposte circa le commedie de' moderni* (OTTONELLI 1661). Il poderoso trattato dell'Ottonelli offrì a Bartolommei un'ampia ricognizione teorico casistica per l'elaborazione della sua dottrina comica.

5 nel lib. 4 della *Cristiana moderazione del teatro*, riferirò semplicemente quello che ritrarne io abbia saputo da gli scrittori più approvati. Alcuni attribuiscono la gloria della nascita di lei a gli ateniesi, sì come fa Ateneo, altri a' siciliani, sì come n'accenna Teocrito. Io fra queste varietà di pareri mi sento disposto a crederne vero quel tanto che scrivono della nascita della commedia, del luogo e del come, Giano Parrasio ed Antonio Minturno.

9-11 Com. Poet. Orat. in mg.] Parrasio, *Q. Horatii Flacci Ars poetica, cum trium doctissimorum commentariis*. 9-11 Poet. l. 1 in mg.] Minturno, *L'arte poetica*, I.

6-15 Pur non entrando nel merito della questione dell'origine della commedia, Bartolommei segue, come egli stesso afferma, sulla scia dei trattatisti cinque-seicenteschi da lui citati, la linea interpretativa proposta da Ateneo che si rifà a fonti alessandrine. Commentando il passo dei *Deipnosophisti* (II, 40b), dove Ateneo affronta la questione dell'origine della commedia, la critica converge nel ritenere che Ateneo, dopo aver collegato la poesia drammatica al culto di Dioniso, alluda a una comune origine per tragedia e commedia usando lo stesso procedimento di Aristotele che associa la loro nascita all'etimologia dei loro nomi; tuttavia i due autori giungono a conclusioni diverse: «Per Aristotele la poesia drammatica ha origine doriche e, in particolare, la commedia è il canto delle kômai, dei villaggi che sorgono ai margini della città; per Ateneo tragedia e commedia, in origine chiamate indistintamente *trygodia*, sono legate alla festa della vendemmia (*tryge*) ed hanno origini attiche» (ATENE0 – Canfora 2001, n. 5 p. 119). Secondo l'interpretazione di Ateneo, ripresa anche da Orazio (*Ars* 275-277), si attribuiva l'invenzione del dramma a Tespi del demo di Icaria (cfr. *Suida* Θ 282 A.). Tespi per primo avrebbe dato forma poetica alle battute che i contadini di Icaria si scambiavano in occasione delle feste di Dioniso (cfr. ATENE0 – Canfora 2001, n. 5 p. 119) e, come riporta anche Orazio, portava in giro le tragedie su un carro (*dicitur ... plaustris vexisse poemata*), divenuto in seguito famoso come 'carro di Tespi'; coro e attori recitavano con le facce tinte di feccia di vino (per una voce critica su Tespi cfr. PERUSINO 1996, p. 914). Ancora utile per uno studio sul tema: PICKARD-CAMBRIGE 1962, pp. 69-97. I più recenti studi ipotizzano la nascita della commedia, così come la conosciamo, dalla sostanziale fusione degli elementi originari derivanti dalle due tradizioni: dorica per le scene episodiche e attica per la creazione del coro; per una sintetica ricostruzione delle origini della commedia cfr. MASTROMARCO, TOTARO 2008, pp. 166-191, in particolare p. 168.

7 Teocrito attribuisce al poeta comico siracusano Epicarmo (sec. VI/V a. C.) l'invenzione della commedia, nell'epigramma sepolcrale a lui dedicato: Theocritus, *epigr.* 18 e in *Antologia Palatina* IX 600, pp. 304-305 (sulla fortuna seicentesca di questa antologia di testi d'autori greci, cfr. il contributo di Anna Meschini in *Antologia Palatina* – Pontani 1979, pp. XXXI-XLIX). Lo stesso Aristotele accennando all'origine della commedia presso i dori megaresi di Sicilia cita fra gli autori Epicarmo e Formide che per primi avrebbero composto favole non di argomento personale (cfr. *Poet.* 3, 1448a; 5, 1449b). Oggi del poeta dorico siracusano Epicarmo conosciamo una quarantina di titoli e circa 300 frammenti (cfr. PCG, I, pp. 8-173; ATENE0 – Canfora 2001, pp. 1928-1929 e qui II 8,3).

9-11 L'umanista Giano Aulo Parrasio (pseudonimo del cosentino Giovan Paolo Parisio 1470-1522) nel suo commento all'*Ars Poetica* di Orazio, pubblicato nel 1536, parla dell'origine della tragedia e della commedia e dei nomi che assunsero i due generi presso i greci e i latini, sulla base della fabula e della forma. Per Parrasio la commedia antica è suddivisa in tre tipologie: «Prima manifeste reprehendens, in qua Aristophanes, Euopolis atque Cratinus. Media per aenigmata mordet, in qua Plato. Novae autem princeps Menander, quae ab antiqua differt, tempore, lingua, metro, dispositione» (PARRASIO 1536, pp. 161-168, cit. p. 163).

9-11 Sull'origine della commedia Minturno riporta principalmente due opinioni, la prima è quella che la commedia abbia avuto origine dalle feste bacchiche, la seconda dalle improvvisate drammatizzazioni inscenate dai 'contadini ingiuriati' che per riprendere i padroni che li avevano maltrattati diedero vita a delle forme di rappresentazioni comico-satiriche (cfr. MINTURNO 1563, pp. 110-111).

10 Questi celebri autori affermano che s'originasse la commedia fra gli ateniesi
 in un certo borgo che fu chiamato Icario e che in tempo di vendemmia ella
 nascesse, e si indussero, per mio credere, a dir questo mossi dall'autorità di
 Ateneo, che così ne parlò: «l'origine prima della commedia e della tragedia
 nacque dal bere e dalla ubriachezza in Icario, castello dell'Attica, nel tempo
 15 della vendemmia, e da principio la commedia fu chiamata *trygodia*». A
 questo alluse Euripide nelle *Bacche*, menzionando gli dei che diedero al
 mondo il vino:

*Dieder la vite, onde le gravi cure
 da' mortali fugasse.*

20 Prese poscia la commedia il nome dalla parola greca *comon*, che significa
 mangiamento, ovvero da Como, che fu dio del sollazzo e dell'ubriachezza, un
 dio compagno di Bacco. I primieri comici recitanti, per quanto riferiscono
 gli scrittori citati, furono alcuni contadini, i quali riputandosi mal trattati
 da' loro padroni, se ne risentirono con una veramente bella ed innocente
 25 vendetta; e fu questa: mascherati nel volto con le foglie del fico, che tali
 furono le prime maschere poste in uso, sì come affermò il *Suida*, salirono
 una sera sopra un carro, d'arboree frondi tappezzato, da questo frascato
 ne derivò la scena, sì come nota un moderno autore, cioè da un portico
 di frondi o intrecciamento d'alberi, che faccin ombra, poiché dall'ombra,
 30 secondo la greca origine, viene il nome di scena. E perché in sì fatti luoghi
 fronzuti e ombrosi si cominciarono a recitar anticamente le commedie e le

27-33 da questo [...] verdure, *om. D58* p. 14

13-15 Deipnos l. 2 *in mg.*] Atheneus, *Deipnos*, II, 40b. 18-19 Euripides, *Bacch.* 772. 20-22
 Voss. Iust. Poe. l. 2. c. 22 *in mg.*] Vossius, *Poeticarum Institutionum*, II 22. 26-27 *Suida* Θ 494 A.

18-19 *Dieder ... fugasse*: la citazione euripidea, *Bacchae* 772, con l'aggiunta dei versi 773-774, è riportata nei *Deipnosofisti* (II, 40b), da dove, verosimilmente, Bartolommei potrebbe averla letta e censurata per il contenuto fortemente sensibile che deriva dall'associazione fra Dioniso e Afrodite. Si legga la moderna traduzione italiana, tratta dall'ed. critica diretta da Canfora, dei versi di Euripide citati da Ateneo: «*La vite che acqueta gli affanni ha donato ai mortali. / Dove non c'è il vino, non c'è Cipride / né alcun altro piacere per gli uomini*» (ATENE0 – Canfora 2001, p. 119).

20-22 Per l'etimologia della parola 'commedia' Bartolommei rimanda, con nota a margine, al secondo libro sui generi drammaturgici delle *Poeticae institutiones* del professore olandese Gerardus Joannes Vossius (Heidelberg 1577–Amsterdam 1646), dove il capitolo ventidue ha come titolo: *De comedia. Ac primum de vocabulo, definitione, discrimine ejus a tragoedia ac fine*. L'opera fu pubblicata ad Amsterdam nel 1647 (Vossius 1647) e rappresenta una somma delle conoscenze poetiche del pieno Seicento, oggi ne possediamo una moderna edizione critica a cura di Jan Bloemendal (cfr. Vossius – Bloemendal 2010, in particolare per il passo citato da Bartolommei, p. 638). Il trattato di Vossius, nel quale molti capitoli sono dedicati alle tipologie di rappresentazione comica dell'antichità, fu certamente molto utile al fiorentino per la sua ricostruzione storica del genere commedia, come risulterà anche da altri passi della *Didascalìa*.

tragedie, passò poi il nome di scena in significar l'apparato, ove sì fatti poemi si rappresentavano. I detti, oltre l'apparato di verdure, fornirono il carro di mosto e di rozze vivande, e così provveduti se ne andarono tra l'ombre incerte della notte, ronzando fra' villaggi più frequentati de' padroni ed arrestando i buoi anzi le porte di quelli, rappresentarono la commedia loro, la quale altro non contenne che rammarichi, querele, lamenti, rimproveri, villanie contro i padroni. Io mi vo figurando che principiassero la commedia da soliloqui alterni. Alcuno di essi chiamato per nome il padrone, lo dichiarò un uomo indiscreto, già che più volte l'avesse violentato ad affrettarsi fra viaggi disastrosi, al sole più cocente ed alla più dirotta pioggia, senza riguardo veruno alla sua persona ed alle sue bestie. Alcuno altro forte gridando al padrone che l'ascoltasse, lo tassò d'avarizia rimproverandoli che tutti per sé volesse i vantaggi del podere, e le spese e i dispendi di esso caricasse sopra le spalle del tapinello contadino. Altri potette per avventura nominare il suo padrone un uomo dispietato, che più volte avesse minacciato di mandarlo via del podere, senza alcuna considerazione a' servizi fatti e alla sua estrema povertà, ponendo in non calenza il vederlo con tutta la sua famiglia andarsene disperso. Dopo così fatti soliloqui, alternamente ripresi, si può giudicare che tutti formando un coro, prorompevano in voci incomposte, esagerando quanto mala cosa fusse per loro l'incontro di padroni indiscreti, avari, dispietati, protestandosi di lasciarne deserto il campo, abbandonata la vigna e trascurato ogni altro miglioramento e prode del podere, non mutando costume i padroni, restandosi pertinaci e caparbi nel mal trattare i loro lavoranti. Una tale comica invenzione rappresentata da rusticane persone quasi per isfogo de' ricevuti aggravati, non solo non dispiacque a' padroni ma fu da loro commendata come ingegnosa, avendo saputo in sì bella maniera dirne il fatto loro, e così garbatamente burlando, ammonire i padroni a portarsi con più discrezione verso di loro, con minore sofistichezza nelle minuzie de' guadagni e con riguardo più pietoso alle molte fatiche e penose angustie loro. Di tal forza ed efficacia si rese un tal 'parlare da carro', da cui ne nacque il proverbio d'un parlare maledico, che gli ammoniti padroni disposero d'emendarsi de' loro decantati difetti; potendosi da tutto ciò concludere che la commedia prendesse la sua prima forma dall'utilità. La fama quindi di sì graziosa ed utile invenzione passò immantinentemente dalle foreste alla città, dove non mancò fra' principali senatori chi s'invogliasse di veder rifarsi da gl'istessi contadini la villaresca commedia nel teatro della città, dove, tornata a rifarsi, piacque in sì fatta maniera, che nel senato si consultò e concluse che tal modo di riprendere i vizi dileggiando i viziosi, poteva rendere nella pratica un efficace modo per correngimento di quelli costumi cattivi che s'allignassero ne' cittadini, imperciocché sentendosi questi

33 fornirono il carro] e ben fornito *D58* p. 14 49 alternamente] alternamenti *D58*
 p. 15 69 *tra* tal e modo, un *D58* p. 16 70 rendere] rendersi *D58* p. 16

75 nominatamente beffare in pubblico auditorio, potrebbero vergognarsi, e dalla
vergogna indursi a rimanersi degli scherniti vizi. «Fu data perciò licenza –
come afferma Luciano – a qualsivoglia compositore di poter redarguire con
80 comico scherzo le persone viziose, chiamandole per nome proprio, senza
riguardo veruno a qualità di persone, età, sesso, esagerando le bruttezze de’
vizi, non di passaggio con l’argutezza di qualche motto, ma di proposito,
fermandosi ne’ motteggiamenti e ne gli scherni di chi più gli meritasse». Così
venne a nascere la commedia vecchia, la quale deve riconoscere per suoi
90 primi inventori i contadini, fra’ quali il primiero comico cittadino che
fu celebrato, si nomina un tale detto per nome Susarione, il quale compose
una commedia, non si sa con qual titolo; ma per quanto si può conietturare,
in biasimo della sua moglie, che provò molto fastidiosa ed insolente; già
che d’un tal comico componimento si conservano ancora tre versi citati da
85 Clemente Alessandrino:

*Udite quel che dice Susarione:
gran male son le donne, o cittadini;
ma non è cosa alcuna senza mali.*

90 La comica maledicenza, mentre si mantenne fondata sovra la verità de’ fatti,
fu di tanta efficacia che potette partorire in molti cittadini continenza da’
vizi, e questo per temenza che risaputisi da gl’istrioni, fussero quindi fra

81 nomina] conta *D58* p. 17

73-78 De Gym. *in mg.*] Lucianus, *Anach.* 22. 86-88 lib. I. Strom. *in mg.*] Clemens
Alexandrinus, *Strom.* I 79,1.

73-78 *Fu ... meritasse*: LUCIANO – Longo 1993, 49 [37]: *Anacarsi o gli esercizi ginnici*, pp.
150-151; LUCIANO – Angeli Bernardini 1995, pp. 30-31.

80-85 *primiero ... Alessandrino*: Susarione o Sisarione, poeta greco forse originario di Megara,
è ricordato dalle fonti antiche e dai trattatisti del Cinque-Seicento come uno dei primi inventori
della commedia; a lui, oggi, si attribuisce un unico frammento (cfr. PGC, VII, pp. 661-664, fr.
1, p. 644), qui parzialmente proposto in traduzione italiana. Con nota a margine Bartolommei
rimanda al primo libro degli *Stromata* di Clemente Alessandrino (I, 79,1), dove l’Alessandrino pur
dicendo che Susarione di Icaria fu l’inventore della commedia non riporta il frammento comico a
lui attribuito, come invece sembra far intendere Bartolommei, che, verosimilmente, trasse la sua
citazione da un trattato moderno come le *Poeticarum institutionum* di Gerardus Joannes Vossius,
nel quale oltre alle notizie su Susarione è pubblicato il frammento greco (fr. 1, PGC, VII, p. 664)
con la versione latina (Vossius – Bloemendal 2010, p. 656). Lo stesso Vossius riporta quanto scrive
Diomede grammatico che oltre a Susarione fra i primi comici nomina anche Mullo e Magnete
(DIOMEDE – Keil 1961, I: *Art. gramm.* III, pp. 488-489). Possiamo aggiungere che nei testi comici
contro le donne Clemente Alessandrino non cita Susarione, ma Esiodo e Semonide Amorgino: sulla
ripresa di tale coppia di sentenze, si vedano le annotazioni di Giovanni Pini a *Stromati* VI 13,1-2
(cfr. CLEMENTE ALESSANDRINO – Pini 1985, p. 666). Riguardo alla tematica del frammento, che
già Firenzuola dice tramandato da Stobeo (IV 22^c, 68. 69), esso è stato giudicato dagli studiosi
della letteratura greca come una delle tante espressioni di misoginia della produzione letteraria
ateniese del VI e V secolo comuni a Esiodo come ad Aristofane (cfr. WEST 1974, p. 147).

pubblico teatro al popolo palesati, e come afferma Luciano: «da esso non ricevessero con beffe ed irrisioni, solenni scopature». Quindi Orazio cantando della vecchia commedia disse:

95 *S'alcun fu degno di restar descritto,
perché vizioso, perché un ladro fusse,
adultero, sicario od altro infame,
con molta libertà conto lo fero.*

100 In questo non voglio tralasciarne di significare alcuno particolare che da molti scrittori viene accennato, cioè che nel popolo concorso al teatro, trovandosi grandissima incertezza circa il sapere chi fusse per essere il burlesco nella preparata commedia, restava a questo provveduto da' comici mediante una maschera d'un istrione rappresentante al vivo colui che doveva essere l'oggetto delle burle, ed egli così veniva prima in fatti
105 burlato, che in parole. Questo espressamente testificò Pietro Nannio dicendo: «la vecchia commedia aveva istrioni mascherati, fra' quali alcuno dimostrava chi fusse il destinato allo scherno del popolo ed esprimeva lo di lui sembiante in modo che subitamente si ravisasse e comprendesse il vizioso di riprensioni degno, e quello altresì che la commedia sopra di lui formata dovesse contenere». Molto di giovamento ricevette la città di Atene
110 da' comici, guardandosi i cittadini, per paura de' loro beffeggiamenti, da bruttezze viziose; ma poco mantennero la prescritta osservanza i comici di contenersi fra la verità de' fatti, saltando dall'accuse vere alle false calunnie

100 molti] gli *D58* p. 17 108 ravisasse] ravvisasse *D58* p. 18

92-93 de Gym. *in mg.*] Lucianus, *Anach.* 22. 93-98 lib. I. Sat. 4 *in mg.*] Horatius, *sat.* 1,4,3-5. 105-110 Comm. Poet. Ora. *in mg.*] Nanninck Pieter, *Commentarius* 281, in *Commentaria Artis Poeticae Horatii*.

92-93 *da esso ... scopature*: LUCIANO – Angeli Bernardini 1995, pp. 30-31.

95-98 Nei primi cinque versi della quarta *Satira*, Orazio riferendosi ai tre maggiori esponenti della commedia attica: Eupoli, Cratino e Aristofane, dice che essi non esitarono a mettere alla berlina coloro che avevano compiuto azioni inique (*Sat.* I 4,1-5).

106-110 *la vecchia ... contenere*: cfr. NANNINCK PIETER 1608, *Ars comment.* 281, p. 819. Il «*Commentarius, Petri Nannii Alcmariani in Q. Horatii Flacci Artem poeticam*», qui citato con nota a margine da Bartolommei, compare in più raccolte cinque-seicentesche dal titolo *Commentaria Artis Poeticae Horatii* (cfr. NANNINCK PIETER 1608, pp. 765-839).

115 de' virtuosi, e non s'astessero d'avantaggio di intaccare la reputazione,
 eziandio, di personaggi per scienza e bontà più riguardevoli. Non valse a
 Pericle, chiarissimo ateniese, a fine che si preservasse da' mordaci detti de'
 comici, che egli per lo spazio di anni quaranta avesse governata la Repubblica
 e che egli fusse nominato l'Olimpo, in riguardo della sua eloquenza che parve
 che tonasse e folgorasse. E non valse altresì ad Aristide la sua insigne giustizia
 120 e sua faconda eloquenza, oltre la nobiltà, acciò rispettato egli fusse dalle
 satiriche burle de' comici, onde egli fortemente si lamentò in una pubblica
 orazione, appresso gli ateniesi, condannando una tale libertà di dire usata da'
 comici, cotanto temerari divenuti che non la perdonassero, eziandio, a gli
 uomini più virtuosi, fra' quali ben poteva Aristide annoverarsi. Egli per ciò
 125 consigliava a torsi via totalmente la commedia, adducendo fra l'altre giuste
 ragioni l'impertinenza de' comici, che pronti trascorrevano alle maledicenze
 de gli uomini da bene, perché da essi non ricevevano presenti e sovvenuti
 non venivano nelle loro occorrenze, ma per l'opposto non toccassero gli
 sciagurati, già che ricevevano da loro regali e servigi nell'occorrenza bisogni;
 130 parendo d'vero una grande indegnità che coloro i quali erano rispettati
 da' pubblici giudizi fussero così indegnamente ne' teatri vilipesi e scherniti;
 massimamente, che egli più conto tenevano della buona fama che del
 denaro e fussero come uomini virtuosi per natura loro molto verecondi,
 degni per ciò di vivere esenti dalle mordacità de' comici. Tennero tra' comici

114 di] d' D58 p. 18 124 huomini] uomini D58 p. 19 127 huomini] uomini D58
 p. 19 130 indegnità] indignità D58 p. 19 133 huomini] uomini D58 p. 19 134
 tra'] fra D58 p. 19

119-134 Ora. de Comm. *in mg.*] Aristides, *Or.* III 8, 631.

119-134 Publio Elio Aristide (Misia 117 o 129 – 185 o 189), considerato uno dei massimi
 esponenti della seconda sofistica, riteneva che nelle commedie non dovesse essere attaccato nessun
 cittadino per nome, perché la derisione *ad personam* era pericolosa per la stabilità del governo
 dello stato, in tal senso nelle sue orazioni si espresse a favorevole dei decreti ateniesi che avevano
 limitato l'*onomasti komodein*: si veda ad esempio il *Secondo discorso platonico: A Platone in difesa
 dei Quattro* (Or. III 8, 631). Per l'edizione critica delle orazioni di Aristide cfr. ARISTIDE – Lenz,
 Behr 1976-1980; sulle considerazioni di Aristide a proposito dei comici e della commedia cfr.
 BERARDI 2014, pp. 193-206, in particolare p. 197.

135 nome di mordaci Susarione, Crate, Mullo ed Eupoli, ma tutti n'avanzò
 Aristofane nelle burlesche invenzioni e ne' pungenti sali, sì come chiaramente
 n'apparisce dalle sue commedie, nelle quali si dimostrò cotanto arrogante che
 non la volle perdonare nemmeno a gl'istessi adorati dei. Così nel suo Pluto
 140 oltraggiò con detti obbrobriosi Mercurio, Giove ed Esculapio e maltrattò
 l'istesso Bacco, protettore delle commedie; da questo ne derivò il proverbio,
 citato da Luciano: 'faccia di commediante', faccia così sfrontata che non la
 risparmi ad alcuno, attaccandola non che a gli uomini, a gli dei, a cui poco di
 credere dimostrò Aristofane, mentre ardì di beffeggiarli. Egli tuttavia non si

135 ed, *om.* D58 p. 19 138 gl'istessi] gli stessi D58 p. 19 142 huomini] uomini
 D58 p. 20

138 Aristophanes, *Plut*

135 Susarione: cfr. qui I 3,80.

135 Crate o più frequentemente Cratete, nei trattatisti cinque-seicenteschi, visse nel V sec. a. C. ed è stato riconosciuto come uno dei primi rappresentanti della commedia attica. Stando a quanto riporta Aristotele fu il primo a comporre ad Atene commedie prive di invettive personali di tipo politico, con favole di carattere universale (*Poet.* 1449b7-9), delle sue commedie ci restano nove titoli e decine di frammenti (cfr. PCG, IV, pp. 83-110), alcuni dei quali erano ben conosciuti tramite Ateneo (per le occorrenze nei *Deipnosofisti* si veda ATENE0 – Canfora 2001, p. 1916). Le notizie sul commediografo greco Bartolommei potrebbe averle desunte da *La Poetica* di Francesco Patrizi (cfr. PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, I, p. 99).

135 Mullo italianizzazione di Myllus è menzionato da Patrizi come Milo (cfr. PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, I, p. 78), poeta comico del V sec. a. C. (cfr. PCG, VII, p. 28), di lui scrive Diomede grammatico: «poetae primi comici fuerunt Susarion Mullus et Magnetes hi veteris disciplinae ioculari quaedam minus scite ac venuste pronuntiabant» (DIOMEDE – Keil 1961, I: *Art. gramm.* III, p. 488,23-24); si veda anche quanto riporta di lui l'enciclopedia lessicografica *Suida* (ε 2766 A.).

135 Eupoli, visse nella seconda metà del V sec. a. C. ed è considerato oggi uno dei maggiori rappresentanti della commedia attica antica, come già osservava Orazio, che lo ricordava, con Cratino e Aristofane, per essere stato d'ispirazione all'invenzione della satira letteraria di Lucilio (Horatius, *sat.* 1,4,1-6). È ricordato nelle fonti antiche e moderne per le ingegnose trovate e la raffinatezza dello stile, talvolta gli vengono rimproverati gli eccessi satirici, soprattutto di carattere politico. Di lui conosciamo una quindicina di titoli e quasi cinquecento frammenti (cfr. PCG, V, pp. 294-539 e ATENE0 – Canfora 2001, pp. 1936-1937).

136 Aristofane, il più noto e importante esponente della commedia antica, fu conosciuto per la sua sagace e irriverente satira, visse dal 445 ca. a dopo il 338 a. C. Vari tipi di fonti attestano che scrisse da 44 a 46 commedie delle quali ce ne sono pervenute undici intere e centinaia di frammenti. Ad *Aristophanes. Testimonia e Fragmenta* da R. Kassel e C. Austin è riservato il terzo volume del tomo secondo della raccolta dei *Poetae Comici Graeci* (cfr. PCG, III 2 e per un sintetico profilo storico letterario del commediografo e della sua produzione MASTROMARCO, TOTARO 2008, pp. 192-229).

138-140 *Così ... Bacco*: cfr. GARZONI 1594, p. 55.

143-161 *Egli ... vibrare*: sulle fonti che testimoniano l'irrisione aristofanea nei confronti di Socrate cfr. PCG, III 2, pp. 11-16 dove, a partire dalla testimonianza di Platone nell'*Apologia di Socrate* (18 b-d; 19 c) e di altri autori, si riportano gli *Scholia in Aristophanem Nebularum* (in particolare 29 Schol. V, *Nub.* 96).

145 rattenne di burlare in tal modo Socrate che lo dichiarasse un pubblico ateista, che negava Giove e tutta la schiera degli altri dei, riconoscendo solamente per dee le nugole, alle quali inviava preghiere, come a sole benefiche, così denominò la commedia in ischerno di Socrate le *Nebbie*. Quel sapiente filosofo non soleva intervenire fra' teatri, sentendo tuttavia che si doveva rappresentare una commedia sopra di lui, non solo comparve nel teatro, ma,
 150 come afferma lo scoliaste di Aristofane, si compose nel luogo più conspicuo di esso e in ogni nuova comparsa d'istrione si levava in piedi, a fine che fusse dal popolo maggiormente compreso come in quella commedia era il burlato; così volendo dimostrare che poco gli calesse dell'altrui burle e scherni indegni, anzi, nel fine della commedia, venendo interrogato da uno
 155 de gli spettatori, come sopportasse una tale ingiuria, rispose che niente di alterazione gli avesse arrecato, essendo intervenuto al teatro non altrimenti che ad un convito, dove se qualche cibo s'incontri troppo salato non se ne fa caso. Dalla quale risposta s'appalesò uno uomo magnanimo e sapiente, avverando in se medesimo la sentenza di Seneca che l'ingiuria non trovi
 160 luogo nel savio, di cui tale la grandezza dell'animo, che l'ingiurie contro di lui saettate ricaggiano come frecce contro il cielo vibrato. Nella commedia delle *Rane* dileggiò non meno agramente Euripide. Egli perciò ne finse che Bacco, mentito il sembante di Ercole, disceso all'inferno chiamasse a congresso litterario Euripide ed Eschilo, famosi tragici, e dopo alcuna
 165 disputa, facesse porre a gara i versi loro sopra la stadera, dove, ritrovando più pesanti quelli d'Eschilo che quelli di Euripide, fu per decreto di Pluto rimandato Eschilo a casa sua, liberato dall'inferno e quivi, come perdente nel sapere, rattenuto prigioniero Euripide. Da' veleni mordacissimi di un tal comico, seppe tuttavia la sapienza di Crisostomo Santo cavarne succhi

145 degli] de gli *D58* p. 20 158 huomo] uomo *D58* p. 21 161 frecce] frezze *D58* p. 21

147 Aristophanes, *Nub.* 153-154 Pref. *Neb. in mg.*] *Prefatio Nebularum.* 159-160 in *Sap. non cad. inju. in mg.*] Seneca, *dial. 2,7,2* (*De constantia sapientis: in sapientem non cadit injuria*).

147 Le *Nebbie* italianizzazione della traduzione latina del titolo *Nebularum*, dato alla commedia di Aristofane: Νεφέλαι, titolo oggi tradotto in italiano: *Nuvole*.

159-160 *ingiuria ... savio: in sapientem non cadit injuria*, la massima seneciana (*dial. 2,7,2*) è tratta da *L. Annaei Senecae Dialogorum liber II ad Serenum, nec iniuriam nec contumeliam accidere sapientem, de Constantia Sapientis*: il dialogo è menzionato dai trattatisti come *La costanza del saggio. Il saggio non subisce né ingiuria né offesa*. Per una traduzione italiana e un sintetico commento in chiave di lettura filosofica cfr. SENECA – Reale 1994, pp. 33-55.

170 medicinali in salute dell'anime, apprendendo facondia e efficacia dalla
 lettura d'un tale autore nella riprensione de' vizi, e singolarmente delle
 donne. Soleva però quello eloquentissimo dottore della Chiesa, andando a
 dormire, riporre sotto il capezzale del letto le commedie di Aristofane, non
 altrimenti che si facesse Alessandro il Magno, il poema d'Omero: tutto ciò
 175 viene riferito dallo scoliaste d'Aristofane.

Questa ingiusta mordacità da' comici abusata parve una grande indecenza
 a' personaggi più nobili della città d'Atene più virtuosi e scienziati. La qual
 cosa fortemente riprese Cicerone allegato da S. Agostino ne' libri della
Città di Dio, inducendo il grande affricano a dire: «La commedia vecchia
 180 de' greci a chi non fu d'oltraggio e di travaglio? Ed a chi volle perdonarla?
 Ella poteva tollerarsi, mentre avesse offesi solamente uomini popolari, tristi
 e sediziosi, per esempio Cleone, Cleofonte, Iperbolo e simili, ma offendere
 ed oltraggiare con versi recitati in iscena un Pericle, personaggio di gran
 virtù e di moltissimo merito ed autorità in tutto il popolo, fu cosa sopra
 185 modo indecente e sconvenevole». Questo stesso si legge confermato da
 Dione Crisostomo, il quale scrivendo a quelli di Corinto così dice: «Quali
 non agitarono con le loro calunnie costoro che calunniano le cose tutte?
 Non resero forse bersaglio delle saette loro Socrate, Pittagora, Platone?
 La risparmiarono forse a Giove, a Nettuno, Appolline e agli altri dei? –
 190 Conclude pocodopo: – non vi meravigliate dunque se mentre regna questo
 vituperio non si sia veduto alcuno fra quelli che più gloriosi sono vissuti
 che ne sia stato esente». Un tal abuso nondimeno non cessò, fino a tanto
 che non seguette mutazione di governo, trapassandosi dalla democrazia alla
 oligarchia, ritardandosi il rimedio a tali inconvenienti dal popolaccio, il quale
 195 si come si dimostra poco bene affetto alla nobiltà, così si prende piacere nel
 vederla schernita ne gli uomini suoi più savi e qualificati.

180 *dopo* d'oltraggio, ? *D58* p. 22 181 *huomini popolari*] uomini popolari *D58*
 p. 22 185-192 Questo [...] esente, *om. D58* p. 22 196 *huomini*] uomini *D58* p. 22.

179-185 Lib. 2. c. 9 *in mg.*] Augustinus, *Civ. Dei*, II 9. 186 *Orat. 37 in mg.*] Dio
 Chrysostomus, *Or. XXXVII Corinthiaca*.

179-185 *La commedia ... sconvenevole*: cfr. Augustinus, *Civ. Dei*, II 9,4-17; dove il vescovo di
 Ippona propone citazioni tratte dal IV libro del *De Repubblica* di Cicerone di cui oggi conosciamo
 solo alcuni frammenti (cfr. CICERONE – Powell 2006: *De rep.: Libri quarti reliquiae, De poesis* [11]
 20a [10] 20b, pp. 122-123). In questo capitolo del *De civitate Dei* Sant'Agostino parla dell'uso della
 pratica della denigrazione nel teatro greco e latino e, avvalendosi dell'autorità ciceroniana, esprime
 per bocca di Scipione Africano una condanna contro l'immoralità di tale pratica che reputava
 una caratteristica della commedia greca nuova e della palliata romana (per un approfondimento
 cfr. CICERONE – Barrile, p. 279). Qui Bartolommei considera la pratica della denigrazione quale
 caratteristica degenerare anche della commedia vecchia dei greci.

186-192 *Quali non ... esente*: DIONE CRISOSTOMO 1604, p. 463. In più occorrenze della *Didascalìa*
 Bartolommei fa riferimento a Dione Crisostomo e alle sue orazioni. Dione, nacque nel 40 d. C. in
 Prusa, Bitinia, per ciò viene anche chiamato anche Dione di Prusa, è considerato una delle figure più
 rappresentative della seconda sofistica, morì dopo il 114, di lui ci sono pervenute ottanta orazioni.

Capitolo IV

Come la commedia vecchia mancasse per colpa di comici troppo licenziosi e le succedesse la commedia di mezzo.

Succeduto al popolare governo quello delli trenta signori, pubblicarono questi una legge, che per l'avvenire non ardisse comico alcuno di dir male di uomo vivente, manifestandolo per nome, imponendo a chi contravenisse gravi pene. Quinci n'avvenne che in riguardo dell'imposto gastigo s'astenessero comici dalle solite i maledicenze, ma più rimasero poscia atteriti dall'esempio di Eupoli, a cui ridondò addosso la sua verso altrui comica maledicenza: avvenga che avendo composta una sua favola comica, nominata *Batte*, nella quale si burlava bruttamente di Alcibiade, giovane superbo, nel tempo appunto che egli era capitano generale dell'oste ateniese; atteso questi il tempo che si trasferisse Eupoli a veder l'armata in riva del mare schierata, il fece Alcibiade gittare nelle onde marine, rimproverandoli che se in suo potere era stato di morderlo con suoi sali in commedia, così in poter suo era allora il farlo saltare tra l'onde salse, venendo egli di così ad imitare il titolo della sua commedia intitolata *Batte*. Di lui parlando Ovidio cantò:

15 *Peri fra l'onde il comico natante.*

Succedette alla commedia vecchia, vietata come troppo licenziosa, la commedia di mezzo, che dal nome dinota perfezione, restandosi tra la vecchia e la nuova, che poscia le venne dietro, come la virtù tra due vizi consistente. Questa veramente poteva farsi l'idea delle commedie, mantenendosi in quella adeguata sforma che da prima le fu data e potevasi a lei ingolarmente attribuire quel titolo che si attribuisce generalmente alla

Titolo: III] IIII D58 p. 22 1 popolare] popolare D58 p. 22 1 signori] signiori D58 p. 22 2 huomo] uomo D58 p. 22 5 atteriti] atteriti D58 p. 23 7 avvenga] avvenga D58 p. 23 10 veder] vedere D58 p. 23 11 nelle] nell' D58 p. 23 12 con] co' D58 p. 23

15 In Ibis *in mg.*] Ovidius, *Ib.* 591.

5-14 *esempio ... Batte*: la commedia di Eupoli dal titolo greco Βάπτται, latinizzato in *Baptas* si trova menzionata nella trattatistica in lingua italiana come *Le Batte* o *I Battezzatori* (oggi si traduce anche come *I purificatori*); sui frammenti di questa commedia pervenutici e l'episodio a cui si fa riferimento nel passo, cfr. PCG, V, pp. 331-342, 539; fra i possibili trattati utilizzati da Bartolommei per la stesura del passo: cfr. PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, p. 104 e VOSSIUS – Bloemendal 2010, p. 726. Su Eupoli cfr. qui I 3,135 e II 1,55.

commedia, nominata uno specchio della bene ordinata vita. Nacque questa, per quanto viene riferito, come una buona e bene accostumata figliola di un ottimo padre, sortito avendo, sì come alcuno afferma, in suo genitore
 25 Platone, il discepolo più erudito di Socrate, il principe degli accademici, l'Omero de' filosofi e in una parola il divino. Questa commedia raffrenò la maledicenza verso le persone, disciolse le briglie contro i vizi in comune, biasimandoli e dileggiando, ma con tale riguardo che le saette de' biasimi e de' suoi beffeggiamenti, non si potessero intendere indirizzate a ferire
 30 alcuno vizioso in particolare. Restò solamente permesso a gli scrittori comici viventi, il potersi tra di loro censurare, a fine che alla cote dell'accuse più n'affinassero l'acutezze de gl'ingegni. Di questa commedia di mezzo intese di parlare, per mio credere, Cicerone, mentre affermò che la commedia era una imitazione della vita umana, uno specchio della consuetudine, una
 35 immagine della verità. Questa può dirsi quella che, come affermano gravi scrittori, venne concessuta all'animo per suo riposo. Quella che n'ammaestra i semplici con l'ingegnose favole, piene di piacevolezze, e con argute modeste facezie, a fuggire dallo schiernito vizio in grembo alla virtù. Serve questa di canora tromba che chiami ed inviti gli uomini a battaglia contro i vizi, e ne promette a' vincitori una teatrale corona. Commedia perciò meritevole, sì
 40 come altri disse, d'una scena d'oro e d'un palco d'avorio, a fine di vedersi con degno apparato rappresentata a nobile frequenza di virtuose persone.

25 degli] de gli *D58* p. 24 27 *dopo* disciolse, e *D58* p. 24 39 huomini] uomini
D58 p. 24 40 meritevole] meritevoli *D58* p. 24.

33-34 «*Comoedia esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*»: DONATO – Wessner 1902, p. 22. La frase è attribuita a Cicerone (verosimilmente, tratta dai libri perduti del *De Re Publica*) negli scritti prefatori pubblicati come premessa alle commedie di Terenzio stampate con il commento di Elio Donato, già dall'edizione Tarvisii del 1474 (cfr. CUPAIUOLO 1984, pp. 38 e sgg.). Lo scritto prefatorio che riporta la citazione ciceroniana lo si è attribuito variamente a Evanzio o al commentatore Elio Donato (IV sec. d. C.), oggi la critica più recente tende a convergere sull'attribuzione a quest'ultimo, come già risultava dalle stampe antiche delle commedie che lo riportano sotto il titolo *Donatii fragmentum de comoedia et tragoedia*: si vedano ad esempio le edizioni curate dal letterato olandese Daniël Heinsius (la prima Lugduni Batavorum 1615); cfr. TERENCE – Heinsius 1657, c. 20r. Su Donato vedi qui p. CXVII, nota 66 e p. CXXIV nota 86.

Capitolo V

Come poco si mantenne nello stato di sua perfezione la commedia di mezzo, per colpa similmente di comici troppo licenziosi.

Succedette alla commedia di mezzo quel tanto che alcuna fiata si veggia
 occorrere a coloro che pervengono a compita sanità, librati, per così dire,
 nel temperamento degli umori, a' quali sovente n'intervenue, che guarì
 in essa si conservino, di tanto più pericolosi a mutazione, di quanto più
 5 si sentirono condotti a stato di perfezione. Il primo inconveniente nella
 commedia di mezzo nacque da' comici cotanto avvezzi alle maledicenze
 nelle nominazioni delle persone che, dovendo biasimar il vizio in comune,
 eglino lo mascherarono in una tale maniera che si riconobbe nella maschera
 del vizio in generale, la particolare del vizioso; ma quel ch'è peggio, se la
 10 presero con i grandi della città, con quelli del magistrato, con quelli stessi
 che furono eletti fra li trenta governanti, mandandoli fra le commedie loro
 teatrali al cospetto del popolo, così copertamente, ma con beffa pur troppo
 scoperta, mascherati. Oltre ciò la licenza concessuta a' comici di potere
 tassare così modestamente i litterati viventi, specialmente i rivali loro ne'
 15 componimenti, cotanto n'allargarono che, non contenti di mordere i vivi,
 n'attaccarono il dente mordace a' morti, con sì poco rispetto che non la
 perdonarono nemmeno ad Omero. Così Cratino comico compose una
 commedia che intitolò l'*Udisse*, nella quale burlava l'*Udissea* d'Omero.
 Cadde in questa maniera la commedia di mezzo nell'inconveniente della
 20 vecchia, e quindi fu di mestiere di nuova mutazione. Venne perciò a cedere
 il luogo la commedia di mezzo alla nuova, nella quale furono proibite le
 maledicenze di qualunque sorte, per la qual cosa mutò faccia la commedia
 e, sto per dire, che perdesse allora il più vago e vezzoso delle sue poetiche

2 compita] compiuta *D58* p. 25 3 degli] de gli *D58* p. 25.

1-28 Mazz. l. 2. c. 23 *in mg.*] Mazzoni, *Della difesa della Commedia di Dante*, II 23.

1-28 Qui il riferimento a Mazzoni posto a margine è da intendersi relativo all'intero capitolo per quanto riguarda la questione della scelta degli autori antichi di usare i nomi propri nella commedia. Mazzoni, a giustificazione della *Commedia* di Dante Alighieri, approva la possibilità dell'uso dei nomi propri, Bartolommei, al contrario, lo ritiene una delle principali cause del degrado del teatro comico (cfr. MAZZONI 1587, pp. 307-308).

3 *guari*: avv. molto, assai.

17-18 Sull'opera del poeta comico Cratino, attivo dalla metà del V sec. al 432 a. C. e oggi considerato con Aristofane di Atene ed Eupoli uno dei protagonisti più rappresentativi della commedia antica, cfr. PCG, IV, pp. 112-337 e per le numerose occorrenze su di lui nei *Deipsnosofisti* si veda ATENEIO – Canfora 2001, pp. 1916-1917. Bartolommei torna a parlare del comico Cratino a proposito della commedia *Etine* (cfr. qui II 1, 49-52 e relativa annotazione al testo), quando ritorna a parlare della commedia di mezzo e dei comici che le diedero lustro.

25 bellezze, già che di favola divenne istoria, avvenga che venisse a formarsi non sovra argomento totalmente finto, ma sovra la verità di alcun fatto civile, ovvero domestico: il qual modo di fare trapassò prontamente quindi da' greci a' latini, i quali, accettata una tal sorte di commedia, le diedero a senno loro forma e governo.

Capitolo VI

La commedia nuova come restò da' romani divisa in più spezie.

Dispartirono i romani la nuova commedia, sì come un fiume che si dirami in vari rivi, in diverse spezie. Furono alcune chiamate commedie togate, dalla toga usata in Roma da' senatori nel tempo che non risedevano di magistrato. Alcune altre si nominarono pretestate, nelle quali i comici
5 s'ammantavano di vestimenti fregiati di porpora, rappresentando i più nobili del senato, allora che fussero di magistrato. La terza sorte di commedia venne detta tunicata, dalla tunica, veste usata da gente bassa, e più propriamente commedia tabernaria, non meno vile da' suoi teatri che dalle sue persone, disponendo le sue scene tra le taverne più frequentate; e di tutto ciò potrei
10 allegare molte testimonianze di scrittori, ma per brevità basti quella d'Orazio nella sua *Poetica*:

*Non lasciar intentata alcuna cosa
i nostri poetanti, né di lodi
riportar poco pregio, osi scostarsi
15 da vestigi de' greci e 'n dotti carmi
celebrare i domesticchi lor fatti;
altri le pretestate, altre insegnaro
le commedie togate*

20 Da questo che dice Orazio intorno alla varietà delle commedie, a gli abiti delle persone corrispondenti, in vari modi operanti tra negozi domestici ovvero tra civili, confermo quanto ho detto, che gli argomenti delle nuove commedie fussero fondati sovra meri fatti, e conseguentemente, come mancanti di maledicenze e di burle, poco si riputassero acconci alla

23 acconci] acconie *D58* p. 27

12-18 Horatius, *Ars* 285-289.

25 commozione del riso; dalla qual cosa io ne deduco una nobile conseguenza, che la commedia per sua buona consistenza non richiegga il ridicolo, bastandole una imitazione decentemente proporzionata alle persone che rappresentano, e intorno a ciò mi sia concesso alquanto divertire dalla continuazione dell'intrapreso discorso.

Capitolo VII

Che non sia dell'essenza della commedia il ridicolo.

Daniello Einsio scrittore di molta erudizione, trattando della commedia, afferma che in essa il riso, massimamente se smoderato, altro non sia stato che un capriccio ed un abbuso della plebe, che poco si regola con quel modesto decoro che più alle persone è convenevole. Questo espresse
5 parimente Dione Crisostomo così parlando a gli alessandrini: «Voi siete festosi e facondissimi di riso, burlando tutti, il che in verità non dovrebbe essere lo studio di un popolo, né d'una città, ma di qualche Tersite, simile a quello, di cui disse Omero, che fra tutt'i greci venisse buffone a Troia, ricusando di farsi tra' greci un professore di riso. Il ridicolo certamente non
10 è cosa buona, né preziosa, essendo per ordinario congiunto con una vana allegria, con povertà di mente e con ignoranza». Cosa indegna dell'uomo savio fu reputato da tutti gli antichi filosofi lo smoderato riso; laonde riprende Platone Omero, ch'egli abbia fatto ridere troppo sconciamente

5 a gli] à gli *D58* p. 28 9 ricusando] recusando *D58* p. 28

1-4 Prefat. ad Ter. *in mg.*] *Danielis Heinsii ad Horatii de Plauto et Terentio iudicium, dissertatio.*
5-12 Orat. ad Alex. *in mg.*] Dio Chrysostomus, *Or. XXXII Ad Alexandrinos* 12-19 Mazzoni, *Della difesa della Commedia di Dante*, III, 38.

1-4 Daniël Heinsius (Gand 1580 – Leida 1655) fu poeta e filologo olandese, professore di greco e di storia all'università di Leida, grande fu la sua fama nel XVIII secolo. Curò le edizioni di molti autori greci e latini (fra le principali: Silio Italico, 1600, Esiodo 1603, *Poetica* di Aristotele 1610, Orazio 1610, Seneca 1611, Ovidio 1629, Virgilio 1639). Cfr. *Danielis Einsii ad Horatii de Plauto et Terentio iudicium dissertatio*, in TERENCE – Heinsius 1657, pagine non numerate (c. 9v – 17r).

5-11 *Voi ... ignoranza:* DIONE CRISOSTOMO 1604, p. 393.

12-19 *laonde ... diletto:* MAZZONI 1587, p. 566. Nel suo trattato *Della difesa della commedia di Dante* Iacopo Mazzoni parla dell'uso dell'allegoria fatto dagli scrittori antichi e delle interpretazioni dei teorici, fra gli esempi che riportata cita la critica di Platone alla grottesca descrizione omerica di Vulcano ubriaco che suscita negli altri dei ilarità smodata e, di contro, il relativo commento di Proclo (PROCLO – Kroll 1899, I, p. 127) il quale richiamando al valore allegorico del passo intende giustificare il senso letterale. Bartolommei, riutilizzando le considerazioni di Mazzoni, sottolinea l'importanza del valore allegorico della scrittura e del senso letterale della parola poetica che, in linea con la rilettura platonica, non può travalicare le regole del decoro.

gli dei, veggendo venir Volcano zoppicante con la tazza in mano per dar
 15 bere a gli dei. Bene egli è vero che Proclo, nelle sue osservazioni sopra i libri
 dell'istesso Platone della *Repubblica*, procura di difendere Omero dall'accusa,
 ricorrendo al senso allegorico, nel quale s'alluda che gli dei mirino con
 riso Vulcano per significarci da questo, che essi governano questo mondo
 20 sensibile, con sì bello artificio disposto, con riso e con diletto. Ingegnosa e
 bella n'apparisce sì una tale allegoria, ma non si suole tuttavia ammettere
 alcuna sconvenevolezza nel senso letterale, quantunque convenienza per
 altro si stia nell'allegorico vagamente celata. Non si dice per questo che
 sia vietato all'uomo sapiente alcuno onesto rilassamento, ma non tale già
 che dalle risa smoderate si scomponga. Con questo si confà quello che
 25 disse il Causobono: «Vadano – disse – i comici a caccia del riso, ma con
 moderazione e con certa legge, imperciò che lontanissima si mantiene la
 commedia dall'oscenità e dalla sfacciata lasciva immitazione dei mimi, in
 paragone de' quali l'immitazione comica si può nominare una virtuosa
 immitazione». Quegli perciò non osserva il decoro con l'uomo savio, che
 30 pretenda da sue buffonerie, ovvero per qualche ridicola deformità offertali,
 che abbandonato il posto dell'usata gravità, prorompa in riso incompsto.
 Questo espressamente significò Ambrosio Santo dicendo: «Guardiamoci
 che mentre vogliamo rilassare l'animo, non disciogliamo tutta l'armonia,
 quasi un certo concento delle buone operazioni». Ma ritornando alla nostra
 35 commedia soggiungo che 'l ridicolo non solo non appartiene all'essenza della
 commedia, ma ne avvilitisce alcuna fiata e deturpa la di lei nobiltade e bellezza,
 mentre soverchiamente n'abbondi. Fuggono le gentilezze del dire, le vaghezze
 delle grazie, ove intervenga lo smisurato riso, non altrimenti di quello che
 si facesse un drappello di nobili e graziose donne alla comparsa di qualche
 40 sordido plebeo. Disse perciò a questo proposito molto acconciamente

21 sconvenevolezza] sconvenevolezza D58 p. 29 21 letterale] litterale D58 p. 29 35
 soggiungo] soggiungo D58 p. 30

25-29 lib. I. Sat. c. 3 *in mg.*] Casaubon, *De satyrica graecorum poesi et romanorum satyra*, I
 3. 32-34 lib. I. off. *in mg.*] Ambrosius, *De Officiis Ministrorum*, I.

25-29 *Vadano ... immitazione*: CASAUBON 1605, pp. 114-115. Si confronti per le scelte lessicali
 fatte da Bartolommei nella traduzione del passo di Casaubon, la versione settecentesca proposta
 di Anton Maria Salvini (CASAUBON – Salvini 1728: *Della satirica*, p. 56).

32-34 *Guardiamoci ... operazioni*: AMBROGIO – Testard 2000: *De Officiis Ministrorum*, XXI
 97 e XXII 98-99.

l'eloquentissimo Panicarola: «le cose ridicole se ornatamente si proferiscono, perdono il ridicolo e volendole adornare è proprio, come disse Demetrio, 'pulire ed adornare una scimia', della quale parlando Luciano disse: la scimia sempre è scimia». L'urbanità che molto s'avviene alla commedia è quella

45 eutrapelia che ripose Aristotile tra le virtù morali, ella è quella destrezza che n'impegna a sapere udire le cose che più convengono all'uomo savio; ella è quella piacevolezza che si prevale di saporite facezie, di motteggiamenti gentili, di scherzi modesti, di burle opportune ed acconcie, e tutto ciò per alleviamento de gli animi da cure aggravati, adoperate a tempo, come

50 medicine in ristoro delle menti affaticate. Questo tutto ne confermò Ippocrate, principe de' medici antichi, il quale in riguardo della finezza del giudizio, fu reputato ne' suoi detti un oracolo. Affermò un tale peritissimo medicante che la continua fatica era una spezie di malattia, le bisognava per ciò, per opportuno medicamento, alcuna intermissione con diletto riposo.

55 Burlano e si dilettono comunemente gli uomini, ma molto diferente si rende, dice Aristotile, il burlar dell'uomo savio da quello dell'ignorante. Se questi da' suoi modi e detti buffoneschi pervenga a fare che si disciolga chi l'ode in risa sgangherate, egli n'ebbe tutto il suo pieno. Egli perciò tenta tutte le vie per indurne altrui a riso, non abbadando ad onestade e

60 convenienza alcuna, immitatore perciò di quelli uccelli avidissimi di carne, adimandati grecamente *bomolchis*, i quali, nel tempo che venivano sacrificate le vittime, si raggiravano d'ogni parte intorno a gli altari, per ritrarvi con subitanee rapine qualche brandello dall'offerte carni. Immita dico l'ignaro burlatore un tale uccello, mentre si rivolge d'ogni banda per incontrare ne'

65 suoi beffeggiamenti materie di riso, non perdonando, come dice Orazio, all'amico; ma quello ch'è peggio, alcuna volta, a cagione d'un bel detto, alle

51 il quale] i quali *D58* p. 31 54 tra per e opportuno, suo *D58* p. 31 55
 comunemente] communemente *D58* p. 31 55 huomini] uomini *D58* p. 31 58
 sgangherate] sgangerate *D58* p. 31 62 ritrarvi] ritrarne *D58* p. 31

41-44 Dem. p. 96 *in mg.*] cfr. Panigarola, *Il Predicatore*, particella 95. 43-44 Lucianus, *Ind.* 4. 55-56 Mor. l. 7. *in mg.*] Aristoteles, *Eth. Nic.* II 7, 1108a 25-35.

41-44 *le cose ... scimia*: PANIGAROLA 1609, commento sopra la particella XCV, pp. 559-560, dove è riporta anche la citazione tratta dal dialogo di Luciano *A un incolto che comprava molti libri* (cfr. LUCIANO – Longo 1993, 58[31], p. 31). L'opera di Francesco Panigarola, *Il Predicatore* [...] *Parafraze, Commento, e Discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo*, fu pubblicata postuma a Venezia nel 1609 e ripropone la versione latina del *De Elocutione* di Demetrio Falereo fatta da Pier Vettori, con l'aggiunta della traduzione italiana, della parafrasi e del commento del padre gesuita, il tutto suddiviso in particelle. Per quanto scrive Bartolommei si rimanda alla particella novantacinque e non novantasei riportata dalla nota in margine, verosimilmente per errore meccanico.

44-50 In Aristotele la nozione di 'eutrapelia' è spiegata come una disposizione dell'animo umano a divertirsi moderatamente, indica 'gaiezza', 'facezia', 'spazio del giuoco' e si connette alla riflessione sul riposo e il piacere dell'uomo (cfr. *Eth. Nic.* II 7, 1108a; IV 8, 1128a; VII 7, 1150a-b, VII 12 1153a). Cfr. qui p. CXIV nota 215; II 17, III 7 prologo 1-6.

cose sacre. Con altra maniera procede l'uomo savio nel suo burlare: egli
 tratteggia con garbo, spargendo opportunamente tra' suoi parlari facezie dalle
 quali risulti qualche riso moderato, congiunto con alcuna ammonizione,
 70 dalla quale germogli come frutto d'onestà, sì come bramò Enodio che
 fossero le sue facezie. Questo stesso con eloquentissima sentenza confermò
 Bernardo Santo dicendo: io confesso che piaccia la facezia, che sia grata con
 giocondità, seria con gravità, mentre in tal maniera disponghiamo i nostri
 75 parlari nel giudizio, che la burla non sappia di leggerezza e la conservata
 ilarità non iscemi la grazia. Riportarono degnamente il pregio d'urbano,
 sì come riferisce Orazio, Menandro e Terenzio, degni in questo di essere
 imitati, sì come Girolamo Santo disse, il quale, scrivendo a Giuliano, così
 parlò: i poeti si rendono immitatori d'Omero, Virgilio, Menandro, Terenzio.
 80 Ben egli é vero che l'urbane facezie non riescono così facili a ciascheduno,
 richieggendosi cultezza d'ingegno e non minore prontezza e velocità,
 massimamente per sapere rispondere senza tardanza a chi ti motteggi, la
 qualcosa più tosto è dono della natura che industria dell'arte, così affermò
 il Robertello, che Demostene si veggia digiuno e secco d'urbane gentilezze,
 85 quantunque per altro eloquentissimo, e ciò fusse perché non nascesse per
 quelle disposto o pure leggerezze le riputasse, intento a cose più serie e più
 gravi. Ma troppo per avventura mi sarò divertito, traviando dal mio pristino
 sentiero, lasciando perciò per ancora sospeso altri dove vada a ferire questo
 mio discorso. Vengo perciò prontamente a dichiararmi che quanto ho detto
 fin qui delle commedie degli antichi comici greci e latini, tutto l'ho fatto per
 90 meglio potere discendere all'esame della commedia che oggi di si pratica,
 come si confaccia con le esaminate de' greci e de' latini; e quello che più
 importa, come ella mariti l'utilità col diletto.

IL FINE DEL PRIMO LIBRO.

67 huomo] uomo *D58* p. 31 73 giocondità] gicondità *D58* p. 32 78 rendono]
 rendano *D58* p. 32 92 col] con il *D58* p. 33.

83-86 de. Rid. *in mg.*] Robertello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes: De ridiculo.*

70-71 Magno Felice Ennodio (Magnus Felix Ennodius) poeta e oratore latino cristiano, fu vescovo di Pavia, morì nel 521, è ricordato per la lieve ironia e le facezie.

76-77 Gli studiosi convergono nel riconoscere il sostanziale giudizio positivo di Orazio nei confronti dell'*ars* di Terenzio (*epist.* 2,1,59) che si esprime con uno stile medio, urbano ed elegante, abile nel caratterizzare i personaggi e nella composta regolarità della metrica (cfr. MINARINI 1996, pp. 912-914).

83-86 cfr. ROBORTELLO 1555, pp. 29a, 40a.

LIBRO SECONDO

Capitolo I

Si tratta della moderna commedia, come si conformi con quelle già significate de' greci e latini, se possa ridursi alla commedia vecchia, ovvero a quella di mezzo, se alla nuova.

La moderna commedia, mentre resti considerata nelle sue invenzioni o ne' modi del suo procedere, non possiamo affermare che ella sia stampata sovra alcuna delle predette commedie de' gli antichi. Non si confà primieramente con la vecchia de' greci, già che ci dimostra l'esperienza che non si pratici
5 oggi di quella maniera di fare che n'osservò quella, la quale dileggiò tra' pubblici teatri i viziosi, additandoli col proprio nome. Un tal comico andamento, quantunque in que' tempi, in quella republica d'Atene che si governava con leggi sue particolari, potesse da prima partorire qualche buon frutto, inducendo altri, dal timore di vedersi pubblicamente beffeggiato, a
10 guardarsi da' vizi, non pare tuttavia che torni a proposito la rinnovanza d'una tale usanza nel secol nostro, assai da quello diverso de' gli antichi greci, ne' reggimenti, i costumi e modi di fare, onde potrebbe temersi che 'l gioco comico terminasse in tragico, con danno comune e con odio scambievole de' cittadini, quantunque il motteggiamento, in palese fatto sovra particolari, si
15 fondasse sovra il vero. Chi non sa che la verità, madre bellissima, partorisce il bruttissimo figliolo dell'odio? E molto più facilmente se le sia allevatrice

6 additandoli] aditandoli *D58* p. 34 7 que'] quei *D58* p. 34 11 secol] secolo *D58*
p. 34 11 assai] molto *D58* p. 34

15-16 *la verità ... odio*: l'affermazione proviene dal motto terenziano «*Veritas odium parit*» (Terentius, *And.* I 68) che ebbe molta fortuna nel Cinquecento: ad esempio, Pietro Aretino lo fece inserire in una delle medaglie coniate per lui a evocare, come lo scrittore stesso spiega in una sua lettera da Venezia a Ippolito de' Medici del dicembre 1533, il contrasto tra i vizi della corte romana e le virtù personali (cfr. CORDIÉ 1976, II, pp. 496-497).

al parto la burla? Cantò intorno a questo così Manilio:

20 *Odioso è 'l garrir, tetro il veleno
che van spargendo infette lingue all'aure,
fra' popoli portando i vizi altrui.*

Ma quello che più importa, molto agevole si renderebbe uno sdruciolamento dalle burle del vero alle beffi del falso, sì come n'intervenne a' comici greci della vecchia commedia, i quali da quello che si era commesso, cioè dalle riprensioni de' cattivi, trapassarono alla finte calunnie de' buoni, indegnità pur troppo indegna, agramente ripresi vengono perciò i maledici più malvagi, chiamati nemici dell'umana natura, turbatori della pace, carnefici dell'altrui fama, arpie immonde, più di quelle delle Strofadi, che se quelle ne sporcarono ed infettarono le corporee d'api, costoro ne insozano l'altrui gloria, scarafaggi che ad altro non attendono che a rivolgere di su, di giù l'agglobbato loto delle loro negre indegne maledicenze. Questo stesso confermò Crisostomo Santo, il quale nominò la maligna maledicenza suono di fetente scarafaggio.

La commedia di mezzo di cui fu l'offizio l'ammonire quasi scherzando il vizioso in generale, non parmi di veder posta in uso ne' nostri tempi e pure una tale commedia, per buona ragione, esser dovrebbe quella per quale la
35 musa Talia ne' teatri ne trionfasse. Questa, come parla Minturno, fu da gli dei, compassionanti le fatiche e le miserie umane, concessuta a gli uomini a fine che recasse loro un grato alleviamento, un dolce ristoro. Grande disavventura divero è stata la nostra, che l'antichità non ci abbia trasmesso
40 esemplare alcuno d'una così fatta commedia, a fine che da esso ne fossero ritratte varie copie, con nostro profitto e molto diletto. Disavventura, dico, è stata la nostra, avvenga che si legga che di tali commedie di mezzo diverse ne

25 ripresi] riprese *D58* p. 35 28 scarafaggi] carafaggi *D58* p. 35 35 Talia] Talia *D58*
p. 36 36 huomini] uomini *D58* p. 36 40 fra nostro e profitto, gran *D58* p. 36

18-20 Astr. l. 4 *in mg.*] Manilius, *Astron.* 4,574-576. 35-37 Minturno, *L'arte poetica.*

18-20 *Odioso ... altrui:* MANILIO – Liuzzi 1994, p. 63.

21-31 Nel passo si noti l'uso fortemente enfatico e connotativo della lingua - una modalità espressiva tipica del linguaggio delle prediche seicentesche - per condannare i comici disonesti e corrotti che sono definiti «nemici dell'umanità» e assimilati alle «arpie immonde, più di quelle delle Strofadi». Per la leggenda mitologica delle arpie che popolavano le isole Strofadi, basti ricordare quanto scrivono Virgilio (*Aen.* 3,209-218) e Dante (*Inf.* III,10-12).

35-37 *fu ... ristoro:* cfr. MINTURNO 1563, pp. 110-111.

sieno state composte. Riferisce Ateneo d'un tal comico chiamato Difilo che fra l'altre sue commedie una ne intitolò l'*Ignorante*, un'altra il *Goloso*; Calisto di Alceo compose una commedia col titolo il *Ganimede*; si fa menzione d'un
 45 tale Alessi che ne facesse dugento quarantacinque tra le quali curiosissima potette riuscire, per mio credere, l'intitolata il *Poeta Pittagorizzante*. *Suida* racconta di Cratino, comico famosissimo, che fusse grandemente stimata la commedia che denominò l'*Etine*, nella quale finse sua moglie la commedia, ma perchè poco gli fosse fedele e poco onesta, voleva con lei far divorzio,
 50 dandole libello di repudio. Di Crate secondo si contano commedie l'*Avaro*, il

45-46 Patr. Poe lib. 4 in mg.] Patrizi, *Della poetica la deca istoriale*, IV.

42 Difilo, poeta comico greco, originario di Sinope, visse fra il IV ed il III sec. a. C. È oggi considerato uno fra gli esponenti più rappresentativi della commedia nuova, insieme a Filemone di Siracusa e a Menandro; della sua produzione possediamo numerosi titoli (di cui 28 sono attestati da Ateneo) e oltre 130 frammenti (cfr. PCG, V, pp. 47-123). Una parte della sua produzione comica risulta incentrata su temi di carattere mitologico. Per una breve nota su Difilo con l'indicazione dei luoghi in cui viene citato da Ateneo nei *Deipsosofistai* si rinvia a ATENEIO – Canfora 2001, p. 1921; per le due commedie l'*Ignorante* (fr. 22, in PCG, V, p. 62) e il *Goloso* (fr. 14, in PCG, V, p. 57) si cfr. Atheneus, *Deipnos*. X 446d; IX 370e-f. Inoltre si veda quanto ne scrive Francesco Patrizi in *Della Poetica* (PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, I, p. 119, p. 161).

43 Calisto di Alceo menzionato anche solo come Alceo fu un poeta comico attico vissuto nel VI/V sec. a. C. Oggi è considerato un interprete della commedia di mezzo. Per i titoli delle sue commedie e i frammenti pervenuti PCG, II, pp. 3-15; la commedia dal titolo *Ganimede* è attribuita da Ateneo ad Alceo: cfr. *Deipnos*. III 110a (fr. 2, PCG, II, p. 3); X 445e, (fr. 9, in PCG, II, p. 4) lo stesso riporta Giulio Polluce nell'*Onomasticon* (VII 23). Su Alceo comico: cfr. ATENEIO – Canfora 2001, p. 1888.

45-46 Il poeta comico Alessi originario di Turi in Magna Grecia fu attivo ad Atene nel IV/III sec a. C.; la sua ricca produzione, oggi, conta 130 titoli e 340 frammenti collocabili fra la fase della tarda commedia di mezzo e la fioritura della commedia nuova (cfr. PCG, II, pp. 21-195); le sue opere furono imitate dai comici latini e in particolare da Plauto. Le notizie riportate su di lui dai trattatisti cinque-seicenteschi per lo più dipendono Ateneo e dal lessico *Suida* (α 1138 A.), cfr. ad es. PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, I, p. 103, p. 212 e per le occorrenze nei *Deipnosophistai* si veda ATENEIO – Canfora 2001, pp. 1890-1891. Sulla commedia *Il Poeta Pitagorizzante*, sopra menzionata, si veda Atheneus, *Deipnos*. IV 161c-d (PCG, II, fr. 201), III 122f (PCG, II, fr. 202).

47-50 Per Cratino e la commedia citata con il titolo di *Etine* (o *Pytine*) Bartolommei rimanda al lessico enciclopedico *Suida*: cfr. *Suida* Κ 2344 A. (s.v. Κρατινός) e soprattutto *Suida* Δ 1441 A., dove alla voce Δωδεκάκρονον στόμα (fonte ateniese), si annota che il poeta comico Cratino, si paragona alla fonte nella commedia *Pytine*; lo stesso riporta Francesco Patrizi in *Della Poetica*, dal quale il testo del fiorentino sembra dipendere (cfr. PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, p. 94). Per la commedia *Pytine* molti sono i frammenti riportati da Atheneus, *Deipnos*. I 29d; X 426b; XI 494b-c; II 39c; III 94f.; per gli stessi frammenti vedi anche PCG, IV: fr. 195, fr. 196, fr. 199, fr. 203, fr. 205, pp. 221-228. Su Cratino comico cfr. anche qui I 5, 17-18 e relative annotazioni.

50-51 Crate secondo, poeta comico ateniese del V o IV sec. a. C., di lui sappiamo pochissimo (cfr. PCG, IV, p. 111); conosciuto principalmente attraverso il lessico *Suida* K 2340 A. Κράτης lo troviamo menzionato nella *Poetica* di Francesco Patrizi che gli attribuisce la commedia dal titolo gli *Avari* (cfr. PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, p. 99). Della commedia il *Falso supposito*, che qui gli si assegna, possiamo dire che lo stesso titolo risulta nella produzione del poeta comico Crobilo (IV sec a. C.) di cui possediamo una decina di frammenti, ascrivibili per tematiche alla commedia nuova (cfr. PCG, vol. IV, pp. 350-355, in particolare pp. 352-353).

Falso Supposito; e dell'infelice Eupoli, prima che componesse la *Batte*, per la quale naufragò, si sa che ne fece una nominata l'*Adulatore*. D'Antifane dicesi che fece una commedia intitolata la *Poesia*, nella quale venivano introdotti molti poeti che lodavano fra l'altre sorti di poesia quella a cui avevano con diligenza ed affetto maggiore atteso. Sofilo e Tebano, comici della commedia
 55 di mezzo, composero il *Citaredo*, burlandosi d'un sonatore ignorante, la *Donna manigoldella*, dando morali documenti. Nicofrone, che fu compagno d'Aristofane, compose una commedia intitolata il *Ritornato dall'Inferno*, dalla quale potette per avventura recarne efficaci ammaestramenti. Bellissima
 60 ed altresì utilissima potette riuscire quella commedia di mezzo che fece Prodicò Chio e l'intitolò *le Due donne* che apparvero ad Ercole, sì come le descrive Senofonte, volendo quel poeta manifestarci allegoricamente il gagliardo combattimento che provi un giovane dal senso e dalla ragione agitato, consigliandolo quegli a darsi 'n preda al diletto, questo ad appigliarsi
 65 alla virtù. Di questa commedia così ragionò il Suida: «Va per le mani un libro di Prodicò, nel quale finse che Ercole interrogasse ambidue l'apparse donne intorno a' costumi loro e che doppio s'inclinasse alla virtù, facendo

64 questo] questa *D58* p. 37

55-56 Aten. I. 6 *in mg.*] Atheneus, *Deipnos*. VI, 222a-223a. 57 Patr. Poe lib. I *in mg.*] Patrizi, *Della poetica la deca istoriale*, I. 65-68 *Suida* Ω 167 A.

51-52 Per il poeta comico Eupoli e la commedia *Batte* cfr. qui I 3,135; I 4,6. Sulle sue opere l'*Adulatore* o *Gli Adulatori* cfr. PCG, V, pp. 380-398.

52-55 Antifane, nato verso la fine del V sec. e attivo per buona parte del IV sec., è considerato uno dei rappresentanti della commedia di mezzo, della sua ricca produzione possediamo circa 120 titoli e 320 frammenti: cfr. PCG, II, pp. 312-481 e ATENEO – Canfora 2001, pp. 1895-1897. Per la commedia la *Poesia* cfr. Atheneus, *Deipnos*. VI 222a-223a.

55-56 Il poeta Sofilo, vissuto nel IV sec. a. C., originario di Sicione o di Tebe, per ciò venne anche detto Tebano (da qui, verosimilmente, l'erronea distinzione di due poeti) della sua produzione possediamo nove titoli e poco più di una decina di frammenti, nel lessico *Suida* è definito come un rappresentante della commedia di mezzo (cfr. PCG, VII, pp. 594-599; ATENEO - Canfora 2001, p. 1969). A Sofilo i trattatisti cinque-seicenteschi attribuiscono la commedia *Il Citaredo* (cfr. ad es. PATRIZI - Aguzzi Barbagli 1969, p. 118).

57-59 *Nicofrone*: trattasi senz'altro del poeta comico ateniese Nicofonte vissuto nel V/IV sec. (cfr. PCG, VII, pp. 63-73; ATENEO – Canfora 2001, p. 1955). Bartolommei rimanda a quanto ne scrive Francesco Patrizi, in *Della Poetica*, dove è citata la commedia *Il ritorno dall'inferno* (cfr. PATRIZI - Aguzzi Barbagli 1969, p. 108).

61 Prodicò di Chio o Prodicò, filosofo di Ceo vissuto nel V sec. a. C., delle sue opere possediamo solo frammenti. A lui si attribuisce l'apologo *Eracle e la Virtù* (cfr. ATENEO – Canfora 2001, III, nota 4 p. 1268 e p. 1964).

65-68 *va ... viziosità*: *Suida* Ω 167 A. (s.v. Ωρατ). La citazione letterale, tratta dal lessico *Suida*, è integrata da Bartolommei con quanto scrive Ateneo (*Deipnos*. XII 510c) che si era riferito in realtà, liberamente, al racconto di Prodicò di Ceo riportato da Senofonte (*Memorabili*, II 1,21-34), dove Eracle deve scegliere tra Virtù e Vizio, personificati rispettivamente da una donna modesta e pudica e da un'altra bella ma lasciva. Il tema di Eracle al bivio ebbe molta fortuna nell'arte rinascimentale e anche Bartolommei si ispirò alla *fabula* del giovane che deve scegliere fra la strada del vizio e della virtù nella sua commedia *Il giovane nel bivio* (cfr. III 17, pp. 205-242).

più conto de' sudori di lei che de' brevi piaceri della viziosità». Un perfetto
 70 comico della commedia di mezzo fu, per mio credere, un tale chiamato
 Macone, nativo di Corinto, che compì la vita in Alessandria dell'Egitto.
 Questi insegnò le parti che doveva aver la commedia, gli assegnò il prologo,
 la distinse in atti, e diede norma per la di lei catastrofe; e come benemerito
 della commedia furono i presenti versi fatti ed intagliati nel suo sepolcro,
 75 da' quali versi si comprende che non riprese il vizio lentamente, significato
 nella 'vespa molle', ma con franchezza, mentre più dominante.

*Al comico Macon leve la terra
 edra germogli, de' poeti amica,
 dal tumol che lo serra;
 la vespa non assalse allor, che molle
 80 l'umor vigor le tolle,
 ma mentre ronza fra la paggia aprica;
 sì, dove dell'antica
 comica scena il pregio altrui n'invole,
 dalla nobil città dell'arti altrice,
 85 in cui la dea sicole
 dell'oliva inventrice,
 delle muse sorgeo pianta felice.*

Queste tutte possono chiamarsi commedie di mezzo, veggendosi in esse,
 come si dice, biasimato il vizio in generale, e così possono rendersi altrui di
 90 norma per ben vivere, mentre lo spettatore vegga ne' viziosi costumi degli
 altri, in iscena rappresentati, i suoi cattivi, a fine di emendarli, osservando
 quello che di se medesimo disse il Petrarca:

Facendomi profitto l'altrui male

Succedette alla commedia di mezzo la nuova, la quale, come si è detto,
 95 fu da' romani dispartita come fontana in tre ruscelli, in togata, pretestata,

68-87 Un perfetto... felice, *om.* D58 p. 37 90 vegga] venga D58 p. 38

76-87 Aten. I. 6 *in mg.*] Athenus, *Deipnos*.VI, 241f. 76-87 *Antologia Palatina* VII,
 708 93 *Trionf. Am. I in mg.*] Petrarca, *Triumphus Pudicitiae*, 5. 94-97 *Diom. lib. 3 in*
mg.] Diomedes, *Art. gramm. III.*

70-75 Il poeta comico Macone del III sec. a. C. fu nativo di Corinto e fu attivo soprattutto ad Alessandria, dove introdusse la commedia nuova di tradizione ateniese (cfr. PCG, V, pp. 623-625; ATENE0 – Canfora 2001, p. 1949).

76-87 *Al comico Macon ... felice*: l'epitaffio attribuito al poeta Dioscoride è riportato da Ateneo (*Deipnos*. VI 241f) e contenuto nell'*Antologia Palatina* (VII 708); per una nota al testo: cfr. *Antologia Palatina* – Pontani 1979, pp. 352-353; ATENE0 – Canfora 2001, nn. 7-12, p. 584. 93 PETRARCA – Pacca 1996, p. 228.

94-97 *Succedette ... scena*: cfr. DIOMEDE – Keil 1961, I: *Art. gramm. III*, pp. 489-490.

tunicata, conformandosi le commedie alle vestimenta delle persone, più e meno nobili, rappresentate nella romana scena.

L'odierna commedia non mi si dimostra altresì un rampollo nuovo, che sorga dal ceppo dell'antica nuova, palesandosi la moderna molto differente nel suo procedere da quella, che fu particolarmente praticata da' romani. Una
 100 tale composizione rese l'argomento della sua protasi, epitali, catastrofe, verità di fatti, conforme alle qualità delle persone rappresentate. La commedia d'oggi si fonda tutta sopra casi favolosi. La nuova degli antichi si fece vedere diversa, sì come furono diversi i negozi, o domestici, o civili, che si
 105 prese ad imitare; l'odierna si dimostra d'una sola fatta, non raggirandosi d'intorno ad altro perno che a quello de gli amori e delle nozze. Ecco dunque probabilmente significato che l'odierna commedia non si conforma, né con la vecchia, né con la mezzana, né con la nuova de gli antichi. Che diremo dunque di lei? Forse che ella sia nata a caso, come un erbaggio inutile,
 110 senza semenza? Overo che ella fusse una nostra imitazione senza veruna imitazione de gli antichi? Io questo non so persuadermi in modo alcuno, essendo per prova comune notissimo quanto si renda difficile a gli uomini, in ogni sorte di affare, l'operare di propria invenzione totalmente, senza vedersi davanti alcuno esemplare da cui si forma qualche imitazione.
 115 Quale fra' poeti non immitò il suo predecessore? Omero per testimonianza di Cicerone immitò Nevio; Virgilio nella *Buccolica* Teocrito, nella *Georgica* Esiodo, nell'*Eneide* Omero; Orazio nella lirica poesia Pindaro; Euripide nella tragica Eschilo; Plauto nella comica Epicarmo; Terenzio Appollodoro, Difilo e Menandro, in sì fatta maniera che lo Scaligero, parlando di Terenzio,
 120 disse che egli era un mezzo Menandro. Confesso ingenuamente di essermi ritrovato in questo particolare molto perplesso e tra laberinto più di quello intricato che fabbricò Dedalo in Creta, donde io poco sperassi di uscirne, se non mi reggeva il filo il più rinomato istoriografo fra' latini Tito Livio. Egli

99 differente] diferente D58 p. 38 112 huomini] uomini D58 p. 39 116 Georgica] Georgia D58 p. 39 121 tra] fra D58 p. 39 122 intrigato] intricato D58 p. 39 123 rinomato] renomato D58 p. 39

115-116 Epist. ad Bru. l. 2 in mg.] Cicero, *Epist. ad Brut. 2.* 123-127 Hist. l. 7 in mg.] Titus Livius, *Hist. 7,2.*

120 L'espressione che definirebbe un po' dispregiativamente Terenzio un 'dimidiatus Menander', in quanto emulo del commediografo greco, è attribuita a Giulio Cesare, nella *Vita di Terenzio*: uno scritto riferito al grammatico latino Elio Donato che verrà stampato con il suo commento alle commedie terenziane, a partire dall'edizione Tarvisii del 1474 (cfr. CUPAIUOLO 1984, pp. 38 e sgg.); per una stampa seicentesca delle commedie che riporti l'apparato paratestuale donatiano cfr. TERENCE - Heinsius 1657: *Publii Terenti Vita* pp. non numerate. Si veda anche qui I 4,33-34 note al testo.

125 tra le sue storie fa menzione di una certa commedia, nominata attellana,
 la quale prese nome da Atella, città degli osci, nella Campania, oggi detta
 terra di lavoro, luogo dove la sopradetta commedia riconosce la sua origine
 primiera. Inventrice di una sì fatta commedia viene riferita una combriccola
 di giovani licenziosi, ben degni di essere nominati osceni, più tosto che osci;
 130 già inventarono una favola comica che, come scrive lo Scaligero, si palesò
 oscena nelle persone, nelle cose e nel parlare, ridicola sì, ma bruttamente.
 Una tale commedia come quella, che corse alla seconda del senso, piacque
 molto in que' tempi, ne' quali si adorava Venere e Bacco, piacque in sì fatta
 maniera dall'arguzie de' sali lascivi, dalla dolcezza del verso, che portata dalla
 fama a Roma, ivi fu con ogni prontezza ricevuta, abbracciata e praticata.
 135 Né rechi meraviglia che in una città così nobile, come era Roma, teatro del
 mondo, fusse così volentieri ricevuto un così ignobile componimento già
 che fecondava, sì come s'è detto, la prava inclinazione al senso; ma oltre a
 questo mi do ad intendere che restasse dalle genti applaudita a cagione di
 qualche novità festosa che n'apportasse, dando occasione a' comici di partirsi
 140 dalle stitichezze, per così dire, dell'usata commedia nuova, da quelle cioè
 che come poco poetica, in un mero fatto consistente, commedia di sollazzi
 digiuna e secca di ridicoli. Di quest'attellana degli osci cotanto s'invaghirono
 i romani che una mano di giovani se la rapì, e non permettendo che fusse
 data a' consueti istrioni, volle per se medesima rappresentarla, e tutto questo
 145 n'espresse Tito Livio con tali parole: «Una schiera di giovani, lasciata la cura
 a gl'istrioni d'altre favole, essi per loro medesimi con usanza antica posero in
 pratica ridicoli in versi, che poscia furono nominati esodi, principalmente
 d'attellani componimenti costrutti, la qual sorte di burle la romana
 gioventù ritrasse dagli osci». Questo tutto parve che volesse comprendere
 150 in due versi, così tradotti, Giovenale:

124 tra] fra *D58* p. 39 126 sopradetta] detta *D58* p. 40 127 Inventrice] Inventrici
D58 p. 40 127 sì fatta] tale *D58* p. 40 129 fra già e inventarono, che *D58* p. 40 132
 que'] quelli *D58* p. 40 135 Roma] la romana *D58* p. 40 137 s'è] si è *D58* p. 40 140
 quelle] quella *D58* p. 40 143 quest'] questa *D58* p. 40.

129-130 Poet. I. I *in mg.*] Scaligero, *Poetices libri septem*: I *Historicus*. 145-159 Hist. I.
 7 *in mg.*] Titus Livius, *Hist.* 7,2.

123-127 Il conosciuto passo di Tito Livio (*Hist.* 7,2) a cui Bartolommei fa riferimento, gli offre lo spunto per una ricostruzione storica che era entrata ormai a far parte del patrimonio di conoscenze erudite sulla commedia, si veda ad esempio quanto scrive Isaac Casaubon nel *De satyrica graecorum poesi et romanorum satyra* (cfr. CASaubON 1605, II 1, p. 243).

129-130 *si palesò ... bruttamente*: cfr. SCALIGERO 1561, I 7, p. 13, col.2. I *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero, editi nel 1561, erano ben conosciuti da Bartolommei come risulta, sia dai rimandi più o meno diretti al trattato, che dalla scelta di dedicare, seguendo l'esempio dell'autorevole studioso, la stampa della *Didascalìa* del 1658 al figlio Mattias.

*Il cittadin dell'attellano esodo
con autonei gesti il riso muove.*

Lo Scoliaсте di esso afferma che l'esodiario, appresso gli antichi, nel fine de' scenici giuochi compariva per rendersi ridicolo, e quanto di ridicolo
155 poteva averne cagionato e di mestizia la tragica rappresentazione, egli da suo festoso spettacolo rasciugava: così intendo che si pratica in qualche parte del mondo e singolarmente in Francia, dove doppo la mestizia della tragedia s'introduce un giuoco burlesvole denominato farsa. Al che parve volesse alludere Lucilio, dicendo:

160 *Pari al principio suo segua l'esodio.*

Capitolo II

Come la commedia attellana, ne' suoi principi licenziosa, restasse quindi appresso i romani moderata.

Licenziosissima ne' suoi principi si può credere che fusse l'attellana commedia, il che ne conferma Diomede citato dal Casaubono il quale così ne parla: «Appresso i latini differisce dalla satira greca l'attellana, già che nella satira s'introducono persone che sono sì ridicole, sì come i satiri, Autolico,

151-152 Sat. 6 *in mg.*] Iuvenalis, *sat.* 6, 71. 160 Lucilius, fr. 1265. 2-5 lib. 2. Satyr. c. 4 *in mg.*] Casaubon, *De satyrica graecorum poesi et romanorum satyra*, II 4.

151-152 I versi di Giovenale (*sat.* 6,71) sono riportati anche in CASAUBON 1605, II 1, p. 243. 160 Sul fr. 1265: «principio exitus dignus / exodiumque sequatur» attribuito a Gaio Lucilio, cfr. CHAHOUD 1998, p. 114.

3-5 *Appresso ... Macco*: DIOMEDE – Keil 1961, I: *Art. gramm.* III, p. 490,18-20; il passo di Diomede è citato nel *De satyrica graecorum poesi et romanorum satyra* di Isaac Casaubon (CASAUBON 1605, p. 306). Il terzo libro delle *Artis grammaticae* di Diomede al capitolo, *De poematibus*, offre una sintetica e chiara descrizione dei generi letterari antichi e costituisce una delle principali fonti di riferimento della trattatistica cinque-seicentesca si vedano ad esempio le occorrenze nelle *Poeticarum Institutionum* di Gerardus Joannes Vossius e per ciò che ci interessa i capitoli dedicati alla commedia (cfr. VOSSIUS – Bloemendal 2010).

5 Bufiri, ma nell'attellana persone oscene come Macco». La licenza sfrenata prima di questa commedia ricevette poscia qualche freno di moderazione ne' suoi progressi, sì come afferma Valerio Massimo, il quale ragionando dell'attellana: «L'impurità della dilettazione restò - disse - temperata da italica severità», e ne allega moderatori di essa Q. Novio, L. Pomponio, Mummio.

10 Con questo concorda l'erudito Vives nominando le commedie attellane severe e condite di giuochi acconci all'italica disciplina; ma per quello che poscia si vidde non durò molto nella sua severa moderazione. Questa fu la commedia che restò quindi accettata da' comici comunemente, come quella che, d'una parte ne assicurava il compositore che non dispacesse ad

15 alcuno, non contenendo mordaci maledicenze, e dall'altra, n'applaudeva al senso con le sue mollizie. Questo ne significò Mario Vittorino così dicendo: «Gli scrittori n'abbracciarono il metro dell'attellane, concio sia cosa che si trova acconcio alle mollizie de' movimenti e de' gesti degl'istrioni». Fecero gli argomenti dell'attelane commedie innamoramenti di giovani, rivalità

20 tra di loro, rapimenti di donzelle, sponsalizi con amate donne, impiegando intorno a soggetti così fatti l'arguzione delle loro facezie ed i ridicoli, i quali erano fiori non colti d'altr'orto che da quello di Venere, quantunque molto si veggia in essi rattenuto Terenzio, sì come comico amico dell'elegante urbanità, ma per altro pur troppo, forse, attellano, introducendo nelle sue

25 scene giovani impudichi, meretrici e mediatori d'amori indegni. Egli perciò con altri ne fu ripreso dal Boccaccio che così ne parlò: «Tra gli antichi comici

5-6 fra sfrenata e prima, da D58 p. 42

7-9 L. 2 c. 4 in *mg.*] Valerius Maximus, *Fact. et dict. mem.* 2, 4, 320-323. 8-9 Macrob. Saturn. I. I c. X in *mg.*] Macrobius, *Saturn.* I 10, 3 10-11 lib. 2 de Civit. Dei S. Aug. c. 9 in *mg.*] Augustinus, *Civ. Dei*, II 9 16-18 Lib. 3 in *mg.*] C. Marius Victorinus, *Ars gramm.* III 7 26-29 Genea Dei I. 14 in *mg.*] Boccaccio, *Genealogie* XIV 9

8-9 *L'impurità ... severità*: VALERIO MASSIMO – Briscoe 1998, I, p. 101. Si confronti con quanto scrive Valerio Massimo: «Atellani autem ab Oscis acciti sunt: quod genus delectationis Italica severitate temperatum, ideoque vacuum nota est: nam neque tribu moventur <actor>, nec a militaribus stipendiis repellitur» (*Fact. et dict. mem.*, 2, 4, 320-323). La stessa citazione è riportata da Casaubon quando parla dei tratti distintivi che caratterizzarono, ai suoi esordi, il genere della satira: CASAUBON 1605, II 1, p. 241. Seguendo Valerio Massimo, Casaubon evidenzia la cifra di una *severitas* italica che contenne gli eccessi sfrenati della comicità della prima attellana, tale interpretazione è qui riproposta da Bartolommei che tornerà sulla stessa questione a proposito del paragone fra l'attellana e la commedia dei moderni (cfr. qui II 4,8-15).

8-9 Cfr. MACROBIO – Marinone 1967, pp. 170-171.

10-11 Juan Luis Vives (Valencia 1492 – Bruges 1540) compose un poderoso commento al *De Civitate Dei* di Sant'Agostino (VIVES 1522), qui Bartolommei si riferisce all'esegesi dell'umanista spagnolo al passo *De Civ. Dei* II, 9, da lui riportato a margine del testo.

26-29 *Tra gli antichi ... poesia*: cfr. BOCCACCIO – Ricci 1965, pp. 960-961. Dal passo della *Genealogia deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio, non si vince che lo scrittore ritenesse Plauto e Terenzio comici 'poco onesti', ciò che Boccaccio vuol mettere in risalto è come con la loro arte i due comici abbiano saputo rappresentare la vita cittadina al fine di mettere in guardia gli uomini dai vizi.

poeti ve ne furono alcuni de' poco onesti, come Plauto e Terenzio, che perciò più son paruti con le loro vergognose invenzioni macchiar la splendida gloria della poesia». Questi veramente o per l'innata lascivia, o per desio di guadagno, o per lo piacere comune del volgo, recitavano le loro favole nelle scene con poca reverenza de' costumi, onde i petti lascivi erano incitati alla scelerità, e la virtù de' costanti era travagliata, e quasi tutta la disciplina de' costumi declinava, e quello che era più dannoso avevano ridotti i popoli a così scelerati spettacoli ch'eglino stessi se ne vergognavano. Simili poeti non solamente aborrisce la religion cristiana, ma anco essa gentilità li rifiutò. Questi certamente stimo esser quelli che Platone comandò che fossero scacciati dalla città, ma io tengo che non pure dalla città questi tali, ma del mondo tutto, debbano esser scacciati. Con queste concordano, intorno a' comici che non rechino profitto, le parole del Foxio in biasimo de' poeti non giovevoli alla republica: «Poeti inutili e solamente ombre di dottrina senz'alcuna erudizione e tali che, tolta via la prima apparenza di venustà e di grazia, come un colore superfiziale, niente di buono nell'intorno si ritrovi, fuori di quello che nell'esterno della primiera apparenza si dimostra».

Capitolo III

Come la moderna commedia sia derivata dall'antica attellana.

Se la qualità delle commedie e le spezie loro si comprendono da gli argomenti, ben possiamo concludere probabilmente che la commedia d'oggi altro non sia che un ramo dell'antica attellana; concio siacosa che essa, come di quella emulatrice, non meno si raggiri tra gli amori e tra le

28 son] sono *D58* p. 43 28 macchiar] macchiare *D58* p. 43 34 ch'] che *D58* p. 43
 35 aborrisce] aborrisce *D58* p. 43. Titolo: *la moderna*] *l'odierna* *D58* p. 44 4
 tra] fra *D58* p. 44

39-43 lib. 10 de Rep. *in mg.*] Fox Morcillo, *Commentatio in decem Platonis libros de Republica*, X.

36-37 Il riferimento è al passo di Platone in cui il filosofo consiglia l'allontanamento dalla repubblica ideale di quei poeti eccellenti la cui arte ha il potere di trasformare colui che imita nella cosa imitata, confondendo ulteriormente il piano dell'apparenza fenomenica con quello del mondo della realtà intelligibile (*Resp.* III 398a). Al passo platonico Bartolommei fa riferimento interpretandolo secondo una diffusa vulgata che si limitava a riportare la sola condanna del poeta immorale.

40-43 *Poeti ... dimostra*: cfr. FOX MORCILLO 1556, X, col. 406.

5 nozze, e non meno tra le mollezze loro n'impieghi le sue arguzie e suoi
 ridicoli motteggiamenti: lezioni che si leggono nelle scuole di Cupido. Io
 vorrei mentire in questo e che fusse vero quello che dell'odierna commedia
 scrive un celebre moderno professore di essa, cioè che, diversa da quella
 degli antichi, sia divenuta una maestra di buoni costumi. Se vero è che ella
 10 sia tale, come cotanto viene da sacri scrittori biasimata? Perché si chiama
 un seminario di vizi che da gli occhi e da gli orecchi si raccolgono? Un
 precipizio della virtù? Una peste de' buoni costumi? Un giuoco dove si corra
 rischio di perdervi l'anima? Un convito ove si beva veleno di mèle condito?
 Un nuovo fonte, la dirò finalmente, di Salmace sgorgante acque di lascivia
 15 fra le quali chi venga a bagnarsi vi divenga effeminato? Avverandosi di esso
 il verso toscano:

Ogni maschio valor dal cor ne toglie.

Non fa di mestiero che io n'adduca nominatamente i sacri teologi, che con tali
 titoli e con altri più abbominevoli trattano le moderne commedie, bastami
 20 il ricordare che un teologo religioso ha scritto con molto zelo e con eguale
 dottrina ben sei libri contro l'impurità dell'odierne commedie, esaminando le
 qualità loro, provando come non sieno permissibili le immodeste, instruendo
 gli spettatori come senza colpa possano sentirle, ammonendo i recitanti come
 deggiano in esse portarsi e finalmente prescrivendo cristiana moderazione
 25 al teatro. Odasi come egli medesimo ragioni, per detto d'altro teologo,
 dell'odierne commedie: «La rappresentazione disonestà è come l'avvicinare
 il fuoco all'esca del nostro senso, il quale, ancorché sia lontano dall'oggetto
 molte volte però s'accende, arde e si consuma, che farà poi vicino? Di più è
 come una scuola aperta all'intelletto confederato col senso per imparare ogni
 30 male; né solo ti procura il male, ma te lo insegna con l'esempio, ch'è modo
 e mezzo efficacissimo per apprendere ogni cosa benché difficile, quanto più
 poi il peccato, ch'è tanto stretto amico della nostra guasta natura? Né con

7 fusse] fussi D58 p. 44 31 difficile] difficile D58 p. 46

26-39 Ottonelli, *Della christiana moderatione, Libro I, Capo I, Quesito XVII.*

8-9 Al *Discorso CIII de La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, Tommaso Garzoni, parlando de' comici, e tragedi, così auttori, come recitatori, cioè, de gli histrioni, scrive: «Ma senza dubbio alcuno e senza replica in contrario, di molta lode son stimati degni i comici e tragedi così moderni come antichi, i quali, non replicando, ma scrivendo, hanno di moralissimi costumi ripieni gli lor scritti, ponendosi avanti a ogni quel fin lodevole d'insegnar l'arte del viver sapientemente come al comico si conviene» (GARZONI 1593, p. 740).

20-25 Il *teologo religioso*, come già detto in altri luoghi, è il gesuita Giovan Domenico Ottonelli cfr. qui I 3,3-4.

26-39 *La rappresentazione ... amore*: OTTONELLI 1648, p. 66.

l'esempio solamente, ma con le parole ancora, che sole e semplicemente pronunziate, come tante scintille bastano per accender dentro di te ogni
 35 gran fuoco di concupiscenza: che faranno dunque moltissime insieme, tanto artifiziosamente tra di loro concatenate? – Conclude con quel detto di Lattanzio – ‘I comici insegnano a fare gli adulteri, mentre con finzioni gli rappresentano nel teatro’. E con questo concorda Arnobio suo maestro: ‘L’istrione impiaga il cuore mentre che finge amore’. A che dunque tante
 40 medicine dal detto teologo provvedute, se non tiene malore alcuno l’odierna commedia? A che fine formò della sua dotta penna uno strale penetrante, se scorta egli non l’avesse un novello Fitone, vomitante contro l’anime un toscò pestifero? Ma dove non ci muova l’autorità di sacri teologi, odasi la testimonianza di uomini del secolo, e basti quella del Garzoni che così
 45 esclama contro l’odierna commedia: «Que’ comici profani che pervertono l’arte antica, introducendo nelle commedie disonestà e cose scandalose, non possono passare senza aperto vitupero, infamando se stessi e l’arte insieme con le sporcizie, e quanto maggiore ornamento acquista l’arte comica da’ precedenti, tanto maggiore infamia trae da costoro».

Non voglio a questo proposito tralasciare quanto dell’odierne commedie disse un moderno scrittore il quale gli condanna come manchevoli d’ammonizioni di vizi: non è oggi chi più sofferisce d’ascoltare il ragionamento d’un vecchio padre che ammonisca il figliuol suo, e che la via
 55 gli mostri di bene e dirittamente operare; non d’un buon servitore che del padrone si lodi e che a frugalità sia dato; non d’una pudica matrona che di mala voglia esca di casa, e che più là non vegga del marito e de’ figliuoli; non d’una servente modesta e leale; non d’un garzone ubbidiente, studioso e di liberali costumi; e non finalmente d’alcuna persona che lodi e che adoperi la virtù, e che detesti ed abbomini la malvagità. Vogliono oggi de’ Cecchi
 60 Bindi da Poggibonsi che dichino e ridichino e poi dichino, sì che fiatar non lascino il compagno; de’ servitori oltre il verisimile sciocchi e melensi, quali appellano Zanni, Pulcinelli, Ragguetti e che so io? Delle matrone putte,

34 accender] accendere D58 p. 46 44 huomini] uomini D58 p. 46 46 scandalose] scandalose D58 p. 47 52-66 non [...] verisimilitudine, om. D58 p. 47.

45-49 Piazza Univ. in mg.] Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*.

45-49 *Que’ comici ... costoro*: GARZONI 1593, p. 739. Il passo di Tommaso Garzoni è citato anche da Ottonelli (cfr. OTTONELLI 1646: *Ricordo I, Annotazione X, La qualità del comico osceno è rappresentata con moltissimi, e bruttissimi titoli da’ Dottori di santa chiesa, e da altri autori*, pp. 87-92, cit. p. 90).

59-60 *Cecchi Bimbi da Poggibonsi*: riferimento al personaggio della *Novella di Cacasenno figlio del semplice Bertoldino* di Camillo Scaligeri, pseudonimo di Adriano Banchieri, musicista e scrittore bolognese nato nel 1567 e morto nel 1634. L’opera, dal 1641, viene regolarmente pubblicata come ‘aggiunta’ al *Bertoldo* e *Bertoldino* di Giulio Cesare Croce.

62-65 Sono personaggi della commedia dell’arte: servi Zanni, Pulcinella, Ragguetto; medici Graziano e Coviello.

65 delle serve ruffiane, de' fanciulli di fregata fronte, de' garzoni scapestrati, de' pedagoghi oltre ogni credere tondi e sapienti meno del soccio mio; de' dottori di necessità, che Graziani appellano o Covielli e di tutti finalmente gli eccessi del ridicolo e della verisimilitudine.

Capitolo IV

Paragone fra l'attellana commedia degli antichi e la moderna nella condizione del costume migliore o peggiore.

Non dispongo in questo di volermi rendere un tal censore che presuma di determinare quale fra le due attellane, antica o moderna, sia migliore o peggiore, ma solamente d'addurre in ciò quanto mi occorra, lasciando altrui la cura d'una tal determinazione. Posso primieramente affermare
5 fondato nell'autorità di celebri autori che l'attellana degli antichi rimase in tal maniera moderata nelle sue impure licenze, che si dimostrò d'ogni turpitudine vota, sì come espresse Valerio Massimo, sopra citato, dicendo: «Gli attellani giuochi che si raccolsero da gli osci furono una sorta di diletta-
10 zione che restò temperata dall'italica severità; non viene però rimosso alcuno della tribù, né si vede discacciare da gli stipendi militari». Questo ne confermò il Causobono così parlando: «Dalla moderazione che ricevertero, le commedie attellane si acquistarono per avventura nome di urbanissime, avvenga che n'immitassero le burlesche gentilezze della città. Quinci, coloro che le rappresentarono vennero denominati istrioni cittadineschi», e di ciò
15 n'allega Giovenale ne' versi sopra citati. Un tale moderamento praticato nell'antica attellana, io non veggio per ancora posto in uso nella moderna commedia, non si palesando moderata nel suo teatro, quantunque l'addotto religioso teologo, con molto zelo e con molta efficacia, inculchi ne' suoi

8 sorta] sorte *D58* p. 47 10 discacciare] discacciate *D58* p. 47

7-10 Valerius Maximus, *Fact. et dict. mem.* 2,4,320-323. 11-14 Sat. L. 2. c. 4 *in mg.*] Casaubon, *De satyrica graecorum poesi et romanorum satyra*, II 4. 15 Iuvenalis, *sat.* 6,71.

8-10 *Gli attellani ... militari*: cfr. VALERIO MASSIMO – BRISCOE 1998: *Fact. et dict. mem.* 2,4,320-323, p. 101; cfr. qui II 2,8-9.

11-14 *Dalla moderazione ... cittadineschi*: cfr. CASAUBON 1605, II 4, p. 241.

15 Cfr. qui II 1,151-152.

18 *religioso teologo*: Ottonelli cfr. qui II 3,20-25.

libri la necessaria moderazione. Secondariamente, se riguardiamo a persona
 20 particolare che s'introduce sovra le moderne scene con modo poco decente
 alla condizione di lei, peggiore si presenta la commedia d'oggi di quelle
 degli antichi. Mi dica per grazia alcuno, che tutte abbia rivoltate le carte
 de' comici greci e latini, se egli già mai fra esse n'abbia incontrato che una
 25 vergine donzella esca sovra la scena senza alcuna accompagnatura de' suoi
 di casa, e, quello che peggio, così soletta fermarsi fra le pubbliche strade a
 ragionare con gli amanti, non altrimenti che se ella si fusse qualche donna
 di partito, discorrendo con esso loro d'amorose leggierezze. Non segue forse
 questo tra' moderni comici come cosa ordinaria? Anzi non contenti d'una
 30 donzella così fatta, ne ammettono due, con altrettanti spasimati giovani, con
 nome di primi e di secondi innamorati. Lascio ad altri la cura di giudicarne
 se sieno esempi questi che n'ammaestrino le fanciulle in quel buon costume
 che più loro convenga; basti a me solamente il dire che coloro i quali tra'
 comici operano in tal modo, peccano contro l'arte poetica, in quello di essa
 ch'è più essenziale, non osservando né il verisimile, né il decoro. Verisimili
 35 sono quelle cose le quali veggiamo occorrere, e quanto più spesso tanto più
 sono tali, e per detto d'Orazio, a questo deve il poeta sopra tutto aver la mira:

*Le cose, che si fingon per diletto
 denno farsi apparir presso che vere.*

Se deve il verisimile conformarsi col vero, come si verifica in fatti che le
 40 fanciulle escano di casa sole e si arrestino fra le pubbliche strade alla vista del
 popolo a manifesti cicalamenti con giovani innamorati? Io certo non mi sono
 già mai abbattuto a vedere una simil cosa, non solo fra le figliuole d'onesti
 cittadini, come si presuppongono quelle della commedia, ma né meno fra
 le più infime figliuole di vili berghinelle. Ecco dunque peccato contro il
 45 verisimile. Il decoro poscia viene osservato mentre s'attribuiscono costumi
 che sieno propri delle persone e che convengano loro. Nella qual cosa si
 debbe aver riguardo al sesso, all'etade, alla qualità e dignità della persona,
 e tutto ciò volle significarci il Viperani dicendo: «Si debbono con ogni

33 peccano] peccorno *D58* p. 49 38 apparir] apparer *D58* p. 49 40 pubbliche]
 publice *D58* p. 49

34-38 Vossio Poe. I. I. *in mg.*] Vossius, *Poeticarum Institutionum libri tres*, I. 37-38 Poet.
in mg.] Horatius, *Ars* 338. 48-55 Lib. I, Poet. c. 15 *in mg.*] Viperani, *De Poetica libri tres*, I
 15: *De Decoro*.

34-38 Sul passo si veda quanto scrive nel 1647 a proposito della finzione poetica Gerardus
 Joannes Vossius che nel suo *Poeticarum Institutionum* riporta la stessa citazione oraziana (*Ars* 338):
 cfr. VOSSIUS – Bloemendal 2010, pp. 116-157 e in particolare p. 126.

48-55 *Si debbono ... decoro*: VIPERANI 1579, p. 51 e a proposito dei personaggi del coro
 tragico II 10, p. 104.

50 maggiore accuratezza considerare gli attributi delle persone, il sesso, l'età, la
 schiatta, gli studi, la condizione, la fortuna; imperò che altre sono le azioni
 dell'uomo ed altre quelle della donna, altre quelle del vecchio ed altre quelle
 del giovane, altre quelle del nobile, altre quelle dell'ignobile, altre quelle del
 ricco ed altre quelle del povero, altre quelle del soldato ed altre quelle del
 mercante. Quegli che non sa moderare la varietà delle azioni e de' costumi
 55 non saprà osservare il decoro». Questo stesso ne ricorda l'addotto Orazio:

*Segui la fama che risuoni e fingi
 cose convenienti, o tu scrittore:
 se ritrar tenti l'onorato Achille,
 ratto nel piede ed iracondo fallo,
 60 inesorabil, agro, che disdegni
 d'obbedire alle leggi, e che s'arroggi
 il tutto d'acquistar per forza d'armi;
 sia feroce Medea, invitta; e sia
 flebil d'Atalamante la consorte;
 65 perfido Isione; Io vagabonda;
 dalle Furie agitato Oreste tristo.*

In ogni sorte di poesia si deve osservar esattamente il costume e
 conseguentemente il decoro, ma in particolare nella commedia, la quale è
 una imitazione dell'umana vita, uno specchio dell'usanza, una immagine
 70 della verità ed è quella che secondo i dettami della natura i suoi modi ci
 rappresenta; ma se la convenienza del costume appropriato acconciamente
 alle persone si richiede per mantenere il decoro, certo che alle donzelle ben
 nate si conviene la ritiratezza, la modestia, la parsimonia nel parlare, l'umile
 composizione della persona; or, come dunque i moderni comici ardiscono
 75 di rappresentarle vagabonde, immodeste, garrule ed isfacciate? Ben ebbe
 perciò ragione di cantare il sacro poeta Giovanni Battista Mantovano:

*La sordida commedia ne produsse
 i suoi giuochi vietati, onde ne trasse*

51 huomo] uomo *D58* p. 50 67 osserrar] osservare *D58* p. 50

56-66 Horatius, *Arts* 119-124.

76 *Gio. Battista Mantovano*: Giovanni Battista Spagnoli detto Battista Mantovano (Mantova 1447-1516), umanista e fecondo poeta in lingua latina compose circa 55.000 versi (egloghe, encomi e carmi religiosi ecc.).

80 *l'incauta gioventù peste fatale,
e divenir sfrontate le donzelle.*

Tutto ciò che di licenzioso segue nelle donzelle si presuppone che in pubblico n'avegna, la qual cosa da gli antichi viene ripresa molto; scrivendo perciò Dione Crisostomo agli Alessandrini così dice loro: «Quando alcuno fa alcuna cosa segretamente, non essendo pubblica, non si reputa che ne appartenga
85 alla città; ma nel teatro si fanno pubblici i costumi e voi particolarmente in luogo patente andate poco circonspetti? Voi distruggete la buona riputazione. Le donne di mala vita conviene che oneste compariscano in pubblico, quantunque nelle case loro segretamente vivano altrimenti».

Il costume non si debbe mutare, ma praticare quello che la natura
90 ragionevolmente dimostri, ovvero dal filosofo morale ne venga assegnato; tuttavia, dovendosi fare qualche mutazione, deve farsi nel meglio e non nel peggio, immitando i pittori, i quali ne' ritratti che fanno delle persone (quantunque debbano esprimere al possibile la propria effigie di quelle) nondimeno tal volta la figurano più bella del naturale. L'opposto si vede
95 praticato da' moderni comici, già che in vece di vie più abbellirle ne' costumi, deformano le donzelle, dando loro figure poco modeste e mostruose. Ecco dunque d'avvantaggio violato il decoro; che più resta di buono nella poesia che sia nella commedia da' moderni comici mantenuto? Forse l'unità? Veggiamo come resti questa da loro conservata.

Capitolo V

Come nell'odierne commedie comunemente usate si vegga osservata l'unità della favola.

Aristotile nella sua *Poetica* insegna che nella guisa che nell'altre arti

81-88 Tutto [...] altrimenti, *om. D58* p. 51 97 avvantaggio] avvantaggio *D58* p. 51.

83-88 Or. 32 *in mg.*] Dio Chrysostomus, *Or. XXXII: Ad Alexandrinos.* 1 Poe. c. 6 *in mg.*] Aristoteles, *Poet.* 1451a.

83-88 *Quando ... altrimenti:* DIONE CRISOSTOMO 1604, p. 371.

1-5 Sul riferimento alla *Poetica* (1451a) di Aristotele vedi anche il commento di Ludovico Castelvetro alla terza parte principale della *Poetica*, *Contenenza sei: Che la favola debba essere una, e come s'intenda essere una, e quale sia o non sia parte del tutto* (CASTELVETRO – Romani 1978, pp. 233-245, in particolare pp. 242-245).

rappresentative una è la rassomiglianza d'una cosa, così ancora la favola, la qual è rassomiglianza di un'azione, si conviene che sia una e che le parti delle cose in tal maniera sieno disposte che, trasportata una parte o levata via, si trasformi e si alteri il tutto. Presupposta questa regola del filosofo, come si potrà denominare una quella commedia che termini in doppio parentado? E pur questo si vede cotidianamente nell'odierne commedie, le quali si come introducano due giovani innamorati, così due donzelle amate, con le quali al fine del giuoco si concludono due sponsalizi. Chi mi nega che favole comiche così fatte non sieno doppie? E così somiglianti al serpente Amfesibena che serba due teste e come più le talenta ora ne fa l'una sua coda ed ora l'altra. Forse alcuno mi risponde che così abbia fatto Terenzio, il più culto ed osservante fra' comici, già che tutte le sue commedie (fuori dell'*Ecira*, ch'è d'una sola azione) nelli loro trattamenti si veggiano l'altre intrecciate di due amori: l'*Andria* dell'amore di Pamfilio e di Carino; l'*Eunuco* di Fedria e di Cherea; l'*Autontimorumeno* di Clinia e di Clitifone; l'*Adefi* di Eschino, Ctisifone; il *Fomeone* di Antifone e di Fedia. Ora veggiamo se per contenere due amori le terenziane commedie si devano reputare doppie e conseguentemente difettive, mancando nell'unità? Se consideriamo l'*Andria* troveremo come conduce a fine solamente il maritaggio di Panfilo, quello di Carino si lascia addietro senza conclusione; nell'*Eunuco* si celebrano le nozze di Cherea, di quelle di Fedra non se ne tratta; nell'*Eutontimorumeno* si tirano a fine le nozze di Clinia, di quelle di Clitifone non se ne fa altro, quantunque si dimostri pronto a consentire alla volontà del padre; negli *Adelfi* Eschino si marita, ma a Ctisifone non ci si pensa; nel *Formione* Antifone consegue il suo fine sposandosi con l'amata, Fedria resta senz'altra conclusione. Ecco dunque dimostrato che non suffraga Terenzio a' comici moderni che doppie fanno le commedie, terminandole in doppio parentado, già che egli nelle sue non ne conclude se non uno, sì come potrà vedere chi di proposito si ponga a leggerle ed osservarle.

2 d'una] di una *D58* p. 52 3 di un'] d'una *D58* p. 52 8 introducano] introducono *D58* p. 52.

12-17 I titoli latini delle sei commedie di Publio Terenzio Afro sono *Hecyra*, *Andria*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos* (qui nella duplice variante italiana di *Autontimorumeno* ed *Eutontimorumeno*), *Adelphoe*, *Phormio*.

Capitolo VI

Come nelle moderne commedie sia congiunto l'utile col diletto, requisiti, sì come si è detto, necessari al poeta; e prima si disamina il diletto.

Il diletto che si riceve da poetico componimento, deriva principalmente dall'immitazione, la quale diletta mentre ci fa apprendere alcuna cosa per inanzi non saputa, essendo verissimo che molto si rende dilettevole l'imparare; ma perché segua questo fa di mestiere che concorra qualche
 5 operazione del nostro intelletto e che sillogizzi in qualche modo fra se stesso, procedendo dall'immagine ch'egli vede, alla cosa di cui è l'immagine, che egli non vede; sì che sia il suo un sapere ed un non sapere, un sapere in quanto tenga alcuna notizia della cosa che riceva, un non sapere in quanto per giuoco della mente venga a comprenderla: così riceva diletto, come da
 10 scienza, dalla sua perspicacia guadagnata. Quinci disse il Castelvetro che dove ci sia rappresentata una cosa da noi pienamente saputa, per esempio una guerra, non solo non ci diletta, ma ci annoia, già che non ci lascia campo d'esercitare l'ingegno, formando qualche sagace deduzione da quello che sappiamo, a quello che ignoriamo. Il contrario succede ove l'istoria che si
 15 rappresenti si renda incerta e non a pieno penetrata, dandoci perciò luogo d'aguzare l'ingegno e di pervenire a compiuta cognizione discorrendo; e da tutto questo conclude l'allegato autore che sia da commendarsi molto Vergilio che prese a cantare la venuta d'Enea da Troia in Italia, istoria non molto saputa, e per lo contrario sieno da biasimarsi Lucano e Silio Italico, che
 20 per soggetto de' loro poemi presero a cantare la guerra cittadina fra Cesare e fra Pompeo, storia cotanto celebre e divulgata. Or, se questo è vero, come è verissimo, qual diletto possono arrecarci le moderne commedie se altro non ci fanno sapere che trattati e conclusioni di maritaggi? E qual persona si trova cotanto dal mondo sequestrata che gl'ignori? Né vale il dire d'alcuno,
 25 che 'l fatto degli sponsalizi si sappia sì, ma non restino già noti gli artifizii ed i rigiri per mezzo de' quali si pervenga al fine di essi. L'istesso Castelvetro mi suggerisce la risposta con la distinzione del sapere dell'uomo dotto e di

Titolo: *col]* con *D58* p. 53 3 rende] renda *D58* p. 54 21 come] com' *D58* p. 55 27
 huomo] uomo *D58* p. 55

10-33 Comen. Poet. in *mg.*] Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta* II 1.

1-33 Il passo prende spunto dall'argomentazione aristotelica che stabilisce una connessione tra l'origine dell'arte poetica e la predisposizione insita nell'uomo fin dalla nascita all'apprendimento per imitazione (cfr. *Poet.* 1448b, 4-23).

11-21 *dove ... divulgata*: cfr. CASTELVETRO – Romani 1978, p. 101.

quello dell'ignorante; e questi, serbando l'acume dell'ingegno rintuzzato, non sapendo comprendere il medollo delle cose, si ferma nella lor prima
 30 superfiziale scorza ed in essa può per avventura in qualche maniera dilettersi, imparandovi alcuna cosa; ma l'uomo dotto di giudizio linceo qual cosa può ignorare in una faccenda ordinaria, veduta, riveduta e sempre con poca differenza? Tale l'odierna commedia, un ordinario negoziato d'amore e di parentadi, un vieto negozio, già tanto maneggiato da' comici latini con esatta
 35 osservanza di regole, che 'l volerlo rinnovare, nella maniera che si è detto, sia proprio un dare nelle medesime per peggiorarle, potendosi perciò nominare i moderni comici più tosto variatori che compositori di commedie. Come dunque è possibile che non si renda noiosa particolarmente a gl'intendenti la continuazione d'una commedia più vecchia e decrepita, che non si finge
 40 la Sibilla Cubea. Una commedia che, vecchia di tanti e tanti secoli, originata da gli osci e da quelli discesa a' romani gentili, e da essi tramandata a' popoli del nostro tempo, e sempre mantenuta ne' soggetti amorosi, ormai pur troppo stracchi e ranci, potendosi per ciò appropriare a' comici moderni l'antico proverbio de' greci: fanno l'istessa cantilena del cane; al che parve
 45 volesse alludere Terenzio ove fa rimproverare ad un lenone, che ripeteva una stessa cosa più volte detta:

*Canti l'istessa cantilena, io certo
 meravigliato mi sarei udendo
 alcuna cosa nuova.*

50 Ma comportabile tuttavia potrebbe rendersi una tale petizione, se non ricevesse in alcuni de' moderni comici ne' modi e ne' rigiri peggioramento notevole nelle loro attellane, facendo verificarsi di loro il prodigio del variamiento di cui parlò Orazio:

55 *Chi variar vuole con prodigio un fatto,
 pon fra selve il delfin, fra l'onde il porco.*

Un prodigio sembra veramente l'affaticare l'ingegno per cosa non pur vana, ma decantata a sazietà, dalla quale non s'attenda alcun frutto d'utilità, oltre la mancanza del diletto; potendosi perciò verificare il proverbio degli operanti senza speranza d'alcun prode, che vadano a mietere negli orti di Tantalo,

29 lor] loro D58 p. 55 30 ed] e D58 p. 55 31 huomo] uomo D58 p. 55

47-49 Terentius, *Phor.* 495. 54-55 Horatius, *Ars* 29-30.

28-33 *questi ... differenza*: cfr. CASTELVETRO – Romani 1978, p. 99.

60 da' quali non raccolgono alcuna messe d'utilità. Disse perciò Apollonio:
 «Voi vedete gli orti di Tantalò come se fossero qualche cosa di buono, ma
 non sono nulla». Ma se posta in non calenza l'utilità s'abbadi solamente
 al diletto e come ponno farne nascer questo negli altrui petti, mentre non
 portino loro alcuna varietà? Una vivanda, per saporosa che ella si sia, se
 65 molto si continua diviene finalmente sazievole e noiosa; uno spettacolo,
 quantunque aggradevole e bello, se più volte venga offerto riesce tedioso;
 un suono, ancor che grato, quanto più si risenta, tanto più va scemando
 di diletto. La varietà si confà col nostro umano temperamento, di vari
 elementi ed umori composto. La onde altri affermò che cosa alcuna non
 70 sia che vaglia all'animo ed altresì al corpo aggradire, se toglì via la varietà,
 in guisa tale che anco de' piaceri maggiori, se troppo frequentati, ne segua
 erede il fastidio e sia una continua somiglianza di cose madre di sazietà,
 laonde acconciamente disse, chi disse:

E per molto variar natura è bella

75 Tutto più espressamente significò Sebastiano Foxio nel suo commento
 sopra Platone, dicendo: «La varietà sempre diletta, avvenga che l'appetito
 facilmente si sazia e s'empie: quindi va a caccia di cose diverse a fine che ci
 diletta, e la sazietà deriva dall'incostanza e mutabilità dell'uomo appetente,
 essendo vero che lungamente non può stare attaccata la natura ad una cosa».
 80 Parlando della varietà un moderno scrittore così dottamente ne ragionò:
 la varietà genera diletto perché essendo l'uomo desiderosissimo di sapere,
 mentre più impara, più si diletta e più gli sembra d'imparare, quanto più
 son diverse tra di loro le cose che gl'impara; onde quelle poesie che hanno
 maggior varietà di persone e d'accidenti, manifesto è che maggiormente
 85 diletta. Ma egli è d'avvertire che due diletta si provano in leggendo le poesie,
 uno per cagione delle parti e l'altro per cagione del tutto. Quello che nasce
 dall'uno e dall'altro è intero diletto, sì come quello che nasce dall'uno solo de'
 due è imperfetto. Ora, se la varietà della poesia è tale che non gli confonda
 l'intelletto, ed insieme non gl'impedisca l'apprensione del contenuto della
 90 favola, chiara cosa è che si deve lodare. Ma se per tal varietà la favola riesce

60 raccolgono] raccolgano *D58* p. 56 78 huomo] uomo *D58* p. 57 80-90 Parlando
 [...] favola, *om. D58* p. 57

61-62 Lib. 4 *in mg.*] Philostratus, *Vita Apolonii*. 76-79 Lib. I de Rep. *in mg.*] Fox Morcillo,
Commentatio in decem Platonis libros de Republica, I.

61-62 *Voi ... nulla*: affermazione ripresa da un volgarizzamento fiorentino della *Vita di Apollonio di Tiana* scritta da Filostrato; cfr. ad esempio: PHILOSTRATUS FLAVIUS – Dolce 1549, p. 100v.

76-79 *La varietà ... cosa*: cfr. FOX MORCILLO 1556, col. 125, 32-36.

o troppo vasta o perplessa o episodica o, come disse saggiamente Aristotile, tale finalmente che non si possa ben rinvenir il filo dell'azione principale, in tal caso è biasimevole. Brevemente la varietà quanto è maggiore è migliore, purché non faccia danno alla giusta credenza, né all'unità, né alla
 95 comprensione della favola. Una cosa sola, disse Aristofane, non cagiona già mai sazieta né tedio e questa si è il danaro, il quale non sazia unquanto la brama, la quale quanto più ne possiede, più ne desidera. La considerazione che la lunga continovanza d'un argomento sempre d'amori e di nozze possa finalmente cagionare una tediosa sazieta a gli spettatori, dovrebbe indurre
 100 i comici moderni a risolversi d'uscire una volta d'una tale seccaggine, applicando l'animo a soggetti nuovi, più dilettevoli e più fruttuosi; ma quando disdegnino di ciò farne per risparmio principalmente di fatica, opportuno rimedio riuscirebbe per questo se gli spettatori praticassero nel teatro quello che riferisce il *Suida* degli antichi greci, allegato particolarmente
 105 dal Garzoni. Si cantava, dice il *Suida*, l'*Io Bacco* nelle feste di Dionigi e ne' sacrifici suoi, immerso in molto strepito e riso: dall'*ioco* si derivò l'*iachema*; oltre questo, come riporta il Patrizi, si cantava l'*evoi*, quasi bene a te, e da ciò fu Dionigi chiamato Evio, ed all'*Evio* s'aggiunse *saboi*: così *evoi saboi* era un epifonema che a versi cantati si soggiungeva, come nel *Peane Ioie Pean*. Si continuarono per qualche tempo canzoni dionisiane così fatte,
 110 ma, mutandosi pian piano i tempi ed aguzandosi gl'ingegni degli uomini a nuove invenzioni, tediati gli auditori della lunga continuazione delle baccanti canzoni, si diedero a tumultuare, strepitando e gridando: 'non più Bacco! non più Bacco!' Se gli spettatori delle moderne commedie facessero

98 continovanza] continuanza *D58* p. 58 111 pian] piano *D58* p. 58 111 huomini] uomini *D58* p. 58

95-97 Com. Pl. in *mg.*] Aristophanes, *Plut. prol.* 105-114 Sinag. Ignor. in *mg.*] Garzoni, *La Sinagoga degli Ignoranti.* 105-110 Patr. Poe. lib. 2 in *mg.*] Patrizi, *Della poetica*, II.

105-110 *Si cantava ... Pean*: nel passo Bartolommei rimanda a *La Sinagoga degli Ignoranti*, di Tommaso Garzoni (GARZONI 1594, p. 62) e alla *Poetica* di Francesco Patrizi, entrambi i testi si rifanno al lessico *Suida*. In riferimento al passo si legga la ricostruzione storica di Francesco Patrizi in *Della poetica* dove, nella sezione dedicata alle antiche poesie, sotto la voce *iaco* scrive: «Altri poemi ancora furono propriamente a Bacco dedicati, sì come lo *Iaco*, il quale *Suida* nomina inno a Dionigi. E Proclo scrive: 'Si cantava l'*iobacco* nelle feste di Dionigi e ne' sacrifici suoi, immerso in molto strepito e risa' [PROCLO – Ferrante 1957: *Crestomazia*, p. 57]. Dall'*iaco* si derivò l'*iachema*, che *Suida* espone per ode dionisiaca [*Suida* I 72 A. (s.v. *ἰαχίματα*)]. Un altro inno, pure a Bacco indirizzato, era quello che diceano: cantare *evoi*, quasi bene a te (di che fa testimonio e *Suida* e lo antedetto scoliaste di Sofocle); e da ciò fu Dionigi cognominato, come si vide, Evio, come Apollo Ieio. E all'*evoi* si aggiugnea talora *saboi*, così *evoi saboi* era uno epifonema che a' versi cantati soggiugnea, come nel peane il già detto: *O ie Pean*. E si usava lo *evoi* anche da' Frigi ne' sacrifici e feste di Cibela, come Strabone e Clemente recitano» (PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, I, p. 208; vedi anche pp. 196-199). Sull'epifonema *Peane Ioie Pean*: cfr. Euripides, *Jon*.

110-114 *Si continuarono ... Bacco*: GARZONI 1594, p. 62.

115 una cosa somigliante, ed annoiati dell'invenzioni tanto repetute d'amore e
 di maritaggi, strepitassero e gridassero: 'non più Venere! non più Venere!'
 io mi persuado che seguisse qualche mutazione nell'odierne commedie in
 altre migliori, con più onore de' comici, inventori di azioni più pellegrine,
 e con più diletto degli uditori, cui n'aggradisse, quando altro non fusse,
 120 l'istessa novità. Né suffraga per mio credere quello ch'altri potessi dire, che
 la varietà nelle moderne commedie possa ritrovarsi nella locuzione. Come
 si possono dire varie nella locuzione le moderne usate commedie, – disse
 un autore –, mentre le persone che sovra la scena l'introducano d'altro
 quasi non trattano che d'amori e di nozze, quantunque in tutto ciò segua
 fra di loro qualche diversità? Altri perciò ne disse: non si dirà che contenga
 125 cose varie una bottega di vetri, ancor che abbia tazze, coppe, lampe, caraffe
 grandi e piccole, e di varie forme e colori, perché si può dire che in fine
 ogni cosa è vetro. Non basterà dunque per far vario un poema amatorio
 che contenga cose d'amore varie e diverse? Ma quello che più n'importa
 130 l'inventate nuove commedie potrebbero congiungere col diletto l'utilità,
 la qual cosa richieggiono con ogni ragione le ben ordinate comiche azioni.

Capitolo VII

Come ne' nostri tempi sia nata la tragicommedia e quello che si giudichi d'un tale componimento.

Una delle ragioni per le quali si veggia introdotta ne' nostri tempi la tragicommedia, mi persuado sia stata la brama in alcuno suscitata d'arrecare qualche novità al mondo e piacere così alle genti stracche del modo ordinario delle moderne commedie; ma se si deggia esaminare un tale
 5 componimento con le regole di buona poesia, accettata comunemente dalle scuole e dall'accademie de' più letterati, non so vedere che luogo possa tener la tragicommedia nella drammatica poesia, non essendo una immitazione de'

120-129 Né [...] diverse, *om.* D58 p. 59 131 ben] bene D58 p. 59.

121-125 *Come ... diversità*: l'autore a cui si fa riferimento nel passo è Benedetto Fioretti (Mercatale Pistoiese 1579 – Firenze 1642), anche conosciuto con lo pseudonimo di Udeno Nisiely, che pubblica a Firenze dal 1620 al 1639, presso lo stampatore Zanobi Pignoni, cinque volumi dal titolo *Proginnasmi poetici*. Un'opera di vastissime proporzioni densa di citazioni, dove Fioretti si propone di far conoscere, come egli dice, i risultati delle sue letture di autori greci, latini e toscani in merito a questioni di poetica, retorica e moralità (FIORETTI 1627, p. 84).

migliori, né tale che si veggia fino al fine mantenere la tragica dignità de' reali personaggi o d'altri somiglianti, ed altresì non può dirsi un'imitazione de' peggiori, rappresentandosi in essa uomini che sovrastano alla condizione di privati cittadini. Un tale dramma s'appalesa un mescolgio di principi e di privati conversanti insieme, forse con troppa familiarità, la qual cosa non si confà molto col verisimile, laonde un moderno scrittore biasimando fra gli altri autori un poema tale, lo chiamò un mostro di poesia, cotanto 15 contraffatto che i centauri, gl'ippogrifi e le chimere appresso a questo sono parti graziosi e perfetti. Un composto poetico formato ad onta delle Muse ed a dispetto della poesia tutto mescolato d'ingredienti fra di loro discordi e nemici incompatibili. In somma un dramma in cui s'avvera il proverbio né carne, né pesce. Di composizione così fatta non si scorgano 20 vestigi alcuni d'esemplari antichi approvati, da cui si possa affermare che ne venga dedotta alcuna imitazione. Né suffraga quello che da alcuno viene addotto, ch'*Il Ciclope* d'Euripide tenga forma di tragicomedia già che d'una parte rappresenti giuochi e burle, dall'altra gravità di personaggi, e termini con lieto fine, con lo scampo cioè de' compagni d'Ulisse e degli scherni di Polifemo. Non suffraga, dico, tutto ciò, venendo riputato un tal dramma 25 d'Euripide azione satirica e non tragicomica, così la dichiarò fra gli altri il Patrizio nella sua *Poetica*, dicendo: *Il Ciclope* d'Euripide non è tragedia, ma satira per le persone che vi entrano più che d'Ulisse e di Polifemo, cioè Sileno e Coro di Satiri. Io ben so che i tragicomici oltre *Il Ciclope* d'Euripide adducono in loro favore l'*Amfitrione* di Plauto, il quale nel prologo della favola fa così dire a Mercurio:

35 *Onde increspate il ciglio? Io perché dissi,
che fora questa una tragedia? Io sono
un Dio che la tramuti e che vi faccia
un mescolgio che sia tragicomedia.*

Chi non comprende che quel saputissimo comico in questo non parla sul serio, ma burla? Quasi voglia difendersi da coloro che l'accusassero,

10 huomini] uomini *D58* p. 60

32-35 Plautus, *Amph.* 52-55.

13 *moderno scrittore*: Benedetto Fioretti (cfr. qui II 6,121-125) citato a proposito della sua avversione al genere della tragicommedia. Una posizione, la sua, che riproponeva quella di Jason De Nores nella polemica letteraria con Giovan Battista Guarini.

14-18 *mostro ... incompatibili*: FIORETTI 1627: *Proginnasmi poetici*, III 51: *Tragicommedia, poesia mostruosa*. Guarini ripreso di vari difetti. *Locuzione più stimata dal senso*, p. 136.

27-29 *Il Ciclope ... Satiri*: cfr. PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, I, p. 97, II p. 204.

che troppo inalzasse la commedia, facendola uscire de' suoi termini, con l'introduzione di dei interlocutori. Egli in questo dimostra di non volere
 40 contendere con esso loro e burlando pare che dica loro, pigliatela come voi volete, se non vi piace come commedia, ricevetela come tragicomedia.

In difesa tutta via d'un tal misto di tragedia e di commedia potrebbesi addurre l'autorità di Alessandro Sardo che così ne parla: «Dalla tragedia e dalla commedia vennero le rintoniche favole, da Rintone Tarentino,
 45 vilissimo ridicolo giuocoliere, ed erano favole piene di ridicoli, le quali ancora chiamano italiane tragicommedie, ovvero ilarotragedie». Puossi aggiungere a questo quanto disse Ateneo, dal Patrizi citato, d'un tale Alceo ateniese che compose un poema di titolo di comico tragico. Ben puossi per l'addotte autorità nominare la tragicomedia antico componimento, ma non molto
 50 accreditato per lo poco seguito appresso gli antichi.

Capitolo VIII

Come l'utilità sia il più principale requisito che si ricerchi dal poeta e singolarmente dal comico.

Gli stessi poeti rendono testimonianza d'una tale verità e come deggiano

44 Tarentino] Tarentino *D58* p. 61. 1 rendono] rendano *D58* p. 62

43-46 De rer. inv. l. I *in mg.*] Sardi, *De rerum inventoribus*, I.

43-46 *Dalla ... ilarotragedie*: SARDI 1586: *De rerum inventoribus*, I *Thestrum. Scena. Orchestra, Tragoedia, Comoedia, Satyra, Fabulae, Chorus Comoediae, Satyra Latina, Fabulae Rhiathonicae, Tragicomoedia, Amores in scena*, p. 694. Alessandro Sardi (Ferrara 1520-1588) filosofo e storico. A proposito di Rintone Tarentino, così lo descrive Patrizi: «Rintone fu Tarentino e visse con Tolomeo, il primo re d'Egitto e toccò il secondo. Fu inventore di quella tragedia che si chiamò ilarotragedia, della quale Stefano così scrisse nella sua *Taras*: 'Rintone Tarentino fliace, il quale cose tragiche trasformò in ridevoli. Vi sono de' suoi dramati trentotto'. Et Ateneo allega de' suoi *l'Amfitrione* e *l'Ercole* e *Suida* dice questo suo fare fu fliacografia, conforme al sudetto fliace, che significa ebbro e ridevole e anche cinedo. Fu costui stesso anche comico, e tra comedie e tragedie le sue furono il numero sudetto» PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, I, p. 131.

47-48 cfr. PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969, I, p. 76.

1-5 *Gli stessi ... utilità*: il passo fa riferimento all'epigramma funerario scritto da Teocrito per il poeta dorico siracusano Epicarmo (*epigr.* 18, cfr. qui I 3,7), come si può leggerlo in una moderna traduzione italiana: «Fu doriese la sua lingua. Tale fu Epicarmo, che / creò la commedia. / Di bronzo a te (ché l'uomo vero non c'è più) / lo posero, Bacco, / quanti stanno a Siracusa, la grandissima città, / come uno di loro. / Da parte loro, dei suoi detti memori, / fu giusto compenso. / Diede a tutti per la vita molte buone regole: / gli si rendano grazie» (*Antologia Palatina* – Pontani 1980, IX 600, pp. 304-305).

principalmente procurare d'apportarne giovamento. Il primo testimonio che di ciò s'adduca sia Epicarmo, di cui si tiene fra' siciliani che fusse il primo inventore della commedia. Egli espressamente, come significa Teocrito, protesta che altro non sia il fine della commedia che l'utilità. Ben egli è vero che in una sua comica rappresentazione alla presenza di Terone, re di Sicilia, e di sua moglie, lasciò scorrere sgraziatamente la poetica licenza con un detto poco modesto, dal quale si tenne in tal modo offeso Terone, parendoli che poco rispetto avesse portato all'onestà della regina, che senza remissione alcuna condannò all'esilio. Aristofane, quantunque sia ne' sali mordacissimo, introduce tuttavia nella commedia intitolata le *Rane*, Euripide il quale, interrogato da Eschilo, quale fusse quel pregio che rendesse meraviglioso il poeta, rispose: «Diverrà ammirabile, se di tanta efficacia egli sia nelle sue ammonizioni che gli uomini di una città persuasi ne ritraggano bontà». Questo stesso più diffusamente significò Strabone dicendo: «Gli antichi chiamarono la poesia una prima filosofia, formatrice della vita fino dall'età fanciullesca, la quale n'insegna il ragionevole de' costumi e dell'azioni per mezzo del piacere; anzi li nostri affermano che il poeta solamente era sapiente e per questo nelle città de' greci i fanciulli s'ammaestravano primieramente nella poesia, non per loro mero diletto ma perché imparassero la maestria. E per ciò i musici che insegnavano a cantare su la cornamusa, ovvero su la lira, professarono l'istesso, cioè di farsi maestri di buoni costumi, riformatori e correttori di vizi. – conclude che – la virtù del poeta debba mantenersi congiunta con la virtù dell'uomo, avvenga che non possa farsi buon poeta chi prima non si sia dimostrato uomo da bene». A questo proposito può fare quello che riferisce Plutarco di Tirreo, del quale affermò Platone che fusse uomo d'un'egregia bontà per la quale divenne degno che fusse da' lacedemoni eletto per lor cittadino. Interrogato Leonida quello che gli paresse di Tirteo, egli rispose: «Mi pare un poeta buono, già che da' suoi versi n'infiama gl'animi de' giovani a seguitare le cose belle ed oneste». Ne viene approvata la sentenza di chi conformandosi con Marziale disse:

*Sia modesto l'autor, che sian le carte
men pudiche talor curar non devi.*

20 loro, *om.* D58 p. 63 25 huomo] uomo D58 p. 63 27 huomo] uomo D58 p. 63
25-40 A [...] scrittori, *om.* D58 p. 63

4 Theocritus, *epigr.* 18. 11-14 Aristofanes, *Ra.* 1007-1010. 15-25 Lib. 3 *in mg.*] Strabo, *Geogr.* I 2, 3: 15C, 25-17C, 5. 26 Plutarchus, *Agis* 24 (3), 4. 26 Plato, *Leg.* I, 629. 26-28 Apoth. citato dal Ger hist. po. dial. 3 *in mg.*] Cfr. Plutarchus, *Mor.: Apophthegmata.* 32-33 Marino, *Adone*, VIII 6, 1-2.

15-25 *Gli antichi ... bene:* cfr. STRABO – Radt 2002, pp. 36-38.

28-30 *Interrogato ... oneste:* cfr. PLUTARCO – Marasco 1994: *Vite, Agide e Cleomene*, pp. 800-801.

35 Non è vera questa sentenza, sì come altri saggiamente notò, la ragione di ciò si
 è che gli uomini sono giudicanti del prossimo per modesti o immodesti, non
 mediante il loro abito, ch'è cosa interna e sola veduta da Dio, ma mediante
 la loro operazione, ch'è cosa esterna e veduta da tutti; sì che dove si tratti
 di scandalo non s'investiga il fatto dalla volontà, ma la volontà dal fatto:
 40 una dell'operazioni umane è lo scrivere poemi i quali, secondo che saranno
 onesti o disonesti, tali diremo che sono gli scrittori. Questo stesso confermò
 il Varchi affermando ch'«il fine del poeta sia farne l'uomo perfetto e felice,
 anzi è tanto chiaro che l'ultimo fine di ciascuno poeta sia di condurre l'uomo
 alla sua felicità, che niuno nol può, né 'l debbe negare, e quelli che fanno
 il contrario meritano la pena che meriterebbe un medico, il quale in vece
 45 di sanare l'infermo con salutifere pozioni, l'uccidesse con pestifero veleno;
 anzi il poeta tanto maggior pena meriterebbe, quanto che nuoce peggio chi
 ammazza l'anima che quegli che uccide il corpo – laonde conclude – che
 quelli che non giovano non sono poeti». Affermò perciò il Saresberense
 che l'utile s'adequava col dilettevole e che per sentenza de' filosofi fra le
 50 male opinioni, la più perniziosa di tutte fosse quella che separava l'utile
 dal giocondo, già che tanto fra di loro fussero amici che uno si convertisse
 nell'altro. In confermazione dell'utilità che si richiede particolarmente
 da' poeti comici non sarà fuor di proposito riferire quello che si ritrova
 scritto appresso Ulpiano, glosatore dell'orazioni di Demostene, afferma,
 55 un tale autore, che gli ateniesi, avendo raccolta una gran somma di danari,
 ritratta da ostili conquistate spoglie, tutta la rivolsero all'appartenenze delle
 teatrali scene. Anzi, aggiunge un rinomato scrittore che quella repubblica più
 spendesse per mantenere le scene che per conservare le milizie assoldate. Nota
 d'avantaggio Libanio e Plutarco che gli ateniesi tolsero dal publico erario
 60 tante somme di denari che potessero servire di paga per tutta la plebe che
 andasse alla commedia, pagando per entrarvi e sedere due oboli per testa, e
 fu con legge confermata ed illustrata la provisione d'un così fatto pagamento,
 acciò che levar non si potesse nemmeno per necessità di assoldare combattenti

41 huomo] uomo *D58* p. 63 42 ciascuno] ciascun *D58* p. 63 42 huomo] uomo
D58 p. 63 52 dell'] delle *D58* p. 64

48 P.32 *in mg.* 50-53 Vi De Nug. Cur. l. 4 *in mg.*] Iohannes Saresberiensis, *Policriticus:*
sive de nugis curialium, & vestigijs philosophorum, IV.

41-48 *il fine... poeti*: la citazione da Benedetto Varchi è tratta dal primo libro dei *Proginnasmi poetici* di Benedetto Fioretti che rimanda a una versione manoscritta delle *Lezioni poetiche* di Varchi: cfr. FIORETTI 1620, p. 134.

50-52 *l'utile ... nell'altro*: cfr. GIOVANNI DI SALISBURY – Keats-Rohan 1993, p. 242,49-55.

54-68 Nel passo Bartolommei si riferisce alle annotazioni di Libanio (*Libanii argumentum primae olynthicae orationis*) riportate da Ulpiano in premessa alla prima orazione di Demostene (*Demosthenis oratoria atheniensis olynthiaca oratio prima, Hieronymo Vuolsio interprete*): cfr. ULPIANO – Wolfius 1549, p. 1.

per le guerre. Questo espressamente significò Plutarco così dicendo: molti
 65 solevano concorrere allo spettacolo dove pubblicamente alquanto di danaro
 si distribuisca, sì come si pratica in Atene. In questo io non posso in modo
 alcuno persuadermi che la republica ateniese volesse votare, per così dire,
 li suoi erari con ispese smisurate, non per altro fine che per trattenimento
 del popolo e per farlo ridere fra le commedie. Qual prudenza fora stata de'
 70 superiori dominanti lo spendere tanto per leggierezze e vanità così fatte?
 Certo se vogliamo reputarli uomini di senno, dobbiamo dire che tenessero
 la mente rivolta all'utilità più tosto che al diletto de' popoli spettatori e che
 pretesero che dalle commedie restassero tutti ammaestrati a guardarsi da'
 vizi ed ad osservare diligentemente le leggi communi e gli ordini propri de'
 75 loro ufizi; e forse per questo buon fine si costumò non pur fra' greci, ma,
 eziandio, fra' romani di alzare alcuno altare particolare a qualche Dio nel
 luogo destinato per recitamento della commedia. Lo chiama il Rodigino
 l'altare della commedia, il che fu confermato dallo Scaligero, da Donato e
 dal Rubeo e di questo S. Girolamo ne fa menzione dicendo che l'uomo che
 80 nella sua fuga ricorreva a quell'altare, come alla statua di Cesare, non poteva
 restarne quinci rimosso. Giulio Polluce scrive di più, che sopra la scena stava
 un altare nominato Halieo e appresso a questo costumarono i comici ergerne
 un altare in onore di Apollo Cassio. Altri dicono che due altari si collocavano
 in iscena, uno alla parte destra in onore di Bacco, l'altro alla sinistra consacrato
 85 allo dio a gloria del quale si celebrassero gli scenici giuochi. Quinci, per mio
 credere, nacque il proverbio: apparecchia l'altare; così Terenzio disse ad un
 tale nominato Siro ricorso fuggitivo al comico altare:

*Niuno t'accusa, o Siro, e pur ricorri
 all'altar, ch'apprestasti?*

64-66 Questo [...] Atene, *om. D58* p. 64 71 huomini] uomini *D58* p. 65 79
 huomo] uomo *D58* p. 65.

77-78 L. 3 loc. c. 31 *in mg.*] Celio Rodigino, *Lectioinum Antiquarum*, III 31. 78 L. I poe
 c. 21 *in mg.*] Scaligero, *Poetics Libri septem*, I 21: *Theatrum*. 78 In And. *in mg.*] Donatus,
In Andriam Terentii commentarius. 79-81 Ró. Ant. I. 2. c. 2 *in mg.*] Hieronimus, *Chron.*
Romanæ Antiquitates, II 2. 81-83 Carub. Sal. I. I c. 9. *in mg.*] cfr. Pollux, *Onom.* IV 19, 2:
De partibus Theatri. 88-89 Terentius, *Haut.* V 975-976.

78 *altare della commedia*: RODIGINO 1517: III 31, p. 150. L'umanista italiano noto come Celio Rodigino (Caelius Rhodiginus) in realtà Ludovico Ricchieri (Rovigo 1469 - 1525), pubblicò a Venezia nel 1516 le sue *Sicuti antiquarum lectionum commentarios concinnarat olim Vindex Ceselius, ita nunc eosdem per incuriam interceptos reparavit Ludovicus Coelius Rhodiginus*; a questa prima stampa veneziana in sedici libri, l'anno successivo ne seguirono altre col titolo *Lectioinum antiquarum* e nel 1542 l'opera fu riedita postuma, ampliata in trenta libri, a Basilea ed in altri luoghi. Le *Antiquae lectiones* si presentano come un'immensa raccolta di studi che rivelano la grande erudizione letteraria e scientifica dell'autore (cfr. RODIGINO 1517; RODIGINO 1542).

78 cfr. SCALIGERO 1561, p. 35, col. 1c.

81-83 cfr. POLLUCE – Gualtherus 1608, p. 203.

Capitolo IX

Se nelle moderne commedie si veggia osservato il requisito dell'utilità.

Se le moderne commedie fussero maestre d'utilità, non so vedere perché restino riprese, sì come di sopra s'accenna, da' sacri teologi, massimamente le rappresentate da' pubblici istrioni; per qual cagione venga da loro biasimato il pagamento per l'ingresso ad esse e proibito l'andarvi, la quale
 5 ne dà contrasegno che non sieno le moderne commedie di quella qualità dell'antiche, ove vadano le genti per approfittarsi, dovendo partorire confusione ad alcuno, mentre si veggia da' comici della gentilità vinto nel buon costume rappresentato. Ma venghiamo più particolarmente a riconoscere l'utilità che ci deggiano apportarne l'odierne commedie, a fine che dalla
 10 musa Talia, loro presidente, restino approvate. Chi cortese precettore dell'arte comica disvela la mia ignoranza e fa vedermi l'utilità della commedia oggidì praticata? Chi mi figura la qualità dello specchio di lei? Qual bruttezza di vizio altri vi ravvisi, onde l'emendi? Overo vaghezza di creanza, ornamento di costumi, onde l'apprenda? E pure ella dovrebbe tale dimostrarsi quale
 15 la dipinge Paolo Clemente nel suo *Museo*, una donna accostumata, una faccendiera tutta occupata nel rintrecciare i vari avvenimenti della vita privata, una tale rappresentante che le nostre baie ci faccia vedere come in uno specchio; gli occulti prestigi dell'arti umane ci discopra, le fraudi appalesi, e, mentre le nostre viziose turpitudini scherzosamente n'esprime, noi stessi, a noi medesimi inanzi ne ponga, come degni di riso. Nelle moderne
 20 commedie io per me non so riconoscere altre rappresentazioni che d'amori e di conclusioni di nozze: un cristallo dunque si è questo in cui solamente si specchino gli amanti, già che altro non rifletta che passioni amoroze, appagamenti di esse. Ma chi mi ridice che ne ritraggiano gl'innamorati, i quali vi si vagheggino? Forse rimanda loro immagini di gentilezze, di pudichi amori, di bellezze, d'onorati rispetti, di portamenti modesti, di pudichi e di pesati parlari? Sono forse nelle moderne commedie immitati gli onesti garreggiamenti nelle cortesie più belle e graziose che dipinge Eliodoro nella sua *Istoria Etiopica* fra Teagene e Cariclia? Quelli che racconta Eustrazio fra

14 costumi] costume *D58* p. 66 26 fra bellezze e d'onorati, di creanze *D58* p. 67

15-16 L. I sec I. c. 7 in mg.

28-29 Eliodoro (320-340 d. C. circa), originario di Èmisa città della Siria Fenicia, compose intorno agli anni 370-380 d. C. il romanzo scritto in lingua greca le *Etiopiche*, che ha per protagonisti *Teagene e Cariclea*. Il romanzo fu più volte ristampato e tradotto in varie lingue a partire dall'*editio princeps*, stampata a Basilea nel 1534. (Cfr. ELIODORO – Colonna 1987, Introduzione, pp. 9-51).

30 Clitofone e Leucippe, amanti veramente platonici? Che più n'attesero alle
 bellezze dell'animo che a quelle del corpo, lontani cotanto dalla brama di farsi
 loro del bel tesoro dell'onestà involatori, che di essa si resero fedeli e zelanti
 custodi. Se di così passassero i negozi d'amore che si trattano nelle moderne
 35 commedie, quantunque elle altro non fossero che specchi d'innamorati,
 riflettereblono pure qualche imagine di utilità insegnando a giovani nobili
 come modestamente e con avvegnente garbo deggiano procedere con belle
 ed onorate dame. Nelle moderne commedie lezioni si leggono d'amori, ma
 non già dettate da quello ch'è figliuolo della Venere celeste, Amore da basse
 cupiditati lontano, Amore casto della virtude amico, Amore del tutto voto di
 40 macchie deformanti l'animo, Amore che, come disse Ateneo, ne guidi i suoi
 seguaci a' prati dell'onestà a raccogliere fiori di bel diletto, sì come scorse le
 vergini compagne di Proserpina. Un Amore che, come disse Zenone, fosse
 dio di libertà, d'amicizia e di concordia. Un Amore ausiliatore in tutto che
 n'appartenesse alla salute della republica. Amore che serbasse nell'accademie
 45 insieme con Minerva il simulacro, sì come appresso gli ateniesi. Amore
 somigliante a quello che venerarono i lacedemoni, anzi di guidarne l'oste
 loro armata alla guerra, a fine che, mantenendo in essa un'amica unione,
 nascer facessi da quella la vittoria e la salute. Sono le commedie d'oggi, per
 quanto si vede e sente, lezioni che escono dalle scuole di quel Cupido che
 50 parto della Venere popolare sorta dalla spuma del mare, cui dalla salsedine
 si dispose alle lascivie. Quella che nel Balteo di più colori, onde si cinge,
 intesti porta i colloqui impuri, le blandizie, l'illecite persuasioni, le fraudi,
 i venefici; d'un tal cinto cantò Omero:

55 *Disse e dal sen del cesto il laccio sciolse,
 in cui cela blandizie di più sorti,
 ond'ella molce de' mortali i cori;
 molli parlari e lusinghieri vezzi,
 che di false dolcezze empion le menti.*

32 essa] esso D58 p. 67 38 dettate] dettati D58 p. 68 40-48 Amore [...] salute,
 om. D58 p. 68

54-58 Homerus, *Ilias*, IV, 214-217.

29-30 *Eustrazio*, si tratta di Achille Tazio, conosciuto per aver composto il romanzo greco *Leucippe e Clitofonte* (databile tra il IX e il XIV); di quest'autore possediamo scarse notizie biografiche che ci sono pervenute grazie al lessico bizantino *Suida* (a 4695 A.). Nella tradizione manoscritta il nome greco dell'autore *Tάτιος* presenta delle varianti che hanno dato esito a versioni diversificate del suo nome. Il romanzo di Achille Tazio fu conosciuto fin dalla fine della prima metà del Cinquecento, anche grazie alle versioni latine e italiane basate su singoli manoscritti; l'*editio princeps* di *Leucippe e Clitofonte* fu stampata a Heidelberg nel 1601 (cfr. TAZIO – Ciccolella 1999, in particolare pp. 43-56).

60 Cupido, figliuolo d'una tal Venere, ammaestra i comici moderni in riguardo di quello che rappresentano le commedie loro, a formare ragionamenti non d'altri negozi che di quelli che ne conducano gli spasimati giovani innamorati a godere le corporee bellezze delle donzelle amate, termini de' comici rigiri; e perché ne accaggia che s'incontrino intoppi per l'adempimento dell'impure voglie, s'odono lamenti frequenti d'amanti passionati, rammarichi

65 d'ingratitude, rimproverando all'amate l'adusate crudeltadi, e si leggono più frequentemente gelosie fra rivali, lezioni tutte di Cupido, ormai tanto decantate che con noia si sentano dall'orecchie di purgato e buono udito. Né voglio tralasciare di riferirne a questo proposito quel tanto che ritrovo scritto di Elena, che veggendosi la colpevole di ogni male fra' greci e fra' troiani

70 preceduto, s'impiccò ad una quercia, a piede della quale nacque un'erba che fu denominata Eleno, la quale ha forza di provocare a querele ed a risse; dal che venne significato che dall'impuro amore nascono lamenti, contese, furori, miserie. Questo parimente affermò Oppiano parlando a Cupido: tu improvviso trapassi tra' petti, tu mesci le procelle, tu spiri acuta forza di

75 fuoco e fai bollire i dolori ed i furori e sforzi a mandar fuori lagrime ed a sentirsi rammarichi; tu col tuo diletto inducesti molti a morir con rabbia e queste sono le vivande di cui tu godi. Sarebbono tuttavia canzoni di questa fatta, quantunque già tanto stracche, come s'è detto compatibili, se fra esse non si mescolassero intermedi di servitori fraudolenti, di vecchie maliziose

80 e solenni nel ruffianesimo, di persone indegne, con discorsi pur troppo grassi ed importuni ed equivoci, senza grazia alcuna, sporchi. Queste sono

78 fra stracche e come, si D58 p. 69 78 s'] si D58 p. 69 78 compatibili] comportabili D58 p. 69

68-73 Ptol. Hephes l. 4 *in mg.*] Photius, *Bibl.* 190 [146b]: Ptolomaeus Hephaestionis, IV.

68-73 Qui Bartolommei rimanda a Tolomeo di Efestione e, verosimilmente, al quarto libro dedicato alle leggende su Elena, delle *Storie nuove o paradossali*, una raccolta di erudizione storico fantastica e mitologica della cultura greca, conosciuta attraverso il riassunto fornito dal patriarca di Costantinopoli Fozio, al capitolo 190 della sua *Biblioteca*. Per un'edizione moderna della Biblioteca si cfr. Fozio – Bianchi, Schiano, 2016 e in particolare per l'opera di Tolomeo pp. 261-273 e ancora per il IV libro, pp. 266-267. Sul grammatico di origine alessandrina Tolomeo detto anche 'Chenno', attivo a Roma al tempo di Nerone e Traino, sappiamo che compose oltre alle *Storie nuove* un poema in 24 canti intitolato *Antiomero* e un dramma storico intitolato la *Sfinge* (cfr. Ivi, nota 2, p. 1084). La principale fonte d'informazione su Tolomeo per i letterati seicenteschi fu il lessico *Suida* (π 3037 A.).

73 Oppiano: presumibilmente Oppiano di Apamea (seconda metà del II sec. d. C.) autore di un poema sulla caccia dal titolo *Cynegetica* (Κυνηγετικά).

dunque, come dice a nostro proposito l'erudito Cellozio della Compagnia del Giesù, le scuole della virtù tanto celebrate? Queste le lezioni al pari, anzi più, delle prediche profittevoli? Questi i casti ed innocenti giuochi per
 85 la repubblica necessari? Questi i maestri della santità? O lezzo, o sordidezza, o vituperio delle città, o precipizio della gioventù, non bolliva ella assai di concupiscenza, anzi che queste novelle facezie s'accendessero? Non poteva ruinare per se stessa tra le sceleranze, se non le veniva insegnato per la sua caduta un sì facile modo? O Dio immortale, puossi dimostrare una dottrina
 90 più plausibile e con più efficacia? O ginasi, o malaugurati ginosophisti, sperate forse che riescano soldati acconci per la guerra? Nella curia senatori? Giudici incorrotti ne' tribunali? Santi presidenti alle cose sacre? Fedeli a' principi? Cittadini alla repubblica giovevoli? Se gli addisciplinate in una tale scuola, in quella cioè degl'istrioni? Tutti siamo sforzati a confessare, ammaestrati
 95 dall'uso e dall'esperienza, che non sappia aspirare a cose alte un animo dalle libidini corrotto, così esclama quello zelante religioso contro gl'istrioni poco modesti e contro quelli che non fanno caso che s'introducano i giovani a quei che sono impuri. O se, per virtù di prosopopea, apparire in iscena la commedia a dire il fatto suo, o come si lamenterebbe de' moderni comici che
 100 d'onorata cittadina d'antichissima nobiltà, donna riverita da tante nazioni di greci e di latini, l'abbiano resa una plebea meretrice, non buona ad altro che a stuzicarne il senso ed invitarlo a diletti impudichi; io m'avviso che per vendetta fulminasse contro di loro il verso di Catullo:

Peste del mondo pessimi poeti.

105 Meritevoli gli dichiarerebbe del gastigo da Platone prescritto a' poeti corrottori de' buoni costumi, di discacciarli dalla repubblica come poco proporzionati per un buon governo politico; proromperebbe in agre querele, che l'onestà del suo teatro facessero divenire un sacrario di Venere;

82 nostro] questo *D58* p. 70 86 precipizio] precipizi *D58* p. 70 88 tra] fra *D58* p. 70 93 repubblica] republica *D58* p. 70 100 riverita] reverita *D58* p. 71 106 discacciarli] discacciarli *D58* p. 71

82 *Histor. Orat. X in mg.] Cellot, Panegyrici et orationes: Historia Orationis, Or. X*
 104 *Catullus, carm. 14,23.* 106-108 *Plato, Resp. X 606e-608b.*

83-102 *le scuole ... impudichi:* cfr. CELLOT 1641: *Oratio X Modestinus prolatarum confutatione ratorum histriones cum fabulis suis procul amandandos esse demonstrant*, pp. 325-352, in particolare pp. 336-337. L'*Oratio X* del padre gesuita Louis Cellot, qui citata da Bartolommei per l'invettiva contro i comici e la commedia moderna, compare già fra gli esempi di ammonizioni ai recitanti della *Cristiana Moderazione del Teatro* di Giovan Domenico Ottonelli che così ne sintetizza il contenuto: «Appresso il P. Lodovico Cellotio un personaggio da lui introdotto con nome di Modestino, dice, che nell'Arte dei moderni comedianti ritrova *nequitiam, in fabulis obscaenitatem, in personis infamiam, ubiq. turpitudinem, aullibi pilum probitatis*. Et aggiunge, che tutti hanno pessima opinione de' Comedianti: e niuno vorrebbe mutar con loro la propria conditione. Segno chiaro, che a parere, non solo de' Dottori, ma anche d'ogn'altra persona ignorante, sono molto vituperosi e molto infami» (OTTONELLI 1652, p. 54).

mi persuado che finalmente gli esortasse a desistere dall'esercizio dell'arte
 110 comica, applicandosi ad ogni altro mestiero, fuori che a quello della poesia
 che richiede, oltre il nativo talento, esquisitezza d'ingegno, del quale chi
 non si sente ben fornito corre rischio di guastar l'arte con poco suo onore;
 ripetirebbe loro, come credo, i versi d'Orazio:

115 *Qu' che schermir non sa s'astien dall'armi
 che nel Campo di Marte in opra poste,
 chi non sa il giuoco della palla e quello
 del disco e troco, egli quieto stassi,
 al fin che i cerchi di frequenti genti
 che stanno a rimirar disposte intorno,
 120 crosci non sciolgan di schernenti risa:
 e chi non sa far versi osa di farne?*

L'onore che, maestro dell'arti, sprona gli animi a poggiare a gioghi di
 perfezione, a' quali coloro più pervennero che da esso furono infiammati,
 quindi la pittura riconosce i suoi Apelli, la scultura i suoi Praseteli, la poesia
 125 gli Omeri ed i Virgili; ed altresì l'arti d'altre sorti i loro accurati professori;
 ma nell'istesse arti nascono eziandio aborti, quali si possono chiamar quelli
 che le maltrattano e deturpano e vanno spargendo semi di sudori, per raccor
 poscia messe di biasimi; il che singolarmente intervenga nella drammatica
 composizione, la più difficile tra le spezie della poesia; la qual cosa espresse
 130 l'istesso Aristofane il quale, ragionando della commedia, la chiama arte
 difficilissima nella quale molti si sieno provati ma sia riuscito a pochi
 acquistarvi lodi; affermò perciò con molta ragione Giano Parrasio che possa
 quegli veramente chiamarsi poeta che sia d'ingegno elevato, stabilito nella
 dottrina e nella scienza e così stampi con franco piede il sentiero della virtù.

135 Affermò perciò un moderno scrittore che la più malagevole impresa
 del mondo sia la poesia e che più di studio, di fatica e d'ingegno richiegga,
 sì che men grave è il zappare un magolato e fender i solchi di Giasone,
 che fabbricare un verso ottimo e che deva eternamente durare. Bisogna,
 chi vuole scriver cosa che del cedro sia degna, sudare ed agghiacciare,
 140 astenersi da Venere e da Bacco, vigilare le notti serene, rodersi l'unghie vive,
 strapparsi la barba chi l'ha, dar delle pugna su per lo tavolino, e la lucerna
 d'Aristofane e di Cleante aver continuamente avanti a gli occhi. Non per

112 guastar] guastare D58 p. 71 113 ripetirebbe] repeterebbe D58 p. 71 120 crosci]
 crocci D58 p. 72 123 fra esso e furono, più D58 p. 72 126 chiamar] chiamare D58 p. 72
 135-150 Affermò [...] convenienti, om. D58 p. 72.

114-121 Horatius, *Ars* 379-382. 132 Parrasio, *Q. Horatii Flacci Ars poetica, cum trium
 doctissimorum commentariis.*

le molte campagne della Boezia, ma nell'aspre cime d'Elicona e di Parnaso hanno le sante Muse il loro soggiorno, per darne a divedere che non senza
 145 molto sudore e molto affanno si può all'eccellenza giungere del poetare. Onde Fulvio Testi a questo proposito così lasciò scritto:

*Furare a gli occhi 'l sonno, a' dì più argenti
 giunger le notti e fuor de' patrii alberghi
 pria che d'inchiostro tuo le carte verghi,
 150 su gli altrui fogli impallidir convienti.*

Capitolo X

La commedia bene accostumata può con frutto rendersi un trattenimento tra gli altri tutti dilettevole.

Io dubito che alcuno, il quale fino a qui ha sentito il mio discorso, s'avvisi che l'intento mio altro non sia che di sbandir dalla scena totalmente la commedia, a fine d'introdurre più facilmente la tragedia, secondando il mio genio inclinato a cose melanconiche, e lo studio similmente fatto nel
 5 tragico componimento; e ben mi dirà qualcheduno che io n'appalesi un tale intento, mentre d'una parte deploro come smarrite affatto le commedie antiche, singolarmente de' greci, nel buono costume più reputati cospicui, e dall'altra impugni a spada tratta le moderne. Indiscreto, pur troppo, e nemico del ben comune mi dimostrerei, se tale fusse la mia intenzione,
 10 procurando d'oscurare il pregio alla più bella e graziosa prole che tenga la poesia: tale la commedia, parto tutto d'ingegno nella sua favolosa immitazione. Qual poetico componimento puote più del comico arrecarne giovamento al mondo? Mentre la cura si prende d'ammonirne l'università delle genti private? Qual ricreamento più di quello piacevole che n'apporti
 15 una commedia modesta? L'istessa riprensione del vizio, che si prova in se medesima amara, si riceve con gusto venendo inzuccherata da lei con la

2 sbandir] sbandire *D58* p. 73 7 cospicui] conspicui *D58* p. 73 9 ben] bene *D58* p. 73

147-150 Rime p. I *in mg.*] Testi, *Rime*, parte I.

147-150 TESTI 1658: *A Giulio Testi mio figlio, esortazione agli studi poetici*, incipit «Di Troja al Domatore, mentre garzone», p. 74.

4-5 cfr. BARTOLOMMEI 1632 e 1655; qui pp. XXXVI-XL, LVII-LVIII, LXIII-LXXII.

vivacità de' concetti, con l'arguzie ingegnose, dall'eleganza de' detti, da' sali frizzanti, dall'accortezza de' motti, dall'urbanità delle facezie. Ella in somma in tal maniera contempera di dolcezze la bevanda medicinale per risanare
 20 il vizioso infermo, ché gli rassembri un nettare l'istessa medicina, la quale, in riguardo del dolce sapore che serbi, la tracanni allegramente e trasfonda in seno e si risani con piacevole inganno, indotto a sua salute, verificando in se stesso i versi di Lucrezio, così dal Tasso tradotti

25 *Così all'egro fanciul porghiamo aspersi
 di suave liquor gli orli del vaso,
 succhi amari ingannato intanto beve
 e dall'inganno suo vita riceve*

L'ammonizione in se stessa, come cosa aspera, tutti la fuggono, disse Agozio; così Dione Crisostomo ragionando di Diogene riferisce che volendo
 30 redarguire alcuno di qualche vizio, lo faceva scherzando, e in tal maniera vedeva accettarsi allegramente la sua riprensione, la quale fatta severamente non era accettata, così dice: «Noi veggiamo che li fanciulli godono de' generosi cagnoli, mentre scherzono, ma sentendoli abbaiare e voler mordere n'hanno paura e si fuggono». Questo confermò Crisostomo Santo dicendo:
 35 la correzione e l'ammonizione se sola e nuda molto tetra si dimostra. Questo più diffusamente significò Giulio Polluce con tali parole: «La ragione d'insegnare nuda, squallida, perciò molesta, facilmente apporta sazietà, perciò fa di mestiere, a fine che la riceviamo, che adopriamo la dolcezza delle favole, ad allettare e persuadere gli animi de' gli uomini». Questo stesso
 40 n'illustrò vagamente Plutarco con la similitudine della mandragola: «Nella maniera – dice saggiamente quegli – che la mandragola fra le viti seminata trasfonde la sua forza al vino e fa nascere da esso un sonno più molle, così la sapienza di favole temperata spera che più allegramente sia ricevuta». Torna molto a proposito quello che scrisse intorno a questo Lodovico a S. Malachia,
 45 avisando come il genere umano a cagione d'un arbore felicemente risorse, così essendo l'uomo proclive a peccare a cagione del piacere. Egli altresì

29-34 così [...] fuggono, *om. D58 p. 74* 39 huomini] uomini *D58 p. 74* 46 huomo] uomo *D58 p. 75*

24-27 Can. I *in mg.*] Tasso, *Gerusalemme Liberata* I 3,5-8. 29-35 Epig. di Esopo Or. 9 *in mg.*] Dio Chrysostomus, *Or. IX.* 36-39 Onom. cap. I *in mg.*] Pollux, *Onom. I.* 40-43 Au. Poet. *in mg.*] Plutarchus, *Aud. Poe.* 15F.

29-35 *volendo ... dimostra:* cfr. DIONE CRISOSTOMO 1604: *Or. IX, Diogenes vel Isthmica*, p. 138.
 36-39 *ragione ... uomini:* cfr. POLLUCE – Gualtherus 1608, p. 153, vedi anche p. 9.
 40-43 *Nella ... ricevuta:* cfr. PLUTARCO – Valgiglio 1973, p. 254.

mediante il piacere ritorni all'uffizio suo e si risvegli alla virtù; se la voluttà, come disse Platone, fu l'esca di molti mali, ella sia similmente l'esca di molti beni; sì che la voluttà tolga la voluttà e, come David occise Golia con la propria spada e Giuditta Oloferne, così la virtù occida la voluttà, nemica sua capitale, con l'armi stesse della voluttà; soggiunge che si renda una bellissima cosa, se la voluttà che legò l'uomo con le catene de' vizi, quella stessa lo disciolga, quella che l'imprigionò, quella lo liberi, e quella che lo bruttò, quella lo purghi, quella che l'abbattette, quella lo sollievi, e finalmente quella che gli tolse la vita, quella gliela renda. L'epopeia ben si dimostra in se stessa nobilissima, essendo una continuata narrazione di cose maravigliose: un'imitazione d'eroi che trascendono l'umana condizione; ma l'imitare ch'ella fa, nasce tutto dal racconto del verso sublime e non puote perciò partorire quella commozione ne gli animi che nascer si veggia dalle cose drammatiche sopra le scene rappresentate, essendo verissimo il detto d'Orazio nelle cose corporali, che più ci muovono le cose alla veduta offerte, che quelle che ci pervengono a gli orecchi per racconto. Gli occhi e l'orecchie sono due sentimenti, da' quali viene l'animo commosso, ma quello della veduta più d'assai vivamente gli rappresenta le cose di quello che si faccia l'udito, e più crediamo a quello che a questo. Vollero per avventura alludere a questo, mentre finsero i poeti, le due porte de' sogni, l'una cornea, l'altra eburnea: la cornea attribuendo a gli occhi, da cui discende il vero, l'eburnea all'orecchie, per cui sovente si trasmette il falso. Quinci Plauto sentenziò saggiamente che più valesse un testimonio oculato, che dieci orecchiuti. Disse a questo proposito Francesco Giunio che la pittura era una tacita operazione e così penetrante gli affetti interni che superi alcuna

49 occise] uccida *D58* p. 75 52 huomo] uomo *D58* p. 75 70-77 Disse [...] vittoria, *om. D58* p. 76

48 Tim. *in mg.*] Plato, *Tim.* 61-63 Poet. *in mg.*] Horatius, *Ars* 180-183. 66-68 Virgil. *Eneid.* L. 6 *in mg.*] Vergilius, *Aen.* 6,893-896. 68-70 Trucul. *in mg.*] Plautus, *Truc.* 487-489. 70-77 De Pict. Vet. 3. I *in mg.*] Du Jon, *De pictura veterum libri tres*, I.

66-68 Secondo la mitologia greca l'abitazione dei Sogni aveva due porte l'una di corno, l'altra d'avorio; dalla prima, essendo il corno trasparente, uscivano i sogni veri e di più facile spiegazione, dalla seconda, invece, essendo l'avorio opaco, uscivano i sogni falsi e ambigui che portavano con sé cose vane. Il mito greco viene variamente reinterpretato dai poeti, come Virgilio nell'*Eneide* (VI,893-896).

70-77 *la pittura ... vittoria:* cfr. DU JON 1637, p. 31. Nel passo tratto dal trattato *De pictura veterum libri tres* di François Du Jon è riportata la citazione da San Basilio, *Homiliae: in Barlaam Martyrem. in sanctos quadraginta Martyres*. François Du Jon (Heidelberg 1589 – Windsor 1677), conosciuto con il nome latino di Franciscus Junius, italianizzato in Francesco Giunio, pubblicò il trattato *De pictura veterum libri tres*, edito la prima volta ad Amsterdam nel 1637 e successivamente, integrato e ampliato dall'autore stesso, fu ripubblicato postumo, per i tipi di Reinier Leers, a Rotterdam nel 1694. Il trattato vuole offrire una summa del pensiero antico sull'arte della pittura che per Du Jon supera, nella sua funzione educatrice, quella poetica in quanto egli sostiene che il messaggio visivo colpisca più efficacemente di quanto non possa fare l'arte della parola.

volta l'istesso parlare; così veggiamo che gli uomini che scamparono da qualche duro naufragio, non contenti di raccontarlo, lo fanno dipinger in una tavoletta per più eccitarne altrui a misericordia. Esclama a questo
 75 proposito Basilio Santo: «Sorgete o voi pittori de' fatti egregi de' martiri ed il coronato atleta da me oscuramente dipinto, con i colori della vostra sapienza illustrate; mi rallegro di restare oggi vinto dalla fortezza della vostra vittoria».

La commedia per questa cagione puote più dell'epopeia partorire ne' cuori umani efficacia d'effetti maggiore. Io so bene che la tragedia comparisce
 80 fra' teatri a farvi spettacoli magnifici e pomposi, ma come imitatrice solamente de' migliori, cioè de' principi, così richiede ch'eglino sieno gli spettatori della sue peripezie, dalle quali vengano ammoniti a moderar le fastose alterigie. Dal che segue che la tragedia si renda maestra di pochi, già che pochi sono i principi, in paragone delle persone private alle quali
 85 Platone vietò l'intervento alla tragedia, dubitando che dall'orrore di cose spaventose non s'anvilisse in loro il coraggio; il che non succede nella commedia, essendo che comparando ammantata col velo d'una piacevole utilità, vien abbracciata da ogni sorte di persone e da gli uomini privati, a pro de' quali fu ordinata, e da personaggi più grandi i quali non la disdegnano,
 90 anzi alcuna volta intervengono alle di lei facezie ed acconcie leggerezze, più volentieri che alla gravità della tragedia, rappresentante loro le proprie miserie. Laonde affermò con molta ragione lo Sperone che la commedia era una scuola di tutto il popolo, dove se il padre della famiglia va a conoscere quale sia il male, il servitore all'incontro impara, e 'l parasito e 'l figliuolo, mentre egli guarda ed ascolta e nella risa della commedia riposa l'animo
 95 affaticato. Questo stesso espresse vagamente il Passerazio dicendo: «Qual figura del corpo può formar con lo scarpello Lisippo, qual col pennello Apelle figurarne così al vivo, come la commedia tanta diversità di movimenti nelle persone che rappresenta? Quivi si fa lecito il veder alcuni brillare d'allegrezza, altri languenti da melanconia, altri dall'ira furibondi, altri insani dall'amore,
 100 altri anelanti avaramente per il denaro, altri perduti dietro al lusso, alcuni dalle speranze sospesi, altri tremanti inquieti dal timore, niuna finalmente perturbazione nella comune vita degli uomini si ritrova di cui l'esempio non possa prender l'oratore dalla comica scena». La commedia in somma è

79 so bene] ben so *D58* p. 76 82 moderar] moderare *D58* p. 76 86 s'anvilisse] s'avilisse *D58* p. 76 88 vien] viene *D58* p. 77 88 huomini] uomini *D58* p. 77 96-104 Questo [...] scena, *om. D58* p. 77

92-96 Par. 2. Appolo. Dial. *in mg.*] Speroni, *Apologia dei dialoghi, Parte terza.* 96-104 Orat. in Mil. Glo. Plau. *in mg.*] Passerat, *Orationes & Praefationes, in Plauti Prolegomena Oratio.*

92-96 cfr. SPERONI – Pozzi 1989, I, p. 357.

96-104 *Qual ... scena:* PASSERAT 1606, p. 3.

105 un dolce riposo, per lo quale l'umana fievolezza si ristori dalle fatiche, una
 sirena innocente che veramente tale può chiamarsi già che anticamente le
 sue immitazioni rappresentava col canto. Una sirena, dico, che graziosa nel
 sembiante, armonica suavemente negli accenti, ne consigli a seguirne un
 110 corso di bella navigazione che ne conduca a porto di virtù e singolarmente
 l'onorate donne a quello dell'onestà; la qual cosa si vidde eseguita appresso
 gli antichi greci dall'opera di qualche poeta il quale col canto invitava le
 donne alla pudicizia, il che n'espresse *Suida* con queste parole: «Che li
 cantori ed i poeti anticamente fussero modesti e filosofi, appare da quello
 che praticò Agamennone, lasciando Clitenebra sotto il governo d'un uomo,
 115 che cantando le virtù delle donne n'accendeva in quella un gran desiderio
 di virtude, non altra canzone facendo risonare fra l'altre cinque eroiche,
 che su lira si cantavano, che quella che fu nominata Sofonistica la quale
 tutta consisteva in un modo dorico che n'indusse moderazione d'affetti e
 modestia; ed egli essendo piacevole nella conversazione rimuoveva l'animo di
 120 lei da' cattivi pensieri. E però Egisto non potette prima ridurla a' suoi voleri
 che egli non uccidesse il virtuoso poeta». In confermazione de' salutiferi
 effetti che produce una ben ordinata poesia disse Dione Crisostomo che i
 doni delle muse e d'apolline sono blandi e miti, sono Peani, sono Lisiri e
 medicamenti de' mali introducenti la sanità negli animi e ne' corpi. Se tali
 125 sono particolarmente le canzoni de' moderni poeti, se medicine preservative
 da' morbi di lascivie, lo sa chi le prova. Egli ridica come se ne senta bene o
 mal affetto. Io per me non riconosco l'odierne muse di quella qualità che le
 dipinse anticamente Esiodo, vergini olimpionadi nel cielo generate, figliole
 di Dio e della madre Virtù; tali, dico, non so ravvisarle, anzi mi rassembrano
 130 dall'impurità del canto parti più tosto di Pluto e della Lascivia, da loro di
 belletti colorate, a farne come meretrici prede de' cuori umani, ma trattando
 particolarmente delle commedie. Quanto a queste commedie non mi son
 parute già mai sirene innocenti, come alcuno s'avvisa, anzi sembianti a
 quelle che si raggirano d'intorno a' lidi della Sicilia, ed i nocchieri, per quel
 135 mare naviganti, n'allettano al naufragio; quinci Ulisse, disposto di solcare
 quell'onde, turò con la cera l'orecchie a' compagni, affine che non udissero il

114 huomo] uomo *D58* p. 78 116-119 non [...] modestia, *om. D58* p. 78 122 ben]
 bene *D58* p. 78 122 che, *om. D58* p. 78 127 mal] male *D58* p. 78 128 figliole]
 figliuole *D58* p. 78 132 a queste] alle *D58* p. 78 132 son] sono *D58* p. 78 136
 affine] a fine *D58* p. 79

117 Gir. His *in mg.* 117 Poet. *in mg.* 118 Dial. I *in mg.* 122-124 Or. 32 *in*
mg.] Dio Chrysostomus, *Or. XXXII Ad Alexandrinos.*

112-121 *Che ... poeta:* cfr. MAZZONI 1587: *Introduzione* par. 77-78. Il brano dell'enciclopedia
 lessicografica *Suida* è riportato da Mazzoni.

123-124 *i doni ... corpi:* cfr. DIONE CRISOSTOMO 1604, p. 375.

canto fatale, ed egli fece legarsi all'arbore della nave, affine di preservarsi dalle
 lusinghiere cantilene di quelle blande micidiali, alle quali possono compararsi
 le moderne commedie; sirene più pericolose delle finte da' poeti; imperciò
 140 che l'antiche, come afferma Dione Crisostomo abitavano tra pelago deserto
 e lungi da gli uomini avevano l'albergo loro, e sovra scogli si ricoveravano
 a' quali non così facilmente s'accostava alcuno. Ma le nostre comiche sirene
 si fanno sentir nelle città più frequentate e così più dannose. Se molto non
 145 fossero pericolose e non inducessero gl'incauti a naufragio nel mare della
 lascivia, a che fine n'avrebbe presa in mano la cetera della sua cristiana pietà
 il sopradetto teologo religioso, e fattala sentire, quasi un novello Orfeo,
 dottamente temperata? Se non avesse scorto l'occorrente bisogno di farle, se
 non del tutto tacere, almeno, com'egli pretese, indurle a moderar le canzoni
 loro con note di più modestia, facendo altamente sentire il suono della sua
 150 sacra lira salutare così con nuovi accenti la cristiana moderazione del teatro.
 In questo tuttavia (mentre mi sia lecito d'aprir con libertà il mio sentimento
 con quella reverenza che singolarmente professo all'addotto teologo) dubito
 che molto difficile sia per riuscir il praticare la prescritta 'moderazione',
 in modo così buono che basti per ridurne la moderna commedia a quel
 155 contegno d'onestade e di modestia che si desidera, mentre pertinace nel
 suo giuoco non voglia dipartirsi dall'usata rappresentazione degli amori e
 degl'imenei, e mentre in non cale ponga l'esser ormai divenuta stucchevole
 e noiosa con una continua repetizione di concluse nozze. Chi non sa che lo
 scuotere da' petti gli affetti smoderati d'amore, un'impresa rendesi difficile
 160 più d'ogni altra da Ercole intrapresa? Un voler guarire un pazzo? Il che
 vagamente significò Terenzio:

165 *Non ha consiglio questo e modo alcuno,
 son nell'Amore questi vizi, ingiurie,
 sospetti, inimicizie e agri litigi,
 guerre e seguaci paci, e queste cose,
 se brami governare con ragione*

137 affine] a fine D58 p. 79 140 tra] fra D58 p. 79 140 deserto] diserto D58 p.
 79 141 huomini] uomini D58 p. 79 142 l'albergo] gli alberghi D58 p. 79 143
 sentir] sentire D58 p. 79 148 com'] come D58 p. 79 148 moderar] moderare D58
 p. 79 151 d'aprir] d'aprire D58 p. 79 152 reverenza] riverenza D58 p. 79 153
 difficile] dificile D58 p. 79 153 riuscir] riuscire D58 p. 79 157 esser] essere D58 p.
 80 159 scuotere] scotere D58 p. 80 159 un'] una D58 p. 80 159 rendesi] si rende
 D58 p. 80 159 difficile] dificile D58 p. 80 160 voler] volere D58 p. 80

162-168 Eun. in mg.] Terentius, Eun. I, 57-63.

140-142 abitavano ... alcuno: cfr. DIONE CRISOSTOMO 1604, p. 375.

146 teologo religioso: Giovanni Domenico Ottonelli, cfr. qui I 3,3-4.

*e proprio un faticar, perchè tu vogli
saviamente impazzare.*

170 Io per me non darei fede a gl'istessi comici se mi giurassero di contenersi
fra' termini della modestia, mentre seguissero al solito d'introdur nelle scene
giovani innamorati ed amate donzelle, nella maniera significata; parendomi
un cimento molto risicoso di non isdruciolare dal campo dell'amore
profano, quasi senza avvedersene, a quello dell'impudico Cupido, sì come
175 disse il Dante d'esserne succeduto a lui ed a Vergilio, amendui portati pian
piano da Gerione a Malebolge.

*Ella sen va nuotando lenta lenta,
ruota e discende, ma non me n'accorgo,
se non che al visodi sotto mi venta.*

180 Così n'interviene ad un incauto comico il quale quasi senza accorgersene
calada qualche leggerezza d'amor profano alle bassezze di Cupido immondo,
a cui miseramente soggiaccia. Un bell'esempio parimente intorno a ciò
ne diede Omero nella sua *Udissea*, mentre finse che i compagni d'Ulisse
fussero ammoniti di guardarsi dalle bevande di Circe, dal loto de' lotofagi e
185 d'astenersi dal toccar i buoi del sole. Essi dimostrarono sì di voler far capital
dell'avviso, ma venuti al fatto, obliando ogni ricordo, corsero a gustar le
bevande di Circe, il loto de' lotofagi, e rubarono e mangiarono i buoi del
sole; onde di loro così cantò Omero:

Perir gli fe' la stolta voglia loro.

190 Epiteto filosofo ragionando dell'amoroso parlar cupidineo lo nominò un
fomento di libidine e fu da altri chiamato un laccio dell'anima, un pericolo
della vita, una morte suave una piacevol percossa, un mele col fele, un male
dipinto col colore del bene. Ma quando anco fusse vero che le moderne
commedie fossero di quella qualità che ne descrive Eliodoro tra Teagene

169 gl'] gli *D58* p. 80 170 d'introdur] d'introdurre *D58* p. 80 173 quasi senza
avvedersene, a quello dell'impudico Cupido, sì come] a quello dell'impudico Cupido, e quasi
senza avvedersene discenderne a quello che *D58* p. 80 177 n'] ne *D58* p. 81 181 bell']
bello *D58* p. 81 184 toccar] toccare *D58* p. 81 184 voler] volere *D58* p. 81 184
capital] capitale *D58* p. 81 185 gustar] gustare *D58* p. 81 186 bevande di Circe] Circee
bevande *D58* p. 81 187 così] *Om.* *D58* p. 81 189 parlar] parlare *D58* p. 81 191
piacevol] piacevole *D58* p. 81

176-178 *Inf.* c. 17 *in mg.*] Dante, *Inf.* XVII, 115-117. 188 *Lib. I in mg.*] *Homerus*,
Od. I, 10.

195 e Claricia, diverrebbe forse per questo giovevole la commedia, come si
pretende? Non contenendo altro che innamoramenti? Ed ad altro non
abbadando che a darne qualche gusto al sensuale appetito? Io non so come
200 potesse ciò avverarsi, anzi mi persuado ch'il comico, il quale ad altro non
aspiri che a un mero diletto, divenga somigliante a Mirteo, esquisitissimo
cuoco, del quale riferisce Massimo Tiro che fusse discacciato da gli spartani,
non per altro se non che l'arte sua ad altra cosa non ebbe mira che a darne
totalmente sodisfazione al gusto, il che non si conformava con la sobrietà
di que' popoli. Quinci Eufrone in una sua commedia rassomigliò il poeta
al cuoco, come riferisce Ateneo citando d'Efrone comico questi versi:

205 *Non è dal cuoco diverso il poeta,
perché ambidue l'ingegno hanno per arte.*

Capitolo XI

*Come converrebbe mutare più tosto le commedie che tentare di moderarle, e molto
sarebbe opportuno rinnovare la bellissima ed utilissima commedia di mezzo.*

Io, se di nuovo deggio aprire il mio sentimento intorno alla commedie,
crederei che tornasse molto in acconcio il rinnovare più tosto l'odierna
comedie che moderarle, imitando gli antichi i quali variarono le commedie,

197 avverarsi] averarsi *D58* p. 82 202 que'] quei *D58* p. 82 205 ambidue] ambidui
D58 p. 82 205 hanno] anno *D58* p. 82.

198-201 Maximus Tyrius, *Dialexeis*. 204-205 Lib. I or. sap. in *mg.*] Atheneus, *Deipnos*.
I, 7f.

204-205 *Non ... arte*: ATENE0 – Canfora 2001, I, p. 25. Il poeta comico Eufrone (Euphro) vissuto nella prima metà del III sec. è considerato uno dei rappresentanti della commedia nuova, di lui possediamo 5 titoli e 11 fr., di questi il decimo è quello riportato da Ateneo e qui citato per gli ultimi due versi (cfr. PCG, V, pp. 282-292). Della commedia di Eufrone da cui Ateneo trae la citazione non sappiamo niente, quello che la critica ha rilevato è che l'analogia tra il poeta e il cuoco, ovviamente pertinente ai discorsi affrontati in un 'banchetto di dotti', torna in altre occorrenze dei *Deipnosofisti* che contribuiscono a far conoscere l'interesse dei drammaturghi greci per tale tematica. Ad esempio dal dramma satiresco *Eraclè* del poeta tragico Astidamante, sono riportati da Ateneo (X 411a) questi versi che così si leggono in traduzione italiana: «*Come in un banchetto raffinato, ricca varietà l deve al pubblico offrire il poeta accorto l che ciascuno se ne vada di cibo e di vino saziato l quanto gli aggrada, e unico piatto lo spettacolo non sia*» (*TrGF* 60 F4): ATENE0 – Canfora 2001, II, p. 1021. Inoltre segnaliamo che sulla similitudine tra il cuoco e il comico 'virtuoso' insiste anche Ottonelli nell'*Ammonizione ai recitanti* (cfr. OTTONELLI 1652, p. 184), testo dal quale Bartolommei può essersi ispirato.

5 conforme all'occasione de' tempi, all'occorrenze de' governi ed a giudizio e
 gusto loro. Così fu prima in uso la commedia vecchia che di tante sorti si
 fece vedere di quante furono i particolari viziosi che ella ne beffeggiò; dalla
 vecchia si fece passaggio a quella di mezzo la quale, secondo la differenza
 de' vizi, differenziò se medesima; da quella di mezzo si trapassa alla nuova
 la quale in guisa di fontana abbondante si diramò in diversi ruscelli, in
 10 togata, in pretestata ed in tunicata. Finalmente restò di tutte erede l'indegna
 commedia attellana, e questa tra noi si mantiene ancora in possesso, tiranna
 più tosto che regina, in riguardo delle leggi non buone che prescrive contro
 l'onestà. Saremo dunque noi a questa tanto soggetti che non ardiremo di
 trasgredire le sue ingiuste ed imprudenti leggi? Ed a quello in particolare ci
 15 resteremo sempre legati che tutte le comiche favole deggiano terminare in
 parentadi e nozze? O degni perciò d'esser chiamati come altri cantò:

Poveri d'argomento e di consiglio.

Ma se le mutazioni devon farsi nel meglio, quale sarà il comico esemplare
 da cui si ritraggiano le copie per formar commedie d'altra fatta dell'usata
 20 sino a qui? Io, se debbo in questo dirne l'opinione mia, come fu sempre lecito
 tra' letterari aeropaghi, crederei che tornasse ben fatto il tentar di ritornar
 viva la quasi del tutto spenta commedia di mezzo, inventata da gli antichi
 greci. Questa cioè che, contenendosi tra' prescritti termini della modestia,
 si contentò di beffare il vizio in generale, riguardandosi da tutte quelle
 25 circonlocuzioni che potessero altrui dare ad intendere che n'andassero a
 ferire il terzo o 'l quarto. Una commedia così fatta potrebbe rendersi uno
 specchio dell'umana vita che rappresentasse a' viziosi le loro turpitudini,
 affine che conoscendole immitate in altri, l'emendassero in loro medesimi,
 in uno specchio tale potrebbero rimirarsi: gl'ignoranti per comprendere
 30 le proprie goffaggini, e correggerle; le fantesche più saccenti per rimanersi
 delle loro schernite saccenterie; i servi fraudolenti per vedere come al fine
 del giuoco restino punite le loro frodi; l'avarò spilorcio per ravvisarsi deluso
 con perdite dell'ammassato danaro; il giovane scialacquante per vedersi al
 fine caduto fra le penurie. Insomma tanti potrebbero rendersi gli argomenti
 35 della commedie, quanti fussero i vizi degni di riso, appropriandosi le comiche
 imitazioni alla varietà delle persone che vivano viziose fra le castella, cittadi,
 provincie, regni. Or chi non vede la forza d'una tale comica azione in cui
 con un finto vizioso un vero s'ammonisca? Che riflettendo a se stesso si

14 quello] quella *D58* p. 83 16 d'] di *D58* p. 83 18 devon] devono *D58* p. 83 20
 opinion] opinione *D58* p. 83 21 tentar] tentare *D58* p. 83 22 la] lo *D58* p. 83 28
 affine] a fine *D58* p. 84

17 Petrarca, *Triumphus Eternitatis*, 53.

40 riconosca macchiato dall'istessa pece in altri scorta? Temendo di ricever
 l'istesso gastigo di beffi e di scherni? E così apprendendo dall'esempio
 d'altrui degnamente beffeggiato la propria cautela. Con molta ragione
 perciò si duole Dione Crisostomo co' popoli alessandrini che non abbiano
 qualche comico poeta che riprenda i loro vizi, come l'ebbero gli ateniesi, e
 45 dice loro: «Non è fra voi poeta, ovvero alcuno altro, che vi rimproveri con
 benevolenza e mandi dall'ombra alla luce i morbosi difetti vostri e quelli
 della città, onde se n'avviene che alcuno vene sorga, lo dovete con grande
 affetto abbracciare e darvi ad intendere di celebrare un giorno festivo».

Soggiunge poco appresso: «Se alcuno fa del filosofo per suo guadagno o per
 sua gloria e non per vostra utilità, non sia da voi udito; egli si rassomiglia a
 50 un medico che passando fra gl'infermi, ciò non fa perché abbia pensiero di
 risanarli, ma per recar loro corone ed unguenti e per introdurre meretrici.
 Il ritrovare un uomo che puramente e senza frodi dica liberamente la verità,
 né la dissimuli a cagione di gloria, né per raccorre argento, e sia disposto
 ad esser burlato ed a sopportare il tumulto della moltitudine e la propria
 55 confusione e ciò facci per l'altrui benevolenza e per sua cura paterna, molto
 si rende difficile; come per l'opposto è facile trovare in una città molto felice
 non uno ma moltissimi adulatori, maledichi, sofisti, li quali non tolgono
 i vizi ma li accrescono». Questo stesso confermò Luciano dicendo: libera
 facultà permettiamo a' poeti di riprendere e di perseguitare con maledici
 60 detti i cattivi cittadini, acciò comprendano che fanno cose indegne e
 pregiudiciali alla repubblica e così udendo redarguirsi le male operazioni
 loro divengono migliori e fuggano per somiglianti vizi le irrisioni del volgo.
 Le riprensioni anco più severe non hanno tanto di valore per rimuovere le
 persone dal vizio, quanto ne tengono l'irrisioni e le beffi, già che da queste
 65 altri si riconosca disprezzato; il che, come afferma Aristotile, grandemente
 si teme e si declina e così di gran forza possono essere le commedie per
 l'emenda de' vizi meritevoli di riso; e di questo una moderna storia mi
 porge un bellissimo esempio. Riferisce l'eruditissimo padre Mario Bertini
 della Compagnia del Giesù come essendo un vecchio cortigiano caduto in

42 co'] con i *D58* p. 84 49 a] ad *D58* p. 85 54 esser] essere *D58* p. 85 55
 benevolenza] benevolenza *D58* p. 85 63 hanno] anno *D58* p. 86.

42-58 Or. 32 in *mg.*] Dio Chrysostomus, *Or. XXXII Ad Alexandrinos*. 58-62 Gym. in
mg.] Lucianus, *Anach.* 22 65-67 Rett. l. 2 in *mg.*] cfr. Aristoteles, *Reth.* II 5, 1382 - 1385a.

44-58 *Non ... accrescono*: cfr. DIONE CRISOSTOMO 1604, pp. 362-363.

58- 62 *libera...volgo*: cfr. LUCIANO - Longo 1993, 49 [37]: *Anacarsi o gli esercizi ginnici*,
 pp. 150-151; LUCIANO - Angeli Bernardini 1995: *Anacarsi o sull'atletica*, pp. 30-31.

70 una brutta infermità d'amori indegni, medico gli fu il serenissimo Ranuccio Farnese duca di Parma e principe accortissimo. Egli veggendo un tale della sua nobilissima corte, d'età canuto, vaneggiare come un giovane dietro a Cupido, dispiacendoli ciò come cosa obbrobriosa, procurò di rimuoverlo da sì fatta follia; ché bene egli sapeva quello che canta Ovidio:

75 *Guerreggia in età verde il vago amore;
ma nel verno canuto altrui si rende
Vener degna di riso.*

Non avendo giovato al vecchio alcuno rimedio d'ammonizione, benché possente e replicata, restò sanato per opera del prudente principe col mezzo
80 d'una commedia, l'argomento della quale fu un vecchio innamorato, in cui quel cortigiano riconobbe in tal maniera se medesimo, massimamente sentendo leggere le lettere da lui scritte all'amica, che restando tutto confuso estinse il fuoco del suo vecchio Cupido con l'acque del comico scherzo, così fu ritrovato un nuovo rimedio all'infermità d'amore, oltre quelli tre de' quali
85 fa menzione Crate Tebano: la fame, il tempo, il capestro; già che per quarto succedere potette la commedia, come rimedio più degli altri facile e diletto.

Capitolo XII

Come le commedie possano, oltre le burlesche riprensioni, arrecar giovamento.

Nelle commedie oltre il frutto che si ritragga da gli scherni de' vizi, a fine che s'emendino, potrebbesi inserire ammaestramenti ne' prologhi, formando specialmente prosopopeie, dando corpo a cose fantastiche, sì come si vede fatto da Plauto nella commedia intitolata il *Trinummo* dove intervengono
5 a fare il prologo la Lussuria e l'Inopia; e certo una tal cosa torna ben fatta, dovendo nella commedia una persona farne il prologo che non sia annoverata tra gl'istrioni, ma separata dalla favola, che sapendo il rigiro di essa ne dia espressamente contezza all'auditorio, a fine che pienamente sia capito tutto il contesto dell'azione; e questo si vede poco osservato da' moderni comici

75-77 Ovidius, *Am.* 1,9,3-4. 85-86 Ripa, *Iconologia: Amor donato.* 4 Plautus, *Trinum. prologus*

85-86 La sentenza di Crate Tebano a proposito delle tre cose che domano l'Amore la si ritrova anche nell'*Iconologia* di Cesare Ripa a proposito dell'*Amor Donato* (cfr. RIPA – Buscaroli 2002, p. 19).

10 introducenti persone a farne il prologo, le quali d'ogni altro affare ragionano
 che del soggetto della commedia; dal che succede che gli spettatori ne
 rimangono in tal maniera confusi che alla fine non sappiano quello che i
 comici abbiano detto e fatto nel loro recitamento. Né crederei d'avantaggio
 disdicevole alla commedia di cui si parla il coro, essendo stato già concesso
 15 alla vecchia commedia de' greci. Ma per discorrere più particolarmente
 intorno al coro, dico che la commedia ebbe un dio particolare, del quale
 parlando *Suida* disse: i comici introducono un dio, detto Coriceo, che ode
 tutte le cose che si dicono. Questi per mio credere s'intese che guidasse
 nelle commedie il coro che da gli ateniesi veniva concesso a quelli poeti
 20 i quali più degli altri piacevano, sì come afferma *Suida*, così dicendo: io ti
 dono il coro, come se dire volesse, io ti do ché tu sii lodato e ché tu vinca,
 impercioché appresso gli ateniesi i poeti comici impetravano il coro, tutti
 non già, ma quelli che erano più degli altri lodati ed approvati. Questo istesso
 confermò Platone chiaramente dimostrando che veniva il coro concesso dal
 25 magistrato a' poeti che lo meritavano. Quanto a questo che n'appartiene a'
 magistrati presidenti, siami lecito il divertire alquanto, accennando come a
 scenichi giuochi fu assegnato un magistrato di giudici che n'approvasse quelli
 componimenti che buoni fossero, e premiassero e coronassero gli autori loro,
 riprovassero i difettosi, schernendo gli artefici di essi. Questo espressamente
 30 ne significò Vitruvio il quale trattando del re Tolomeo così parlò degli ordini
 che prescrisse: «Egli dunque alle muse ed ad apolline ordinò giuochi e nella
 maniera che si fa a gli atleti, così a' vincitori de' comuni scrittori destinò
 premi ed onori. Così stando ordinate le cose si eleggevano i giudici litterati
 che n'approvassero quello che degno d'approvarsi». Questo più chiaramente
 35 testificò Platone: non così di leggiero concediamo che voi nelle piazze vostre
 ordinate le scene e vi facciate comparire a recitare gl'istrioni, impercioché
 noi, con tutti della città, forsennati ci dimostreremmo se accettassimo voi
 senza che prima i nostri magistrati abbiano rivedute le vostre composizioni
 ed approvate e giudicate degne di rappresentarsi pubblicamente al popolo.
 40 Cinque ordinariamente erano i giudici dell'azioni comiche, sì come afferma
Suida, delle quali davano giudizio scrivendo il voto loro in tabelle e quelle

12 rimangono] rimangano *D58* p. 88 33 ordinate] ordinate *D58* p. 89

17-23 *Suida* T 813 A. 31-34 In pref *in mg.*] Vitruvius, *De arch.* 7, *praef.* 4-5 35-40
 De Rep. *in mg.*] cfr. Plato, *Resp.* III, 392a-398a, X 595a-607c

17-23 *i comici ... approvati:* cfr. *Suida* T 813 A. (s. v. Τοῦ δ' ἄρα ὁ Κορυκαῖος ἡκροάζετο).
 In questa voce del lessico *Suida* il lemma Corico indica sia il promontorio greco dove i corsari o
 coricei mandavano spie verso i paesi vicini per poterli assaltare, sia il dio degli scrittori greci di
 commedie, un dio che ascolta e riferisce ogni cosa; si vedano anche le voci: Επιμεληταί (*Suida* E
 2467 A.) e Ἀγωνοθέτης (*Suida* A 338 A.); dove si nomina il magistrato addetto ai cori.

31-34 *Egli ... approvarsi:* VITRUVIO – Gros 1997, p. 1018.

40-42 *Cinque ... dei:* cfr. *Suida* E1425 A. (s.v. Ἐν πάντε κριτῶν γόνασι).

ponevano sopra le ginocchia di statue rappresentanti dei, al che alluse Giovenale dicendo:

45 *Ben fa d'uopo perciò di venerarne
degli dei le ginocchia.*

Alcuna volta in qualche comico certame, più d'importanza s'accrebbero i giudici fino al numero di 7, sì come occorre in una contesa fra tre comici nel tempo del re Tolomeo, sì come riferisce l'istesso Vitruvio: «Sei de' giudici con l'approvazione del popolo accettarono due de' comici giudicati degni di premio, restandosi il terzo, come dagli altri superato, senza mercede alcuna. Allora che il settimo giudice, nominato Aristofane, interrogato del suo parere, pronunziò vincitore quel terzo che dagli altri giudici e dal popolo si vedeva reprovato. Il re con tutta l'altra gente s'offese della stravaganza della sua opinione. Il giudice in questo pregò d'esser sentito. Fatto silenzio, egli dimostrò che quel terzo veramente era poeta, avendo recitate composizioni fatte da lui, ma gli altri recitarono cose d'altri e quindi n'inferì che bisognava che dessero giudizio i giudici degli scritti e non de' furti e quelli n'approvassero. Il popolo restando meravigliato e il re di ciò dubbioso, fece trar fuori di certi armari una quantità di volumi e conferiti con le cose recitate rinvenne i furti de' due comici e di propria bocca gli fece loro confessare. Il re comandò che con ischerni fossero trattati da ladri e 'l giudice Aristofane regalò di grandissimi doni e gli diede la soprintendenza della sua biblioteca». Se questo costume si ritrovasse oggi dì, principalmente nell'Italia, d'assignare uomini di senno e gravità soprastanti alle commedie, sì come dice l'erudito Cellozio, certo che seguirebbono con più decoro e con modo più modesto di quello che comunemente si veggiano e tali sono repute bellissime commedie, che facilmente sarebbero disprezzate, riconosciute spagnoli furti.

70 Quanto a' furti, odasi quello che ne dice un moderno scrittore: «I furti della poesia molto son diversi da quelli della ragione civile, però che questi

47-7] sette *D58* p. 89 68 spagnoli] spagnuoli *D58* pp. 90-91 69-84 Quanto [...] tolletto, *om. D58* p. 91

44-45 *Sat. 10 in mg.]* Iuvenalis, *sat.* 10,55 48-63 *L. 7 in mg.]* Vitruvius, *De arch.* 7, *praef.* 4-5

48-63 *Sei ... biblioteca:* cfr. VITRUVIO – Gros 1997, p. 1018.

63-68 cfr. CELLOT 1641, p. 330.

69 *moderno scrittore:* ci si riferisce al letterato Nicola Villani (Pistoia 1590 – Roma 1636) conosciuto per aver preso parte con intelligenza e sagacia alla polemica letteraria sull'*Adone* del Marino, pubblicando, nel 1630, sotto lo pseudonimo di Vincenzo Foresi, *L'Uccellatura all'Occhiale del cav Tommaso Stigliani* e l'anno successivo le *Considerationi di Messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del cav. Stigliani* (cfr. BOBBIO 1976, pp. 1017-1018).

69-77 *I furti ... concedere:* FORESI 1630, pp. 156-157.

vitupero accatano e gastigo, e quegli, se con i debiti modi son fatti, lode meritano e guiderdone. Chiamo io debito modo il fargli in maniera che le cose furate ne divenghino migliori e n'acquistino quasi un nuovo abito, sì che a pena per quelle che sono si riconoschino. Perciò che il rubare altrui
 75 apertamente e cercare di nascondere il furto, ciò non si chiama furto, ma rapina. Bene è vero che si fatta rapina, quando è di picciola quantità, si suole al poeta concedere». Di tali rapine veggonsene in tutti i poeti così greci, come latini, ma più che in altri in Vergilio il quale senza fallo è stato il maggior ladro che abbia mai avuto la poesia. Intanto che Macrobio, Perillo,
 80 Faustino ed Ottavio Avito hanno compilati volumi interi de' suoi ladronecci. Ma sì come è egli stato feracissimo più d'ogni altro, così più d'ogni altro è stato giudizioso in adornare, variare, riformare, migliorare e far finalmente suo lo non suo. E di lui si può dire con Dante che abbia fatto buon lavoro di mal tolletto.

85 Ma ritornando al coro, veniva, sì come si disse, concesso a' poeti comici più meritevoli. Così Platone si sente ne' suoi libri eccitare i giovani a portarsi bene nelle commedie, così dicendo loro: «Su dunque, o Giovani figliuoli delle molli muse, avendo prima deposti i vostri versi a' magistrati, gli paragoneremo co' nostri e se appariranno migliori e perfetti, allora vi
 90 concederemo il coro». Da questo tutto ben possiamo inferire che degnamente il coro si debba alla commedia di mezzo, come a lodevol maestra del buon costume e riprensiva del vizio. La qual cosa, oltre l'utilità, puote arrecarne a gli spettatori qualche vaghezza, osservandosi quello che ne ricorda il commentator d'Aristofane, il quale così dice: Il coro comico entra
 95 nell'orchestra in quella parte che si nomina legio, quivi, quando parlava a gl'istrioni, si rivolgeva verso la scena, ma partendosi dagl'istrioni cantava gli anapesti e si volgeva al popolo, e questo veniva nominato la strofe. Ben egli è vero che converrebbe che fusse questo differente da quello de' detti argivi, già che tutto consisteva quello in mordaci maledicenze, convenendo
 100 a questo, per buona corrispondenza con la sua commedia, terminare gli atti con ricordi morali, biasimando particolarmente le turpitudini viziose, a fine che la corruzione dell'umana condizione inclinante al peggio, veggendole immitate con la beffe in qualche modo non l'apprendesse. Il coro, in somma, deve immitare quel tanto che n'insegna Orazio nella poetica:

105 *Sia de' buoni fautor, consiglier fido,
 plachi gl'irati, ami chi peccar teme,
 lodi la parsimonia in brevi mense,*

91 lodevol] lodevole *D58* p. 91 94 commentator] commentatore *D58* p. 91 104 immitare] imitare *D58* p. 92

83-84 Dante, *Par.* V, 33 87-90 Plato, *Resp.* II 34-35 105-112 Horatius, *Ars* 196-201.

ministra di salute la giustizia,
 le leggi e a pace le dischiuse porte,
 110 celi i segreti a Lui fidati e preghi
 supplichevol gli dei, ch'amica sorte
 gli umili abbracci e fugga da' superbi.

Questo canto del coro che seguiva dopo la saltazione comica, della quale
 nel progresso del presente trattato faremo qualche menzione, fu di tanta
 115 efficacia appresso gli uditori che si rese un mezzo potentissimo a commovere
 gli affetti e a destare ne gli animi e l'abborimento del vizio e l'incitamento
 alla virtù, sì che negli stessi uditori da' movimenti interni dell'animo risulter
 si videro alcuni esterni ancora nel corpo. Quale fusse questo canto e qual
 comunemente usato dagli antichi, l'esprime il dotto Girolamo Mei nel suo
 120 *Discorso sopra la musica antica e moderna* nel quale così ragiona: «La musica
 appresso gli antichi (cantatesi le lor canzoni o da molte o da poche voci) era
 un canto e un'arte sola; onde non debbe più oltre parere maraviglia s'ella
 faceva per commuovere altrui effetti così gagliardi, come si legge, quando
 125 ella era composta, come si dice, da un buon maestro e ordinata da artefice
 in essa giudizioso, ed esercitata poi da persone perite e voci accomodate,
 concio' sia che cantandosi da tutti una medesima aria in un semplice tuono
 e appresso i migliori con picciol numero di corde, in maniera che col suo
 stendere e salire non trapassava punto i naturali confini di quell'affetto che
 le parole sue mostravano di voler esprimere, servendosi insieme di numero
 130 e rittimo o presto o lento o temperato, secondo che dall'intendimento del
 concetto suo si disegnava d'esprimere».

Né medesimamente per opposito deve parere, per mio credere, cosa

111 *supplichevol*] *supplichevol* D58 p. 92 113-160 Questo [...] affetti, *om.* D58 p. 92

119-120 Girolamo Mei, *Discorso sopra la musica antica et moderna*.

119-120 Il noto letterato e musicologo Girolamo Mei (Firenze 1519 – Roma 1594), si formò alla scuola di Pier Vettori di cui si considerava allievo e amico, i suoi studi sulla musica antica lo portarono a comporre fra il 1566 e il 1573 il *De modis musicis antiquorum*, dedicato a Pier Vettori e all'umanista tedesco Johannes Caselius (Chessel), con cui aveva condiviso la ricerca e la lettura dei manoscritti antichi. Anche se il *De modis* rimase inedito le acquisizioni musicologiche del Mei circolarono a Firenze ed esse contribuirono, dal 1572, a formare le idee sulla musica degli antichi (e, di conseguenza, dei moderni) nelle cosiddette «camerate» fiorentine, vale a dire tra i musicofili e musicisti riuniti attorno a Giovanni Bardi e a Jacopo Corsi e nell'Accademia degli Alterati. Alcune lettere di Mei vennero divulgate da Vincenzo Galilei nel suo *Dialogo della musica antica e moderna* (Firenze 1581). Le teorie musicologiche di Mei furono conosciute anche grazie alla stampa veneziana del *Discorso sopra la musica antica et moderna* edita postuma nel 1602 a cura di Piero Del Nero (MEI 1602). Su Mei cfr. RESTANI 1990; RESTANI 2009; PALISCA 1980.

120-131 *La musica ... esprimere*: cfr. MEI 1602, pagine non numerate (c. 4v).

135 punto fuor di squadra, come si dice, né strana, se la musica de' nostri
 tempi non fa nessuna di queste maraviglie, concio sia che ella portando un
 certo modo seco nell'animo dell'uditore, a un medesimo tempo, diverse e
 contrarie note d'affetti, mentre che la mescola indistintamente insieme arie,
 tuoni dissimigliantissimi o di natura contrari gli uni agli altri; quantunque
 ciascuna di queste cose abbia da per sé naturalmente propria qualità e forza
 140 atta a destare e muovere con la sua simiglianza proprie affezioni, non ne può
 comunemente per se medesima commover alcuna, anzi, a chi sanamente
 considera può per contrario manifestamente apparire non avere ella per sua
 natura modo, non che altro da potere con ragione pensarvi.

Soggiunge poco appresso il medesimo autore: «Aggiungere poi nella
 musica de' nostri, sopra a tutte le cose dette, il sentimento della continuata
 145 delicatezza de' loro accordi e consonanze e cent'altre soperchie maniere
 d'artificio, che eglino, uniti quasi col fuscellino, come s'usa dire, cercando
 d'allettare più l'orecchie, è di sommo impedimento a commover l'animo
 ad affezione alcuna, occupato e quasi legato principalmente con questi
 laccioli di così fatto piacere, tutte cose diverse, se non contrarie, a quello che
 150 nell'affetto di sua natura è necessario; perché l'affetto e 'l costume vuol essere
 cosa semplice e naturale, o almeno apparire così fatto, altrimenti succedendo
 come se sopraggiunga una brigata, dove alcuni pianghino, alcuni ridino,
 altri ragionino quietamente ed altri faccia briga insieme ed altri saltino per
 ebbriachezza ed altri facciano altro, non avendo egli seco per ventura, da per
 155 sé, particolare inclinazione a qualcheduno di questi affetti, non si muoverà per
 ciò cos'alcuna dello stato suo verso quelli, se non fusse nel restare confuso
 il fatto; ma se per opposito altrui sopraggiunga in compagnia dove o tutti si
 lamentino o facciano festa, farà ben gran preparazione o naturale o d'animo,
 quella che non si commuova e non si disponga in qualche maniera secondo
 160 quelli affetti».

Oltre l'altre utilità che si possono raccorre da commedia bene ordinata,
 che tale si dimostra quella di mezzo, si può dire che principale sia quella
 che si estragga dall'allegoria della sua favola; essendo verissimo che venga
 165 reputata l'allegoria una prerogativa che n'illustri grandemente il poeta,
 sì come fra gli altri scrittori testimoniò con tali parole Tzetze: «Poeti per
 eccellenza sono quelli nominati che da quattro cose vengono determinati:
 dal metro eroico, dalla favola allegorica, dall'ingegnosa imitazione e dal
 parlare qualificato». Mentre dunque vogliamo allegorizzare la commedia,
 possiamo dire con molta ragione che rappresenti l'umana vita, che altro non

143-160 *Aggiungere ... affetti*: cfr. MEI 1602, pagine non numerate (c. 5v).

165-168 *Poeti ... qualificato*: MAZZONI 1587, p. 564. Jacopo Mazzoni cita e rimanda ai
 «*Prolegomeni* posti in fronte a' *Commentarii* fatti sopra la *Theogonia* d'Hesiodo» di Giovanni Tzetzes
 (cfr. *Prolegomeni ad Esiodo e vita esiodica*).

170 è che una favola nella quale, dopo un breve corso, si perviene alla catastrofe
 di essa, terminandosi ogni sua grandezza, pompa, onore ed ogni bene di
 fortuna in ombre e polvere, come disse Cirillo Santo: le cose che sono di
 terra nella terra finiscono. Noi siamo i commedianti che sotto sembianze
 175 d'ufizi di persone più o meno degne la rappresentiamo. In questa commedia
 doviamo con decoro mantener quella parte che ci abbia Dio assegnata e
 compirla felicemente; il che significò Seneca così dicendo: farà l'uomo quel
 tanto che gli convenga, mentre sia ammonito; e questo è poco, conciosia che
 non consiste la lode nel fare, ma nel modo come si debba fare. Il Dresselio
 tutto ciò conferma, dicendo: «La commedia è la vita nostra, il corifeo Dio,
 180 il mondo il teatro; a ciascheduno viene dal corifeo imposto la persona che
 deggia rappresentare, a questo di rege, a quello di consigliere, a questo di
 calzolaro, a quello di fabbro, ad altro di mendico; io dunque procurerò di
 farne ottimamente la parte mia».

176 huomo] uomo *D58* p. 93 178-183 Il [...] mia, *om. D58* p. 93.

178-183 Sal. c. 3 *in mg.*] Jeremias Drexel, *Salomon regum sapientissimus descriptus et morali doctrina illustratus*, VIII.

179-183 *la commedia ... mia*: DREXEL 1644, p. 271.

Capitolo XIII

Come la commedia di mezzo potesse arrecare giovamento dal ballo e quale fusse quello che anticamente si praticasse nelle favole comiche.

Il primo autore dello scenico ballo fu Batillo Alessandrino, sì come riferisce Pietro Fabbro, il quale visse nel tempo d'Ateneo. Questi inventò il ballo

Tutto il Capitolo XIII, om. D58

1-2 Agon. l. 1. lib. 12 in mg.] Petrus Faber, *Agonisticon*, I 12. 1-9 Atheneus, *Deipnos*. I 20d-e.

1-2 cfr. FABER 1595: *Agonisticon*, I 12, p 77. Pierre Favre o più precisamente Pierre du Faur de Saint-Jory, noto con il nome latino Petrus Faber, italianizzato in Pietro Fabbro, fu un giureconsulto francese vissuto a Tolosa (1540-1600). Du Faur pubblica a Lione, nel 1592, l'*Agonisticon, sive de re athletica, ludisque veterum gymniciis, musicis, atque circensibus spicilegiorum tractatus*. Aderendo e rivendicando l'ortodossia cattolica, Du Faur de Saint-Jory propone una ricerca antiquaria sull'agonistica nel mondo romano; lo studio condotto sulle fonti del diritto romano ha lo scopo di offrire un testo funzionale alla gestione moderata dei conflitti politici e religiosi della Francia del suo tempo, intento esplicitamente dichiarato nella dedica al figlio giovinetto. Il chiaro scopo educativo di queste pagine risponde alla stessa prassi seguita da Bartolommei che indirizza la prima stampa della *Didascalia* del 1658 al figlio Mattias e la seconda al giovane Cosimo, principe del Granducato di Toscana. Su Du Faur de Saint-Jory e il suo trattato si veda il terzo capitolo su *P. Faber e l'agonistica sacra* nel volume *Alle fonti del doping* di Maurizio Zerbini che considera l'*Agonisticon* come «il primo trattato moderno interamente dedicato all'agonistica del mondo classico» (cfr. ZERBINI 2001, pp. 37 e sgg.).

1-9 Si legga in traduzione italiana, il noto passo di Ateneo a cui si fa riferimento nel brano: «Il primo a introdurre la danza alla maniera di Menfi, chiamata 'tragica', fu Batillo di Alessandria, che Seleuco afferma danzasse secondo le regole del genere. Aristonico afferma che questo Batillo e Pilade, di cui esiste anche un trattato sulla danza, elaborarono la 'danza italiana' da quella comica, chiamata 'cordace', da quella tragica, chiamata *emmèleia*, e da quella satiresca, la danza chiamata 'sicinnide' (perciò i satiri erano detti 'danzatori di sicinnide'), di cui fu inventore un barbaro chiamato Sicinno era cretese. La danza di Pilade era maestosa, piena di *pathos* e multiforme, quella di Batillo era più allegra; egli infatti elabora una specie di 'iporchema'» (ATENE0 – Canfora 2001, pp. 61-62). Come viene precisato nelle note dell'edizione italiana dei *Deipnosofisti* da cui è tratta la citazione sopra riportata, secondo la critica il passo di Ateneo attesta che Batillo, favorito di Mecenate, era originario di Alessandria e il suo antagonista Pilade proveniva dalla Cilicia; dalla rielaborazione di forme di danza già esistenti, ai due danzatori si attribuiva l'invenzione della pantomima. Il successo che la nuova forma di danza ebbe presso i romani fece sì che i nomi di Batillo e Pilade venissero usati come pseudonimi da generazioni di danzatori di età imperiale (cfr. ad es. Iuvenalis, *sat.* 6,63-64). Rimandiamo alle note di commento all'edizione dei *Deipnosofisti* del 2001, a cura di Canfora, per un commento al passo e una bibliografia essenziale, compreso il chiarimento del termine iporchema che qui va inteso nell'accezione tarda di danza scenica, ossia una sorta di pantomima, mentre nell'antica lirica greca era il canto corale, accompagnato dalla danza, dalla cetra, dal flauto e anche dalla pantomima: cfr. ATENE0 – Canfora 2001, nn. 3-7 pp. 61-62.

tragico, il quale fu chiamato ‘eumelio’, e non meno si rese inventore del comico che nominato fu ‘cordace’. Questa saltazione comica d’assai più festosa della tragica consisteva, come dice Ateneo, in un movimento acconcio del corpo ed in un gestire che bello fusse, ordinato e modesto; da questo veniva con figure diverse, opportunamente significatrici, rappresentato tutto che si diceva nella commedia che avesse del virile e del generoso e così veniva denominato un tal ballo ‘iporchemato’. In questa bellissima saltazione nella quale restavano considerati i gesti della mano proporzionati, più che li salti ed i rivolgimenti del piede, se alcuno commetteva errore, trasgredendo il giusto e prescritto modo, ovvero in altra maniera sconciamente portandosi, restava come inetto gesticolante burlato con pubbliche fischiate, onde disse Aristofane:

15 *S’alcuno in scena acconciamente salti
un spettacol giocondo al popol rende;
ma sono in questo tempo alcuni goffi,
che niente sanno e si fermar nel piede
attoniti e di sasso e strepitaro.*

20 Della scenica saltazione n’ha composto un lungo trattato Luciano il quale potrà vedere chi desideri di essa più piena notizia, contentandosi il lettore ch’io n’accenni alcuna cosa che più giudichi proporzionata alla lodata commedia di mezzo. Il saltante comico istrione comparve nell’antiche scene come un novello Proteo; anzi l’antico egizio Proteo altro non fu, come
25 afferma l’istesso, che un comico saltatore il quale, gesticolando, seppe così bene rappresentare le cose tutte che sembrasse che delle forme native di

15-19 *Aristophanes* fr. 696 (PCG). 20 Sal. l. 9 *in mg.*] *Lucianus, Salt.* 24-31 *Lucianus, Salt.* 19.

15-19 cfr. *Aristophanes* fr. 696, PCG III 2, pp. 357-358; *Plato* fr. 138 in PCG VII, p. 490; ATENE0 – Canfora 2001, XIV 628e, p. 1623.

20 Bartolommei rimanda al dialogo di Luciano, conosciuto col titolo latino *De Saltatione* (scritto verosimilmente fra il 162 e il 163 d. C.), nel quale il dialogante Licinio contrapponendosi alla sprezzante critica contro la pantomima del suo interlocutore il cinico Cratone, difende la funzione estetica e socio-educativa che il genere drammaturgico ha avuto presso tutti i popoli dell’antichità. Nella sua apologia della danza Licinio traccia anche una storia del genere drammaturgico elencando le tre tipologie più note: il cordace (danza propria della commedia attica antica); la sicinnide (danza del dramma satiresco); l’emmeleia (danza della tragedia), secondo l’interpretazione di Luciano i tre tipi di danza presero i loro nomi dai Satiri seguaci di Dioniso che li inventarono. Fra le edizioni più recenti del dialogo di Luciano con testo greco e traduzione in italiano si vedano: LUCIANO – Longo 1986, 33 [45]: *Sulla danza*, pp. 337-405; LUCIANO – Fusaro 2007: *Del ballo*, pp. 900-963; LUCIANO – Beta 1992: *La danza*.

24-31 *antico ... rami*: cfr. LUCIANO – Longo 1986, 33 [45]: *Sulla danza*, p. 353. Sull’interpretazione evemeristica data da Luciano alla figura mitica di Proteo cfr. LUCIANO – Beta 1992, n. 32, pp. 66-67.

esse egli si vestisse: quinci favoleggiarono i poeti che si trasformasse, ora in acqua flussibile, stendendosi e dilatandosi, ora in fuoco, mercé dell'agilità del corpo; ora divenisse un leone dalla severità del volto; ora si dimostrasse
 30 dall'impeto del corso un pardo; ora si fermasse come un arbore immobile nella radice, ma flessibile ne' rami. Non voglio tuttavia lasciar di dirne quello che n'affermò Diodoro Sicolo dell'egizio Proteo, che fusse un re dell'Egitto il quale, sì come fu l'usanza, in testa portasse un vario turbante che figurasse ora un leone, ora un toro, ora un dragone, come insegne del principato; tutto
 35 ciò veniva fatto non solo per decoro ed ornamento della propria persona, ma per indurne stupore e venerabil superstizione a' riguardanti.

Li comici saltatori, da prima che furono instituiti, comparivano nella scena ballatori insieme e cantori, ma non riuscendo così bene in acconcio l'esquire l'uno e l'altro officio, fu giudicato bene il dividerlo, sì che altri
 40 fussero coloro che ballassero, altri coloro che cantassero. Compariva il saltatore comico in abito sì leggiadro, ma tale che conformavasi con la persona o col costume che dipinger egli volesse in se medesimo; la qual cosa pretese principalmente di rappresentarne il comico saltatore, gli affetti, cioè, ed i costumi degli uomini viziosi, degni d'irrisioni, la qual cosa in tal maniera
 45 n'esequì che due parti nell'uomo tanto fra di loro diverse, il corpo cioè e la mente, paressero in un certo modo in lui unite e così si ravvisassero ne' suoi modi le tre parti dell'uomo, l'irascibile, la concupiscevole, la ragionevole, ma quello che più importa, il tutto veniva fatto singolarmente nella commedia di mezzo, a fine che lo spettatore vizioso s'emendasse nelle sue brutte difalte,
 50 mentre scorgesse abominarle il comico teatro.

Così riportava somma lode il saltatore comico ogni volta che lo spettatore riconoscesse nel saltatore, come in uno specchio animato, le sue ridicole viziosità e vergognandosi di esse l'emendasse, sì come, per testimonianza
 55 dell'istesso Luciano, occorse ad un giovane miseramente perduto nell'amore d'una fanciulla, il quale, entrato nel teatro a sentir la commedia, veggendo in essa rappresentati i mali che cagiona l'amore cupidineo, ricuperò la sanità della mente e repetendo alcuni uditi comici detti intorno all'immondo Cupido, pur tutto allegro e serenato, uscì dal teatro come se avesse preso un beverageo medicinale che lo purgasse d'ogni amorosa follia. In somma,

32 Diodorus Siculus, *Bibl. hist.* I 62, 1-5. 42-47 Lucianus, *Salt.* 70. 54-59 Lucianus, *Salt.* 79.

32-34 *fusse ... principato*: cfr. DIODORO SICULO – Cordiano, Zorat 2004: *Biblioteca Storica*, pp. 296-297.

42-47 *la qual ... ragionevole*: cfr. LUCIANO – Longo 1986, 33 [45]: *Sulla danza*, p. 393; LUCIANO – Beta 1992, pp. 96-97.

54-59 *occorse ... follia*: cfr. LUCIANO – Longo 1986, 33 [45]: *Sulla danza*, p. 399; LUCIANO – Beta 1992, pp. 100-103.

60 afferma l'istesso autore, che da comico saltatore altri n'apprese la dottrina dell'oracolo delfico, cioè la cognizione di se stesso, e si partì dal teatro in tal maniera disposto che le cose virtuose desiderasse, le contrarie n'abborrisse.

L'istesso autore cita a questo proposito un tale Lesbonace mitileno, uomo veramente onesto e buono, il quale nominava i comici saltatori
 65 'chirosofi', cioè sapienti di mano, e frequentava gli spettacoli loro affermando costantemente che perciò egli migliorato ritornava dal teatro a casa sua. Vago d'una tale saltazione si dimostrò Socrate, per testimonianza d'Ateneo, ed essendo dagli amici suoi più famigliari così ritrovato danzante, rispose loro, interrogato, perché così facesse, che gli veniva di così ad esercitare
 70 tutte le membra del suo corpo. L'istesse matrone più onorate e modeste, non recusarono una moderata saltazione, pur che non apparisse curiosa ed affettata: così Salustio nella congiura di Catalina riprende Sempronia, onoratissima consorte di Bruto, non perché saltasse, ma perché troppo elegantemente ella ciò facesse, come se avesse in qualche modo ecceduti
 75 i termini di veneranda matrona. Disse a questo proposto il Rodigino che reputato ignorante era quello uomo il quale di danze e di saltazioni l'arte non sapesse; concludo con questo che riuscirebbe, per mio credere, di molta grande utilità, se nelle commedie si ponesse in opera tale saltazione che da vari gesti e movimenti del corpo andasse rappresentando il contenuto della
 80 commedia, comparando alla fine d'ogni atto, beffando con atto loquace quel vizio ridicolo che si fusse inteso deriso dal parlare dell'istrioni, così il vizioso veggendosi prima da' detti e quindi da' fatti burlato, vergognarsi maggiormente delle turpitudini e conseguentemente rimanendosene, nascerebbe l'utilità principalmente attesa, nemmeno per avventura il diletto
 85 da vaghissime imitazioni. Alla saltazione potrebbe succedere il coro de'

63-66 Lucianus, *Salt.* 69. 67-70 Atheneus, *Deipnos.* XIV 628f. 72-75 Sallustius, *Cat.* 25,1-2. 76-77 Celio Rodigino, *Antiquarum lectionum commentarios*, III 3-4.

63-66 *Lesbonace ... casa sua:* cfr. LUCIANO – Longo 1986, 33 [45]: *Sulla danza*, pp. 392-393. Del retore atticista Lesbonace appartenente alla schiera dei neo-sofisti, vissuto nella prima metà del secondo II sec. d. C., sappiamo che compose i *Discorsi politici* e le *Epistole amorose* (cfr. *ivi* n. 157).

67-70 A proposito dell'interesse di Socrate per la danza, oltre ad Ateneo (*Deipnos.* XIV 628f; ATENEIO – Canfora 2001, p. 1603) che riporta un frammento lirico attribuito a Socrate (SOCRATE – Giannantoni 1990, I C 143, p. 93), si veda Diogene Laerzio (2.32) e il sopra citato dialogo *Sulla danza* (LUCIANO – Longo 1986, 33 [45], p. 357) nel quale Luciano si rifà alla testimonianza di Senofonte (Xenophon, *Symp.* II, 15 e sgg.). Per una sintetica annotazione sul tema cfr. LUCIANO – Beta 1992, n. 44, p. 121.

76-77 Nelle sue *Antiquae lectiones*, l'umanista Celio Rodigino (nome di battesimo Ludovico Ricchieri cfr. *qui* II 8,77) dedica due capitoli al ballo facendone la storia e descrivendone le caratteristiche attraverso molti riferimenti agli autori antichi (cfr. RODIGINO 1517: III 3-4, pp. 112-117; RODIGINO 1542: V 3-4, pp. 160-166). La rivalutazione umanistica della danza come strumento per la formazione euristica del cittadino affonda le sue radici nel pensiero di Platone che nelle *Leggi* (654a sgg.; e 814d sgg.) si occupa approfonditamente del tema (cfr. LUCIANO – Beta 1992, p. 15).

cittadini il quale, sì come s'è detto, biasimasse col canto chi fusse degno di biasimo e lodasse quello che meritasse lode.

Questo che si dice de' balli rappresentanti l'azioni, dovrebbe praticarsi nelle commedie oneste e morali, potendo dal parlare e dal ballo significante
 90 maggiormente riprendersi il vizio, e così la commedia di mezzo ne sarebbe capacissima; ma la moderna attellana poca modesta, molto più perniziosa si renderebbe con l'aggiunta di detti balli, venendosi perciò gli amori poco onesti maggiormente con doppio modo ad esplicitarsi e di così imprimerli
 95 ne' cori; il che da moderno scrittore fu esagerato, così di essi parlando: «Balli fatti per corteggio di Venere, per mantice del piacere, per festeggiamento della lascivia; balli che levano a danzar la modesta donzella e la ripongono a sedere meretrice, guidano a dar volta gli sguardi e gli tolgono dalla sentinella del cuore. Qual pudico pensiero vanta tempra così salda che all'ondeggiar
 100 di membra dissolute non ondeggi? Qual petto accorda i pensieri in così regolato contento che allo scoccar di due false castagnette non si dissuoni? Qual alma contro i sensitivi tittillamenti assoda con bronzo sì affinato le porte che al socchiudere di due occhi, per vezzo inlanguiditi, non le disserrì?»

Capitolo XIV

Si risponde a chi n'opponga che la commedia significata che n'ammonisca non diletti.

Alcuno per avventura che così mi senta discorrere potrebbe ridersi de' fatti miei, come d'uomo che prescriva regole per una commedia che sarebbe opportuna per una predica di Quaresima, avvegna che batta pur tutta alla correzione de' vizi; una commedia ignuda d'ogni piacevolezza e digiuna
 5 d'ogni sollazzo. Egli pure si finge peripatetico e non sa, o mostra di non sapere, come sia difinita da Aristotile la commedia. Non è ella forse una rassomiglianza de' peggiori, secondo quella maniera di vizi che fa ridere? Se n'affermò il filosofo esser il ridicolo una parte concorrente alla costituzione

Titolo: *XIV* *XIII D58* p. 93 2 huomo] uomo *D58* p. 93 6 difinita] difinita *D58* p. 93

6-10 *Aristoteles, Poet.* 5 1449b.

94-102 *Balli ... disserrì*: BRIGNOLE SALE 1635, III, p. 80; cfr. anche la nota di Diego Varini a commento al primo discorso di Anton Giulio Brignole Sale nel suo *Tacito Abburattato* (BRIGNOLE SALE – Varini 2006, n. 70, p. 54).

10 della commedia, come dunque pretende di darle bando dalla scena? Mentre
 esclude gl'innamoramenti e le nozze? Da queste nascono i ridicoli più
 vezzosi, trattandosi di condurre gli amanti a fini più desiderati, dandosi
 perciò copiosa materia per gl'ingegnosi equivoci che, celando sotto velo
 trasparente i furti d'amore, danno una bellissima cagione alla gente di riso,
 15 ché per questo si viene alla commedia e non per piangere, sì come si dice,
 il morto. Io potrei francamente rispondere a chi così m'oppone dicendo
 che falso sia lo suo presupposto, cioè che dell'essenza della commedia sia il
 ridicolo, essendo state fatte dagli antichi molte commedie senza ridicoli, e
 basti per testimonio di questo il dire che 'l primo che n'introducesse su le
 scene il redicolo, fu il comico, nominato Magni, come afferma Aristotele, e
 20 pur si sa che tanti e tanti avanti a costui composero commedie. Ma si conceda
 all'oppositore che sia di ridicolo uno de' requisiti della commedia, sì come
 afferma Luciano. Io passo a dimandargli se egli riconosca altro ridicolo che
 quello che nasce per opra di Cupido, immondo da gli orti d'Adone, e se
 di questo non voglia prendersi briga di rispondere. Io supplirò in sua vece,
 25 accennando alla sfuggita alcuni luoghi topici del ridicolo e perciò prendo
 licenza di divertire alquanto dal mio discorso.

Capitolo XV

Alcuni luoghi topici vengono significati, da' quali si deduce il ridicolo.

Il riso si commuove in noi dalle persone che si presentano, da gli ufizi che
 si fanno e dalle cose che si dicono; destano in noi le risa le persone che si
 mostrano in sembiante contrafatto, nel volto deformi, come finse Omero
 Tersite, il più brutto uomo che fusse fra tutti greci; sì che venne in proverbio
 5 la sua bruttezza, mentre volendosi significare un brutto si disse che egli
 aveva la faccia d'un 'tersite'. L'abito e il portamento strano d'alcuno desta
 riso: potette perciò molto farne ridere un tale detto Teogene, da Leuco
 celebrato, – sì come ne fa menzione il Garzoni nella sua *Sinagoga* –, il

22 dimandargli] dimandarli *D58* p. 94. Titolo: *XV] XIV* *D58* p. 95 4 huomo] uomo *D58* p. 95

22 Lucianus, *Salt.* 29 4 Homerus, *Ilias*, II, 211. 7-13 Sin. ign. in *mg.*] Garzoni, *La Sinagoga degli Ignoranti, Discorso XIII*.

7-13 *potette ... terna*: cfr. GARZONI 1594, p. 179.

19 Nella *Poetica* non è menzionato il comico Magni, mentre il primo a suggerire le strutture della commedia secondo Aristotele fu Omero, con l'opera *Margite* (cfr. Aristoteles, *Poet.* 4 1449a).

22 cfr. LUCIANO – Longo 1986, 33 [45], pp. 358-359; e LUCIANO – Beta 1992, pp. 73-75.

10 quale, per parere un bel fantaccino nel cospetto delle persone, si dipinse le
 gambe di orpello, diede la biacca alle scarpe e si pose un colletto di cartone
 indorato e così riccamente addobbato comparve alla festa del dio Libero
 in piazza, pensando tutti che fusse Mercurio stivalato che portasse qualche
 15 ambasciata di Giove in terra; potette parimente far ridere un tale di statura
 pigmeo che portava un cappello di tesa così larga e giù spenzolante che da
 quella veniva coperto tutto, laonde graziosamente lo chiamò Plauto un
 fungo, il che facilmente da lui ne prese un tal detto Luigi Pulci, mentre nel
 suo *Morgante* così disse d'un altro nano:

*Tu mi pari un fungo
 che al tuo capo il cappello è troppo lungo.*

20 Da fatti ed ufizi denotanti qualche bruttezza, massimamente succedendo a
 persone di qualità, si commove il riso - così affermò Dione Crisostomo - che
 nelle commedie dove s'introduchino persone imbricche, come un Carione,
 un Davo, uomini vili e bassi, poco muovono a riso con le loro sciocchezze; ma
 25 comparso ubriaco un uomo principale, per esempio un Ercole in vestimento
 donnesco, si rende oggetto di riso e di lui tale cantò Euripide:

*Pedon sen viene e di restare assiso
 sovra un carro gli sembra e con la sferza
 flagellare i cavalli*

30 L'istoria a proposito di questo ci somministra un esempio: Svetonio racconta
 nella *Vita di Claudio Cesare* come avendo quello imperatore composta una
 sua certa istoria, si condusse a leggerla in publico auditorio di gente romana,
 stante sovra sedili d'ogn'intorno disposta, quando ecco nel principio del
 recitamento si ruppe il banco dove, presso a Cesare, sedeva uno di corpo
 sfoggiatamente grosso e di così cadendo Cesare con l'altro sul piano del
 35 teatro, diede che ridere al popolo tutto. Ma più ridicola d'una tale istoria mi

22 s'introduchino] s'introducono *D58* p. 96 23 huomini] uomini *D58* p. 96 24
 huomo] uomo *D58* p. 96

15-16 Plautus, *Trinum.* 851. 18-19 Pulci, *Il Morgante*, II 9,7-8. 21-23 Orat. 32 *in*
mg.] Dio Chrysostomus, *Or.* XXXII, *Ad Alexandrinos.* 26-28 Euripides, *Heracl.* 29-35
 Svetonius, *Claud.* 41.

22-23 *nelle commedie ... sciocchezze:* cfr. DIONE CRISOSTOMO 1604, p. 391. I nomi dei due
 servi Davo e Carione che ricorrono nella commedia attica e poi in quella latina sono citati nella
 trattatistica come esempi di personaggi comici paradigmatici di bassa statura.

si appresenta la poetica finzione d'Aristofane nella sua commedia intitolata
 le *Nebbie*: egli introduce in iscena Socrate, come un maestro acconcio
 ad insegnare e lo fa comparir in un corbello assiso, come in una cattedra
 magistrale, dalla quale dà lezione a' suoi scolari di geometria, consistente
 40 nella misura dello spazio che n'occupi il salto d'una pulce che da terra
 si sollevi all'aria. Un somigliante caso ne finisce l'istesso comico greco
 nella sua commedia delle *Vespe*, dove introduce un certo uomo nominato
 Filocleone, il quale fortemente si era incapriccito di farsi giudice. Egli lo
 fa comparire con gravità in iscena e lo compone in seggio pro tribunali, a
 45 giudicare la causa che gli viene proposta di due cani rissanti fra di loro ed
 egli la disamina criminalmente e quindi sentenza contro il più colpevole
 di loro due. Gl'inganni ingegnosi parimente ci danno che ridere, sì come
 dichiara il Castelvetro nel commento della *Poetica* d'Aristotile, dicendo: «Gli
 altrui inganni ci piacciono oltre modo e ci diletano e ci costringono a
 50 ridere per l'allegrezza, essendo cagione di ciò la nostra natura corrotta per
 lo peccato de' primi genitori, la quale si rallegra del male altrui come del
 proprio bene, e specialmente del male che procede da quella parte che è
 propria dell'uomo, cioè del senno naturale, parendo a coloro che non sono
 ingannati, e veggendo gli altri ingannati, di esser da più di loro e soperchiarli
 55 nella ragione, cioè in quella cosa per cui gli uomini si avvicinano a Dio e
 trapassano di gran lunga tutti gli altri animali, e per questo danno materia
 di riso le burle che si fanno a persone più tosto tonde che altro; bene è vero
 che debba altri guardarsi dal far tali giuochi e tali burle che non nuocano
 molto, ma che sieno comportabili e non apportino pregiudizzi e danni
 60 notabili alle persone burlate». Io non posso perciò approvare per burla
 ridicola quella che racconta Baldassarre da Castiglione nel suo *Cortigiano*,
 di quello disgraziato contadino il quale avendo auto una gran percossa in un
 occhio di forte che invero glielo avea cavato. Ricorse per rimedio a maestro
 Serafino, il quale comprese che non poteva risanarlo, ma per cavarli danari
 65 di mano promesse di guarirlo e così ogni giorno dimandava danari. Il povero
 contadino dopo aver dato quel poco che teneva e veggendo andare in lungo
 la cosa, senza alcuno miglioramento, anzi dicendoli il medico che l'occhio
 era perduto e correva risico di perdere anco l'altro, si misse il cattivello a

36 si] s' D58 p. 96 36 d'] di D58 p. 96 38 comparir] comparire D58 p. 97 40
 d'] di D58 p. 97 41 finisce] finse D58 p. 97 42 huomo] uomo D58 p. 97 53 huomo]
 uomo D58 p. 97 54 soperchiarli] soperchiali D58 p. 97 55 huomini] uomini D58 p.
 97 59 pregiudizzi] pregiudizi D58 p. 98 65 promesse] promise D58 p. 98 68
 misse] mise D58 p. 98

36-41 Aristophanes, *Nub.* 215-220. 42-47 Aristophanes, *Vesp.* 55 e sgg 48-60
 Castelvetro, *Poetica d'Aristotele.* 61-74 Baldassarre da Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II 77.

48-60 *Gli altrui ... burlate*: CASTELVETRO 1576, p. 93.

70 piangere ed a dolersi forte, dicendo al maestro: voi mi avete assassinato
 e rubato i miei danari, io mi lamenterò al signor duca. Allora maestro
 Serafino, in collora e per isvilupparsi: «Ah villan traditore! - disse - dunque
 tu ancora vorresti avere due occhi come hanno i cittadini e gli uomini da
 bene? Vattene in malora». Queste parole accompagnò con tanta furia che
 75 quel povero contadino spaventato si tacque e cheto cheto se n'andò con
 Dio, credendosi d'aver il torto. Mentre la materia del riso sia una bruttezza
 senza dolore, non so vedere come un tale miserabile contadino potesse dar
 cagione di riso, ricevendo così gravi pregiudizi da perdite di danari e da
 villanie da vantaggio, perciò più degno di essere compassionato che deriso.
 Disse a questo proposito il dottissimo Panicarola in tal maniera: materia
 80 di riso è sempre qualche deformità, con questa limitazione, che la detta
 deformità non denoti in colui nel quale si ritrovi congiunta, né attuale,
 né presente sceleratezza, né attuale e presente afflizione; rende di ciò la
 ragione - soggiungendo - perché col riso sempre è congiunta l'allegrezza e
 senza allegrezza non si ride; ma due affetti nati in noi per cose che veggiamo
 85 in altri, sono attissimi a levarci subito l'allegrezza, l'odio e la compassione.
 Ora se noi con la deformità vedremo sceleranza subito odieremo, se con la
 deformità vederemo afflizione, subito compassioneremo, e nascendo in noi
 odio o compassione manca l'allegrezza e per conseguenza il riso.

Capitolo XVI

Come da' detti si deduca il ridicolo.

Danno da ridere i detti che più dimostrino sciocchezza. Così Omero rappresentò il suo *Margite* tanto sciocco che dimandò chi avesse più età, egli o sua madre o chi l'aveva partorito, s'egli uscì dal corpo di suo padre o da quello di sua madre. Ripreso come sciocco fu parimente quegli di cui parla Seneca il

72 huomini] uomini *D58* p. 98 73 *fra malora e queste, e D58* p. 98 75 d'aver]
 d'aver *D58* p. 98 85 attissimi] attissime *D58* p. 89 Titolo: *XVI] XV D58* p. 99

73-74 Pred. Dome. Paer. 96 *in mg.*

79-88 *materia ... riso*: cfr. PANIGAROLA 1609, pp. 557, 564-565.

1-2 Per il *Margite* di Omero si veda l'edizione critica a cura di Antonietta Gostoli (OMERO – Gostoli 2007).

5 morale, un tale, dice, che avendo studiato, per quanto affermava, dieci anni
 continui Virgilio, interrogato come l'intendesse, rispose benissimo, una sola
 difficoltà mi resta per cui rimango dubbioso. Io non capisco se Enea fusse
 maschio o pur femmina. Le risposte date fuori d'opinione fanno ridere,
 mentre venga una cosa risposta, allora che se n'aspetta un'altra; così nella
 10 commedia di Aristofane detta la *Pace*, uditasi la morte repentina di Cratino,
 stimandosi seguita per qualche strano accidente, s'ode per lo dispiacere d'un
 vaso rotto pieno di buon vino. Una simigliante risposta fu data a Callistrate
 Lesbio, sì come riferisce Callimio allegato dal Garzone: «Ritrovandosi
 questi in compagnia d'amici venne con essi a contesa, quale fusse il primo
 15 uomo in arme della città d'Atene, aspettandosi da tutti udirne mentovarsi
 Temistocle o Pericle, Alcibiade o Focione, rispose Megobisto da Chio che 'l
 primo uomo era stato l'asino di Macrino il quale nel conflitto del re Dario,
 col suo raggiare all'improvviso, pose in scompiglio e a soquadro tre squadre
 di cavalli leggieri che sentendo una tal voce s'impaurirno in tal maniera che,
 20 fuggendo a tutta briglia, abbandonarono il campo». Si porge materia di riso
 mentre da un principio ampolloso si discende inaspettatamente a cosa bassa
 e vile. Così fece Omero nel cominciamento della sua *Batracomiocomia*, cioè
 guerra delle rane co' topi, cantando:

25 *Certame immenso e fier romor di Marte,
 come i topi assalir bravi le rane,
 immitati i terrigini giganti.*

Una somigliante cosa leggesi in un sonetto del Berni:

30 *Dal più profondo e tenebroso centro,
 dove ha Dante alloggiati i bruti, i cassi,
 fa Florimonte mio nascere i sassi
 la vostra mula per urtarvi dentro.*

Le facezie che portano con esso loro qualche ambiguità riescono falsissime,
 così nel *Curculione* di Plauto, volendo il marito redarguire la moglie, come

15 huomo] uomo *D58* p. 100 17 huomo] uomo *D58* p. 100

4-8 Garzoni, *La Sinagoga degli Ignoranti, Discorso XIII*. 10-12 Aristophanes, *Pax* 700-703.
 13-20 Garz. *Sinag. in mg.*] Garzoni, *La Sinagoga degli Ignoranti, Discorso XIII*. 24-26
 Homerus, *Batr.* 4-7. 28-31 Berni, *Rime*, 50, 1-4. 33-36 Plautus, *Curc.*

4-8 *Ripreso... femmina*: cfr. GARZONI 1594, p. 193.

13-20 *Ritrovandosi ... campo*: GARZONI 1594, p. 180.

24-26 Omero – Fusillo 1988, p. 69.

28-31 BERNI – Romei 1985: 50 *Sonetto della Mula*, p. 60.

35 troppo linguacciuta, risponde al servo che gli fa l'inchiesta del pesce che voglia per pranzo: « Comprami - dice - di fuoravia linguatta già che nella casa mia pur troppo ne serbo».

40 Eccitò il riso qualche leggerezza che venga comandata, come un grave ed importante negozio: un grazioso esempio ne dona di ciò Plauto nella sua *Aularia* dove l'avarò vecchio Euclione comanda, con premura, alla sua serva che corra frettolosa al cammino, a turare la bocca del soffiutto, a fine non si sgonfasse la notte e si perdesse così quell'anima.

45 Nasce similmente cagione di riso quando si chiede d'una cosa e si risponde un'altra, come avvenne a colui del quale *Suida* fa menzione e Zenodoto, il quale ricercò il vicino che gli prestasse la falce ed egli rispose che in casa sua non teneva né mannaia, né scure; con questo si conferma il proverbio di Paulo Manuzio: «Io parlo degli agli, tu mi rispondi delle cipolle»; e concorda con questo quello che si trova nell'epistola di San Girolamo a Ruffino:

Io chieggo la mano, tu mi porgi il piede.

50 Le metafore ingegnose si sperimentono molto false, quando quegli che risponde persista nell'amedesima metafora dell'altro. Tale è quella de' *Cattivi* di Plauto, dove il parasito, essendo inviato a mangiare bravamente in una cena: «Io verrò» replicò, con i denti fortemente calzati. Aristofane con non meno bella metafora nella commedia delle *Rane* nominò un consesso di cicaloni: il museo delle rondini.

55 Le metafore, similmente, che hanno dell'iperborico, sono acconcie a suscitare riso. Ragionando perciò Plauto d'un uomo di statura grande, lo nominò della razza di Gerione, un figliuolo di Tifeo, un briarco di cento mani, un'ombra vespertina, una colonna d'Ercole con soprascritta non

57 huomo] uomo *D58* p. 102

39-41 Plautus, *Aul.* 298-303 43-49 Garzoni, *La Sinagoga degli Ignoranti: Che cosa sia ignoranza e quante specie se ne trovi, Discorso I.* 52 Plautus, *Capt.* 187. 53-55 Aristophanes, *Ra.* 57-65 Plautus, *Aul.* 555

43-49 colui ... piede: cfr. GARZONI 1594, p. 9; le citazioni dal lessico *Suida* e da San Girolamo sono riportate da Tommaso Garzoni in lingua latina.

53-55 Aristofane ... rondini: cfr. GARZONI 1594, p. 177.

60 *plus ultra*. Il medesimo autore parlando d'un picciolo lo chiamò un sogno
 d'un uomo, la saliera d'un'anima, un pezzo, un sigillo, un compendio,
 un'abbreviatura d'un uomo. Né meno bella si dimostra la metafora usata
 dall'istesso Plauto intorno al giorno, comparato a un gigante, che passato il
 meriggio, accostandosi alla sera, rimaneva perciò morto dal bellico all'insù
 65 e se gli preparava già la sepoltura.

I ridicoli nascono alle volte da bisticci e da storpiature di parole, sì come
 graziosamente fece il Sig. Michelagnolo Buonaroti nella sua *Tancia*:

70 *Poi qua de frati noi andremo all'inchiostro,
 né chiameremo alcun del refettorio
 che faccia il distendio del parentorio.*

Questi, sì come altri da gli scrittori addotti, sono fonti da cui si deducano
 i ridicoli, ne' quali tutti, per quanto riferisce Pietro Nannio, si debbe aver
 la mira che non riescano importuni, overo freddi o ingiuriosi, e sopra tutto
 doviamo guardarci di non divenire uomini buffoneschi, mentre pensiamo di
 75 renderci festosi. Bastimi di così d'averne accennati alcuni luoghi topici del
 ridicolo, a far fede che la commedia di cui tratto non è così povera nella sua
 mensa di false, per dar sapore alle sue imbandigioni, che richiegga quelle
 che si formino dalle noci viete de' ridicoli lascivi i quali, fra le spezie tutte del
 riso, tengono l'infimo e più ignobile luogo. Laonde il rivolgere ad essi i suoi
 80 detti, altro propriamente non sia che, lasciando le pure acque cristalline delle
 fontane, correre a bere le fangose delle pozzanghere e le fetenti de' pantani.

60 picciolo] piccolo *D58* p. 102 61 huomo] uomo *D58* p. 102 62 huomo] uomo
D58 p. 102 72 redicoli] ridicoli *D58* p. 103 74 huomini] uomini *D58* p. 103.

68-70 Michelangelo Buonarroti il Giovane, *La Tancia*, atto IV sc. 4.

68-70 BUONARROTI 1612, p. 35.

72-75 Cfr. NANNICK PIETER 1608, p. 508.

Capitolo XVII

L'urbanità e la lodevole facezia in che consistano e come propriamente convengano alla commedia di mezzo.

L'urbanità e la lodevole facezia che vengono comprese sotto il nome dell'eutrapelia, della quale fa menzione Aristotile nella sua morale *Filosofia*, consistono in una certa piacevole destrezza della quale, a tempo e loco e con modo e misura, si prevagliano gli uomini nell'onorate conversazioni. Urbano
 5 è quegli, per detto del Pontano, il quale dimostrò un bel costume di città, sì come rustico e villano quegli che s'appalesi avvezzo fra le rozzezze della villa e quindi prorompe in sali villaneschi, sì come canta il satirico Giovenale:

Diffonde sali tra 'l pomario nati.

Urbano, ritorno a dire, è quegli che da' detti graziosi ed arguti procura di
 10 recarne altrui, dopo le cure moleste e le fatiche, onesta dilettazone; ma con tal moderazione che per rendersi festoso non trapassi i confini dell'urbanità, divenendo d'urbano rustico e dal costume ingenuo si lasci trasportare al servile e sopra tutto deve guardarsi di non divenire egli medesimo ridicolo, mentre s'ingegni di farne ridere altrui; s'astenga da vantaggio da ogni oscenità
 15 e da maledicenze che n'offendano alcuno in particolare, essendo chiamato un tal modo di burlare da M. Tullio servile sfacciato.

Quello che s'è detto dell'urbano si verifica ancora del faceto, il quale dall'istesso Pontano così viene descritto: sarà l'uomo faceto sempre padrone di se medesimo, moderatore de' suoi detti, un uomo che consideri come
 20 possa il suo sermone apportar recreazione a chi l'oda, e, quantunque gli costi, ch'egli sappia farsi saporosamente mordace d'alcuno particolare, rimette un tale officio all'oratore ed a coloro che stanno su le parate, ingegnandosi di riuscire arguti pungitivi, più tosto che faceti; alienissimo si dimostri

Tutto il Capitolo XVII, Om. D58

1-2 Lib. 4 *in mg.*] Aristoteles, *Eth. Nic.* IV 8, 1128a. 5 de serm. lib. I *in mg.*] Pontano, *De Sermone*, I 8, 1. 8 Iuvenalis, *sat.* 9,11 16 De offic. Lib. I *in mg.*] Cicero, *Off.* 3, 134 18-23 Ser. I. 4 *in mg.*] Pontano, *De Sermone*, IV.

1-2 Della nozione di eutrapelia Bartolommei aveva già trattato: vedi qui I 7,44-51; e anche *Eth. Nic.* II 7, 1108a; IV 8, 1128a; VII 7, 1150a-b; VII 12 1153a.

4-7 cfr. PONTANO – Mantovani 2002, p. 86.

18-23 sarà ... *faceti*: cfr. PONTANO – Mantovani 2002: *De Sermone*, in particolare III 15 *De facetis*, pp. 267-268; IV 5 *Quae servanda sint faceto*, pp. 348-349.

dall'immitazione de' mimi, de' comici istrioni e parassiti, che prodighi sieno
 25 d'oscenità.

In conferma di quanto s'è detto e come sieno lodevoli l'opportune
 facezie, aggiungo che ne scrive Macrobio, che tra l'altre buone ordinanze
 che prescrisse Licurgo per guidarne convenientemente la vita, una sì fu
 30 che li fanciulli s'anvezzassero a motteggiare co' loro compagni, ma senza
 mordere, e sapessero insieme ricevere gli altrui motteggiamenti senza turbarsi
 e tenersi offesi da essi.

Capacissima dell'urbanità e della virtuosa facezia si rende la commedia
 di mezzo, avvegna che conservi il modo di potere scherzare con l'arguzie
 de' suoi motti ed ingegnosi sali, senza offesa veruna d'alcuno particolare,
 35 beffando generalmente i costumi ridicoli, rendendo le sue irrisioni simili
 a' *Sileni d'Alcibiade* i quali con mostruosa ridicola apparenza divenivano
 quindi maestri di buon costume e di virtù. La commedia di mezzo non solo
 si conosce libera dalla condannata maledicenza de' gli uomini in particolare,
 ma si mantiene lontanissima dalle turpitudini di Cupido, non s'ingerendo
 40 tra le follie de' suoi trattamenti amorosi; la qual cosa non si vede nella
 commedia odierna attellana, immersa pur tutta nel fango di Cupido, senza
 sapersene rilevare, anzi, per quello che n'appare, attuffandosi più sempre
 in essi; ma palesandosi un giorno la degna commedia di mezzo, più di lei
 acconcia per l'urbanità e la facezia, così grate per l'umana vita o per utilità
 45 che possa cagionare una correttrice de' ridicoli vizi, potendo sperare che
 la detta attellana ceda il luogo alla degnissima commedia di mezzo, che a
 Dio piaccia.

27-31 Macrobius, *Saturn.* 7,3,22.

27-31 *tra ... essi*: cfr. MACROBIO – Marinone 1967, pp. 766-767. MACROBIO – Kaster 2011, p. 172.

36 Erasmo da Rotterdam compose un saggio intitolato *Sileni Alcibiadis* poi raccolto negli *Adagia* (ERASMO – Menchi 1980).

Capitolo XVIII

Si conclude che fra le commedie significate la più accettata essere dovrebbe la commedia di mezzo, utile insieme e diletta.

La commedia di mezzo potrebbe rendersi una commedia che recasse giovamento e fusse insieme un ristoro dell'umana vita, la quale richiede qualche dilettevole trattenimento, non escludendo perciò, come scrivono Ambrogio e Tommaso SS., il gioco; ma questo deve fiorire come una
 5 purpurea rosa, pur tutta oleggiante, di spine disarmata, cioè che diletta e non punga, rechi conforto senza nocimento. Quinci Cicerone i comici gli chiamò poeti innocenti. Sono così i comici poeti, come riferisce Turnebo, già che prendono gli argomenti delle loro favole dalla vita mediocre e riprendono i vizi, l'ignominie, l'impudicizie, nella maniera che oggidì
 10 fanno da' pergami i predicatori, ovvero i satirici latini, potendo per questo grandemente giovare a' costumi scorretti ed alla virtù, riducendo all'ufizio loro gli uomini viziosi. E furono perciò i comici poeti da Tullio nominati innocenti, aggiunge, possono tuttavia fra' comici ritrovarsi altri nocenti' ed altri innocenti. La commedia di mezzo può nominarsi un bel giardino
 15 di fioriti germogli d'onesta ricreazione dal quale niuno debba dipartirsi, se non prima animato alla virtude ed invaghito della sua salute. Altri così facendo pratica la bell'ammonizione del romano oratore: che si deva l'uomo valere del giuoco e della burla, come egli soglia del sonno e degli altri riposi, allora principalmente che abbiamo atteso a cose serie; essendo verissimo che
 20 nella maniera che si rifocilla il corpo stanco dalla posa, così l'animo dalle gravi cure e dalle contemplazioni altissime da trattenimento onesto. Disse perciò a questo proposito il Salisberiese che l'ozio talvolta all'uomo savio è familiare, ma non già in tal maniera che l'esercizio della virtù svanisca,

4 gioco] giuoco D58 p. 104 12 huomini] uomini D58 p. 104 17 bell'] bella D58 p. 105 17 huomo] uomo D58 p. 105 22 huomo] uomo D58 p. 105

6-7 de leg. l. 2 *in mg.*] Cicero, *Leg.* 2,14-15,36-37. 7-14 Tu. Adv. l. 14 c. 5 *in mg.*] Turnebe, *Adversariorum*, XIV 6. 22-31 Johannes Saresberiensis, *Policraticus*, VIII 12, 41-42.

7-14 Sono ... *innocenti*: cfr. TURNEBUS 1599: XIV 6, *Innocentes poetae comici: locus: & quaedam in Cicerone 2 de leg. Emendata*, coll. 417-418.

22-31 l'ozio ... *ragione*: cfr. GIOVANNI DI SALISBURY – DOTTI 2011:VIII 12, 41-42, pp.1712-1715. I riferimenti a P. Muzio Scevola e a Socrate, tratti da *Il Policratico* di Giovanni di Salisbury, derivano da Valerio Massimo: *Fact. et dict. mem.* 8,8,1-2 e sgg..

25 ma maggiormente prenda vigore e si ricrei. Così Lelio e Scipione, que'
 due gran personaggi, insieme leggevano e insieme facevano tregua. Con la
 lezione, Scevola, sì come si portava da Scevola, trattando i negozi seri, così si
 confessava uomo frale ricreandosi e, talvolta, col giuoco della palla, già che
 la natura non comporta una continua fatica. Socrate, che nella sapienza non
 ebbe pari tra gli antichi savi della gentilità, non si vergognò di cavalcare una
 30 canna, scherzando di così tra' suoi figliuoli, del che fu deriso da Alcibiade
 ma con poca ragione. Questo stesso confermò Lelio Pellegrino dicendo: fa'
 di mestiero a noi di riposo e di rilassamento, conciosia che non possiamo
 seguire una continua fatica e quasi il sasso di Sisifo rivolger sempre; quindi
 dicesi d'Ercole che con i fanciulli egli parimente giocasse alla palla, affine
 35 di ristorar l'animo dalle molestie e dalle gravi fatiche.

Ma per concluder co' pregi della lodata commedia di mezzo, mi basti
 dire che nell'istessa Roma fu riconosciuta in tal maniera l'eccellenza di lei
 e come tra le commedie tutte portava la corona d'utilità e d'onesto diletto
 che, ad onta ed a dispetto dell'usata licenziosa attellana, di morta che pareva,
 40 si vidde rinascere viva per opra singolarmente di due virtuosi celebratissimi
 comici, Roscio e Virginio Romano. Di Roscio ebbe a dir Cicerone che nelle
 sue commedie niente mancava di perfezione: coloro che perciò nell'arte
 comica divennero perfetti, Rosci poscia vennero chiamati. Di questo
 parlando il Saresberienese disse: «Roscio, gallico comico, fu tra tutti sì come
 45 eccellentissimo, così notissimo; egli dal suo gesticolare, dalla pronunziatione
 e dall'esercitacione pervenne a tal segno di prestantza che se nell'arte comica
 si volle celebrare alcuno si disse, propriamente, è un roscio in iscena. Scrisse

24 que'] quelli *D58* p. 105 27 huomo] uomo *D58* p. 105 29 tra] fra *D58* p.
 105 30 tra'] fra *D58* p. 105 32 mestiero] mestieri *D58* p. 105 33 rivolger] rivolgere
D58 p. 105 34 affine] a fine *D58* p. 105 35 ristorar] ristorare *D58* p. 105 36
 concluder] concludere *D58* p. 106 36-37 fra basti e dire, di *D58* p. 106 38 tra] fra
D58 p. 106 40 rinascere] rinascere *D58* p. 106 44 tra] fra *D58* p. 106 47 volle]
 volse *D58* p. 106

41-43 cfr. Cicero, *De orat.* 1,28,130. 44-48 Lib. 8 *in mg.*] Johannes Saresberienensis,
Policraticus, VIII 12, 24-26.

31-35 Lelio Pellegrini, nato a Sonnino (Latina) nel 1551, insegnò filosofia morale al collegio
 la Sapienza di Roma, ivi morì verosimilmente nel 1602. Noto principalmente per *De Affectionibus
 Animi noscendis ed emendandis commentarius* (PELLEGRINI 1598). Fra i suoi interessi lo studio
 dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele di cui produsse un commento.

41 Quinto Roscio Gallo fu un noto attore comico romano (morto prima del 62 a. C.) che
 introdusse sulla scena la maschera, grazie al consenso raggiunto il suo nome divenne tipico degli
 attori comici, di lui prese le difese Cicerone nella causa di risarcimento di danni contro Fannio
 Cherea con l'orazione *Pro Roscio comoedo* (1, 28,130). Virginio Romano poeta comico dei tempi
 di Augusto viene ricordato da Plinio il Giovane per aver scritto commedie moderne che ispirandosi
 ai modelli antichi esaltavano le virtù e sferzavano i vizi, opere da poter essere messe alla pari con
 quelle di Plauto e Terenzio (C. Plinius Caecilius Secundus, *epist.* 6, 21).

44-55 *Roscio ... giorno*: cfr. GIOVANNI DI SALISBURY – Dotti 2011, pp.1704-1707.

questi un libro nel quale paragonò l'arte comica all'eloquenza». Cicerone
 in una gravissima orazione riprese il popolo che recitando Roscio facesse
 50 tumulto, anzi, ne' libri dell'*Oratore* disse di maravigliarsi dell'impudenza
 di coloro che non si portino con quella convenienza che richiede la scena,
 mentre spettatore v'intervenga Roscio. Di questo stesso si racconta che fusse
 carissimo a Silla dittatore, il quale lo regalò d'un anello d'oro. In somma
 55 egli fu di tanta grazia appresso i romani e di tanta gloria che per mercede
 assegnarono a lui solo, senza i suoi compagni, mille danari il giorno. Né mi
 so persuadere che tanto d'onore e di ricognizione egli da Roma ricevesse
 per commedie d'amori e di baie, ma per farle tali quali sono le significate di
 mezzo, dilettevoli e fruttuose. Nel vanto di dignissime commedie non rimase,
 per mio credere, inferiore a Roscio, Virginio Romano, amicissimo di Plinio
 60 Secondo, del quale così ne scrive: «Io n'udii ultimamente leggermi Virginio
 Romano una sua commedia, composta alla foggia della vecchia commedia,
 ma fatta così bene come dovesse valere all'altre d'esemplare. Io non so se tu lo
 conosci, ma certo conviene che tu lo conosca, imperciò che quanto alla bontà
 de' costumi, per eleganza d'ingegno, per la varietà dell'opere, egli si rende
 65 riguardevole; scrisse commedie a prova di Menandro, quantunque tenga
 quegli il primato nella commedia vecchia, e dimostrò che non procedeva
 in essa da novizio. Non gli mancò la forza del dire, non la grandezza, non
 la sottigliezza, non l'amarezza, non la leggiadria; egli adornò le virtù e
 guerreggiò contro i vizi e di finti nomi e di veri decentemente si prevalse».

70 Da tutto questo che riferisce Plinio d'un tal gentilissimo comico, ben
 possiamo inferire che fossero le da lui composte commedie di mezzo, di cui
 proprio fu l'abbellire vie più le virtù e perseguitar i brutti vizi; il Cataneo,
 commentatore di Plinio, tali espressamente le chiama e nomina commedie di
 mezzo. Questo virtuoso comico converrebbe che fusse immitato da' moderni
 75 comici, mentre rendessero lo scopo delle commedie loro la bellezza della

53 d'un] d'uno D58 p. 106 56 d'] di D58 p. 107 62 d'] di D58 p. 107 69 veri]
 vere D58 p. 107 70 tal] tale D58 p. 107 72 perseguitar] perseguitare D58 p. 107

49-52 Lib. I in *mg.*] Cicero, *De Orat.* 1, 29,132. 52-55 Sal. l. 8 in *mg.*] cfr. Johannes
 Saresberiensis, *Policraticus*, VIII 12, 26. 60-69 Lib. 6 epis. in *mg.*] C. Plinius Caecilius
 Secundus, *epist.* 6, 21,2-7.

72 Giovanni Maria Cattaneo nato nella seconda metà del XV secolo a Novara ebbe la sua
 formazione umanistica a Milano, dove pubblicò un ampio commento alle *Epistole* e al *Panegirico*
di Plinio nel 1506 (C. Plinii Caecili Secundi *Epistolarum libri IX. Libellus epistol. ad Traianum*
cum rescriptis ejd. principis. Panegyricus Traiano dictus cum enarrationibus Io. Mar. Catanæi,
 Mediolani, apud A. Minutianum, 18 genn. 1506; da noi consultato nella stampa: CATTANEO
 1625), successivamente si recò a Roma, verosimilmente, al servizio del genovese Bandinello Sauli
 (cardinale dal 1511) che lo introdusse nella curia romana, si dedicò agli studi storico letterari
 producendo anche opere poetiche, morì a Roma verso la fine del 1529 o gli inizi del 1630 (cfr.
 BALLISTRERI 1979, pp. 448-471).

virtù, la bruttezza del vizio, invogliando li spettatori ad abbracciar quella
 e a detestare e fuggir questo; ma da quello che n'apparisce dalle commedie
 loro, pur tutte raggirate tra le mollizie di Cupido, si fanno somiglianti ad
 un tale chiamato Carmo, del quale riferisce Clemente Alessandrino che,
 80 ritrovandosi ravvolto tra' lacci dell'amore impuro, determinò di volergli in un
 certo modo consacrar l'affetto suo libidinoso; istituì perciò un'accademia e
 nel primo ingresso ad essa pose un altare a Cupido, invenzione ispiratagli
 dall'inferral ladrone, vegnendo i giovani pudichi all'accademia per apprendere
 85 alcuna cosa lodevole, incontrando immantinente amore, appresero per
 dottrina desiderabile l'amare e l'esser amato, la qual cosa fu la rovina di
 molti, quinci nacque un'oscena ammaestranza, quinci la scuola amatoria de'
 sapienti, quinci divenne l'accademia un lupanare, una palestra d'impurità,
 un liceo di corruzione. Siami lecito in proposito di questo soggiunger quello
 che scrive in biasimo della vanità degli amori il Saresberiese, allegando un
 90 esempio degli antichi a nostra confusione: «Iopa crinito, di cui fa menzione
 Virgilio, non cantò, – disse – cose sciocchissime sovra la cetra, ovvero bucoliche
 d'amatori fece risonare, ma canzoni appropriate ed acconcie per venustà di
 civile adunanza e per maestà filosofica. O! piacesse a Dio che nelle cristiane
 leggi quelle cose si ritrovasse che nel lautissimo convito di Didone il crinito
 95 e ben composto Iopa fece sentire; piacesse a Dio che le bucoliche cose,
 ovvero le stoltezze degli amori, sepolte col silenzio restassero nella casa del
 savio e quelle cose risuonassero continuamente all'orecchie che giovino, o
 pure piaccino, ma senza turpitudine alcuna».

100 Del che n'ammonisce un moderno scrittore così dicendo: io t'ammonisco
 a non ti lasciar tirare, potendo, nell'impudicizie e nelle libidini; scoglio a
 cui generalmente offendono i toscani poeti, i quali, con eterna infamia del
 nostro nome, altro non sanno scrivere che carnalitati e le purissime orecchie
 delle vergini sorelle non si vergognano di profanare, e 'l monte santissimo
 d'Elicon, quanto è in loro, una barbagia rendono di Sardinia. Io voglio

76 abbracciar] abbracciare *D58* p. 108 80 tra'] fra *D58* p. 108 81 consacrar]
 consacrare *D58* p. 108 83 infernal] infernale *D58* p. 108 83 vegnendo] vegniendo *D58*
 p. 108 83 apprender] apprendere *D58* p. 108 85 esser] essere *D58* p. 108 85 rovina]
 ruina *D58* p. 108 86 scuola] scola *D58* p. 108 88 soggiunger] soggiungere *D58* p.
 108 95 bucoliche] bucoliche *D58* p. 109 99-103 Del [...] cose?, *om. D58* p. 109

79-81 In Praet. *in mg.*] Clemens Alexandrinus, *Protr.* III 44, 2. 90-98 Johannes
 Saresberiensis, *Policraticus*, VIII 6, 41. 91 Aen. l. 1 *in mg.*] Vergilius, *Aen.* 1, 740-746.

79- 88 Su quanto riportato a proposito di Carmo cfr. CLEMENTE ALESSANDRINO – Migliore
 2004: *Protrettico ai Greci*, p. 107. Da Pusania (I 30, 1) sappiamo che Carmo, amante di Ippia,
 aveva introdotto presso gli ateniesi il culto di Eros, dedicandogli un altare e una statua all'ingresso
 dell'Accademia, presso il muro di Ipparco.

90 Iopa personaggio dell'*Eneide* (*Aen.* 1,740-746).

90-98 Iopa ... alcuna: cfr. GIOVANNI DI SALISBURY – Dotti 2011, pp.1592-1593.

105 bene che tu introduca gli amori, ma non disonesti o marsiliani; amo che sii tenero, ma pudico; piace Cupido ignudo, ma con la benda. E se i profani e gentili poeti nel trattare delle concesse Veneri tanto rimessi erano e modesti, quanto più dovemo esser noi tali, che immitatori semo della vita di Cristo, nel trattare, se pur trattar è lecito, dell'illicite cose?

Capitolo XIX

Come fusse assegnato al teatro scenico un presidente con autorità suprema sopra gl'istrioni.

Tutti i ludi che celebrarono gli antichi ebbero i loro giudici sopr'intendenti che giudicavano l'operazioni se bene o male fussero fatte. Altri erano chiamati elladonici, a cui n'apparteneva la cura di considerare le contese che n'occorrevano, gli agoni da' corsi e dalle palestre, dichiarando in essi
 5 i vincitori, sì come riferisce Pausania, Filostrato ed altri; punivano altresì coloro che non osservassero gli ordini prescritti, ovvero se fra gli altri agonisti pigri od imbelli si dimostrassero. Onde disse di loro Agostino Santo: «Nel fervore degli spettacoli si rendono somiglianti a' demoni, eccitando co' loro clamori gli uomini, affine che si percotano a gara e seco stesso abbiamo
 10 contenziosi certami con quelli che non ebbero loro fatte offese, mentre desiderano dar gusto al popolo insano». Elei erano nominati coloro a' quali fu data la sopr'intendenza a' teatri scenici: sedevano in faccia alle scene, sì come n'accenna Pietro Fabbro, tenendo la verga ginnastica come in segno d'impero, con officio particolare di gastigar coloro che non osservassero il
 15 decoro tra la scena, ovvero facessero sentire o vedere in essa alcuna oscenità, o

Tutto il Capitolo XIX, Om. D58

2-7 Cfr. Pausanias, *Greciae descr.* V 20,3; V 26,3; VI 24. 2-7 Cfr. Philostratus, *Gym.*

7-11 Lib. De Cate. Rud. *in mg.*] Augustinus, *Cat. rud.* XVI 25,43-51. 13-14 Ago. L. 1 c. 20 *in mg.*] Petrus Faber, *Agonisticon*, I 20. 15-17 Tacit. *Annal. L.* 14 *in mg.*] Tacitus, *Ann.* 14,15.

7-11 *Nel fervore ... insano*: AGOSTINO – Bauer 1993, p. 150.

11-16 *Elei ... teatro*: cfr. FABER 1592, pp. 72-74; e anche pp. 328-330.

15-16 A proposito delle esibizioni contrarie alla dignità del teatro, Bartolommei rimanda con nota a margine del testo al passo di Tacito (*Annales*, 14, 15) nel quale lo storico latino parla con disapprovazione dell'istituzione degli *Iuvenalia*, voluti dall'imperatore Nerone al solo fine di dar prova delle proprie capacità artistiche. Su Nerone e l'improprio esercizio del potere nei confronti dei giudici teatrali Bartolommei insiste poi citando un lungo brano tratto dalla *Vita di Nerone* di Svetonio (vedi qui infra 30-39).

20 commettesse alcuno altro mancamento contro la dignità del teatro; sì come
 burlesvole fu quello di Tarentino Evangelo del quale riferisce Luciano che,
 essendo un citarista ignorantissimo, s'appalesò tuttavia cotanto arrogante
 che comparve nel teatro a competer la corona con altri emoli suoi; comparve
 con adorno e splendido ammanto, affine di farsi più ragguardevole a gli
 spettatori, ma non sì tosto diede principio al tocco della cetra e proruppe nel
 canto che concitò a riso il teatro tutto e, per comandamento del presidente
 25 magistigoforo, restò prima con percosse gastigato in pena della sua temerità
 e, finalmente, fu cacciato dal teatro e, per mezzo la scena, tratto lacrimante
 e mal concio e brutto di sangue nelle gambe.

Un somigliante gastigo temette per avventura di ricever l'istesso imperator
 Nerone dall'eleo residente, rimanendo perditore con altri nel suono della
 cetera; egli per ciò procurò antecedentemente di corrompere i giudici con
 larga offerta di danaro, ponendo loro in disgrazia i suoi rivali. Tutto questo
 30 espresse Svetonio con tali parole: «Con quanta temenza, con quanta ansietà,
 con quanta emulazione de gli avversari egli contrastasse, con quanto sospetto
 de' giudici, a fatica si può credere. Egli si diede ad osservare gli andamenti
 de' suoi avversari, gli proverbì, gl'infamò alcuna fiata secretamente, ed
 incontrandoli disse loro ogni male, e se alcuni ne scorse che grandemente
 35 gli prevalessero nell'arte, fece ogni possibile per corromperli. Egli avanti che
 si cominciasse il giuoco, parlava con ogni reverenza grandissima a' giudici,
 diceva che tutto che n'occorresse egli dalla sua parte aveva operato, ma
 l'evento stava in mano della fortuna, la quale discaccia molte volte gli uomini
 che più sieno e sapienti e dotti». I comici che commettano qualche fallo
 40 restavano puniti, non solo con le bacchettate e con le pubbliche irrisioni,
 ma venivano condannati alcuna volta a pena pecuniaria, sì come n'avvenne
 ad Aristofane, in gastigo della sua maledicenza.

Di ciò ne fa testimonianza l'erudito comentatore di S. Agostino, il
 Vives, così d'Aristofane parlando: «Tucidide e Plutarco scrivono che Cleone
 45 fu uomo guerriero e molto potente e ricco e nemico de' buoni; contro di
 questo compose Aristofane una commedia nominata i Cavalieri nella quale,
 ricusando ogni altro di rappresentare la persona di Cleone, per temenza
 di riportarne da quello qualche grave danno, l'istesso Aristofane s'ingerì

17-18 libell. Apedoe. *in mg.*] Lucianus, *Ind.* 8-10. 30-39 Svetonius, *Nero* 23.

17-25 *burlesvole ... gambe*: sull'episodio del ricco e sciocco Evangelo di Taranto, che aveva inteso presuntuosamente gareggiare in teatro come citarista per vincere i giochi pitici, cfr. LUCIANO – Longo 1993, 58 [31]: *A un incolto che comprava molti libri*, 8-10, pp. 315-317.

43 L'umanista spagnolo Juan Luis Vives (Valencia 1492 – Bruges 1540) fu un teologo e pedagogista spagnolo fra le sue opere il poderoso commento al *De Civitate Dei* di Sant'Agostino (cfr. VIVES 1522).

44-56 *Tucidide ... Cleone*: cfr. VIVES 1522, p. 44.

50 di farsene il rappresentante. Egli per tal fatto restò accusato da Cleone a' SS. superiori i quali lo condannarono a pena pecuniaria, a pagare con suo gravissimo dispendio lo sborso di ben cinque talenti, sì come egli medesimo se ne lamentò molto gravemente in una sua commedia, significando in essa come egli quasi fusse stato costretto a rivomitare tutto ciò che per prima egli di guadagno avea bevuto, indottosi a scrivere comicamente contro Cleone, 55 in riguardo della ricca offerta ricevuta da Nicia e da Demostene, nemici di Cleone». Sì come altresì scrisse contro Socrate, raccolto perciò avendo pecunia da Anito e da Melito suoi avversari. O se ne' tempi nostri s'osservesse quel costume degli antichi d'assegnare un presidente allo scenico teatro, con suprema autorità, sì come lo significò il cristiano poeta Prudenzio:

60 *Il presul cui fu da
la verga magistrale,
s'assise in sede aurata
nella sala regale*

65 Se fusse, dico, assegnato un general presidente alle commedie moderne, o come, per quanto mi persuado, meglio regolate si vedrebbero, non solo nella tessitura delle favole, ma più osservanti il decoro e 'l buon costume, e rattenute da detti e da operazioni poco modeste, arrecanti a' più nobili spettatori fastidio e nausea, più tosto che alcuna sollazzevole dilettazione. E poteva un tale perito ed accorto residente risparmiare, in qualche parte 70 almeno, la fatica al religioso teologo d'esercitarne la sua dottissima penna, affine di vederne derivare da' suoi salutevoli ricordi e saggi ammaestramenti, la pretesa *Cristiana moderazione del teatro*.

Capitolo XX

Come la commedia greca restasse incoronata.

La commedia greca che con ogni ragione si può chiamare la regina di tutte

Tutto il Capitolo XX, Om. D58

60-63 Hy. Cathe. 6 *in mg.*] Prudentius, *Cath.* 6,69-72.

69-72 Nel passo Bartolommei si riferisce al padre gesuita Giovanni Domenico Ottonelli e al suo trattato dal titolo *Della christiana moderazione del theatro* (cfr. qui I 3,3-4 e sgg.).

l'altre, quella, intendo che, come virtuosa, si formò il nome di mezzo, ricevette grandissimi onori non pure da gli ateniesi, sì come s'è detto, e furono da essi erette statue e mausolei a' comici più rinomati e più degni; ma nel tempo ancora che regnarono i romani imperatori, si vidde rinascere, ad onta dell'introdotta attellana, e restar favorita di nobilissima corona. Il che espressamente n'attesta Pietro Fabbro il quale cita Svetonio che, ragionando di Claudio Cesare, dice di lui le precise parole: «La commedia greca fece celebrare nel napolitano certame e per sentenza de' giudici la coronò». La corona, per quanto pare che n'accenni l'istesso Pietro Fabbro, era costrutta di fiori d'oro. Questa solennità di comica incoronazione si dice singolarmente seguita in Napoli, già che in quel tempo Napoli, per testimonianza di Plutarco e di Strabone, era il sacrario delle muse e 'l ginnasio de' giuochi teatrali; laonde Stazio, poeta napolitano, trattando di Surrentino Pollio cantò:

*Partenope gentil ride benigna
tra 'l sacro delle muse, e quando vede
d'uomin certami nudi e simulacri
riuscir vaghi della sua corona.*

La lodevole usanza di coronare i poeti comici che più di corona si rendessero degni derivò dagli ateniesi, come s'è accennato, restando appresso di loro in molta stima il comico componimento, in riguardo principalmente del giovamento che n'apportasse a' popoli, massimamente mantenendosi incorrotta nel suo vigore la commedia di mezzo, maestra de' costumi. Di questa, singolarmente, ne fa un perito professore Menandro, il quale particolarmente restò onorato di statua; sì con tali parole, Zemonio Pausania: nel teatro d'Atene sono di tragici e di comici non poco illustri molte statue, ma d'alcuno che fusse celebre non si legge il nome fuori che di Menandro; di lui fecero un tale epigramma i poeti greci:

*Raccolti vari fiori
le Muse che suavi
e più grati d'odori*

7-11 Ago. l. 3 c. 25 *in mg.*] Petrus Faber, *Agonisticon*, I 25; III 25. 8-10 Vit. Cl. c. 10 *in mg.*] Svetonius, *Claud.* 11. 13 Lysan. Vit. l. 5 *in mg.*] Plutarchus, *Lys.* 13 Geog. *in mg.*] Strabo, *Geogr.* V 7. 16-19 Statius, *Silv.* 3,1,152-153. 26-28 Att. l. 1 *in mg.*] Pausanias, *Greciae descr.* I 21,1. 30-37 Flor. l. 1 *in mg.*] *Flores Poetarum Graecorum I (Antologia Palatina IX 187).*

7-11 Sul passo cfr. FABER 1592, pp. 86, 333-337, 340. Su Pierre du Faur de Saint-Jory, conosciuto con il nome latino di Petrus Faber cfr. qui II 13,2.

30-37 Su Menandro in *Antologia Palatina* oltre IX 187, cfr. anche II 361-366; XI 263.

35 *in tua bocca formar ambrosei favi,
 l'istesse Grazie ti dettar la bella
 destrezza in tua favella,
 nel secolo vivrai gloria d'Atene
 che per te sorge alle stellate scene.*

Di questo istesso parlando Quintiliano così disse: «Menandro, per mio
 giudizio, mentre sia letto acuratamente, basta per tutto quello che ci
 40 presupponiamo di fare. Egli in tal maniera espresse ogn'immagine della vita
 con tanta copia di invenzioni, con tanta facondia d'eloquenza, che a tutte
 le cose, persone, affetti, si ritrovi accomodato, sì che per tutto ciò egli tutti
 gli autori della sua professione n'abbia oscurati». Egli, in somma, montò in
 tanto pregio che fu chiamato da' regi dell'Egitto con offerta di grandi onori
 45 e di ricchezze. Compose Menandro, sì come riferisce Gellio, cento cinque
 commedie, e contese in alcune di esse particolarmente con Filemone e da
 questo restò vinto più per corruttela di giudici, che fece quegli, che per
 virtù di sapere. Di tante commedie che compose rimase solo in otto di esse
 vincitore de' comici rivali.

50 Rimase Filemone comico in Atene coronato e nell'istesso tempo Alexide,
 ma questi, come riferisce Plutarco, fu soprapreso in tal maniera dall'allegrezza
 che venne meno e se ne morì.

38-43 lib. 8 *in mg.*] Quintilianus, *Inst.* 10,1,69-72. 45-48 Noc. Att. c. 4 *in mg.*] Gellius,
Noct. Att. 17,4,1. 50-52 Cfr. Plutarchus, *Moralia: De cohib. ira*, 458A; *An seni* 785B.

38-43 *Menandro ... oscurati*: nel genere comico, secondo Quintiliano (*Institutio oratoria*
 10,1,69-72), Menandro aveva dimostrato di saper rappresentare la molteplicità della vita,
 coniugando alla varietà dell'invenzione la ricchezza espressiva della lingua dei suoi personaggi
 comici, pertanto i suoi testi erano da considerarsi modello educativo per i futuri oratori.

46 Il poeta comico Filemone di Siracusa o di Soli in Cilicia (sec. IV/III a. C.), fu uno dei
 principali rappresentanti della commedia nuova insieme a Difilo comico e a Menandro, i suoi
 contemporanei lo preferirono a quest'ultimo. Vissuto fino quasi a cento anni, morì verso il 260
 a. C. Fu molto amato dai commediografi latini ed in particolare da Plauto che riprese tre delle
 sue commedie con il *Mercator*, il *Trinummus* e la *Mostellaria*. Delle opere di Filemone ci sono
 pervenuti diversi titoli e 190 frammenti (cfr. PCG, VII, pp. 221-317).

50 Su Alexide o Alessi cfr. qui II 2,47-49.

Capitolo XXI

Che non vaglia quanto si è discorto della commedia di mezzo se non si dimostri come si deggia formare.

Alcuno per avventura può dirmi che rileva che la significata commedia di mezzo sia bella e buona in discorso, se poscia in fatto non si rinvenga che cosa ella si sia? Questo è come lodare una delicata d'ape e celebrarla come un'ambrosia de gli dei e poi non insegnare il modo come ella si formi. Disse a questo proposito molto acconciamente Dione Crisostomo: «Si come a' pittori ed a' vasari non basta il dire che siano di bisogno tali colori e tali linee, ma grandissima utilità riportano coloro che gli veggiano dipingere o maneggiare la creta, così negli esercizi de' giovani non abbasta l'insegnar in voce l'arte della palestra, ma fa di mestieri dimostrarla in fatto; più rilevante è il giovamento quando il consiglio in pratica si pone». Se tutti sono smarriti gli originali antichi della detta commedia di mezzo, come si possono da essa ritrarne copie? Oggidì si cammina sul fatto ed il giocare di propria invenzione e di capriccio fu sempre reputato un giuoco molto pericoloso. Quinci si conta di Demetrio Fallereo, uno dei più eruditi maestri dell'eloquenza, che, venendoli in acconcio di favellare ne' suoi discorsi della giocondità, tralasciò di farlo, non veggendosi innanti alcun modello di essa da altri magistralmente formato. Io confesso veramente disavventura grande la perdita di tante commedie di mezzo, composte moralmente da' greci comici, le quali potevano servirci di perfetti esemplari per comporne altre di simigliante forma, ma forse perciò dovremo ritrarci dall'impresa, per diffidenza di potere rinnovar un tale componimento? Non nascono oggidì pellegrini ingegni che possano gareggiare con quelli degli antichi greci? E non sarà, chi sappia ritrovar modo, come si rinnovi un tale comico dramma? Forse non si è veduto unquanco che la fertilità d'alcuna terra in un paese quivi finalmente sterilita, rinasca in un altro feconda? Chi non sa che fonti, fiumi, laghi si son seccati alcuna fiata in un luogo e rinati in un altro? Forse non si è veduto nel mondo intervenire una simil cosa fra gl'ingegni? Fra'

Titolo: XXI] XVII D58 p. 109 4-10 Disse [...] pone, om. D58 p. 109 12 da] di D58 p. 109 21 diffidenza] difidenza D58 p. 110 21 rinnovar] rinnovare D58 p. 110

5-10 or. 18 in mg.] Dio Chrysostomus, Or. XVIII De exercit oratoria.

5-10 Si come ... pone: cfr. DIONE CRISOSTOMO 1604 p. 259.

14 A proposito dell'opera di Demetrio Falereo cfr. qui I 7,41-42.

greci fu celebrato Omero, quasi divino, fra' latini succedette Vergilio, forse
 non inferiore; fiorì in Atene Demostene, oratore famosissimo e in Roma
 30 Cicerone, con grido non minore d'eloquenza. Non pare, a dirne il vero,
 che l'andar sempre alla traccia dell'altrui vestigia, non curandosi d'aprirsi
 nuovi sentieri molto ricchi di gloria; il che espresse il Poliziano dicendo:
 «Sì come non potete quegli correr francamente, ché ad altro non abbada
 che a porre il piede nelle già segnate altrui pedate, così non può scrivere
 35 con gran pregio chi non ardisce uscire dall'altrui orme stampate». Ma tutto
 questo più altamente, con modo più disteso, così n'espresse Quintiliano:
 «L'immitazione per se stessa non è bastante e denota pigrezza d'ingegno
 il contentarsi di quelle cose che da gli altri furono ritrovate. Che sarebbe
 seguito in quei tempi che per ancora non ci erano gli esempi? Se gli uomini
 40 non avessero voluto operare e pensare altro, fuori di quello che in altri
 avessero rimirato? Certamente noi saremmo al buio d'ogni cosa. Perché
 dunque è tanto gran male il ritrovarne per nostra industria alcuna cosa che
 per prima non fu in considerazione? – Soggiunge poco appresso – Brutta
 cosa il contentarsi di conseguire solamente quel tanto che tu n'immiti. Che
 45 seguiva se ciascheduno di questo s'appagava? Niente fra' poeti si ritroverebbe
 fuori di Livio Andronico, niente fra l'istorie averemmo fuori de' pontifici
 annali, navigaremo ancora con le barchette; altro non sarebbe la pittura
 che linee estreme, circoscriventi l'ombre che formi da' corpi il sole. E se
 vorrai ricercare le cose tutte non ritroverai arte alcuna che si mantenga nel
 50 modo col quale fu ritrovato, né meno ne' suoi primi principi. – Soggiunge
 per fine – Coloro che non aspirano al sommo, mostrino almeno di volere
 più tosto con altri contendere che di seguirarli. Quegli che opera perché
 sia il primo, quantunque non gli riesca, potete altrui agguagliarne: nessuno
 già può quello pareggiare cui va seguendo le vestigie, fa di mestiero che
 55 sempre rimanga addietro». L'esortazione d'uno autore così renomato
 quanto è Quintiliano, incoraggiare dovrebbe gl'ingegni più pellegrini al
 rinnovamento della commedia di mezzo; ma quando pure persistano in
 volerne vedere alcun modello, ricorran a' comici latini, mancati i greci.
 Plauto nella sua commedia intitolata il *Trinummo*, ci prescrive l'esemplare
 60 d'una commedia modesta e condita di morali documenti, degna perciò di
 nominarsi commedia di mezzo, quantunque termini in parentado, non

28 Vergilio] Virgilio *D58* p. 110 33 correr] correre *D58* p. 110 39 huomini]
 uomini *D58* p. 111 43 fu] sia *D58* p. 111 46 averemmo] avremmo *D58* p. 111 47
 navigaremo] navigaremmo *D58* p. 111 50 ritrovato] ritrovata *D58* p. 111 56
 incoraggiare] incoraggiare *D58* p. 111.

32-35 Poliziano, *epist.* II *Paulo Cortesio*. 37-55 Quintilianus, *Inst.* 10,2,4-5,7-8,9-10.

33-35 Sì ... *stampate*: POLIZIANO – Garin 1952, p. 904.

essendo la commedia di mezzo cotanto severa e discortese che non possa alcuna volta ammetterlo onestamente. Si ponderi dunque il contesto della proposta plautina commedia.

Capitolo XXII

Argomento del Trinummus.

Dovendo Carmete partirsi dalla patria e trasferirsi per suoi affari a Seleucia raccomandò, prima di partirsi a Callicleo suo caro e fedele amico una sua figliuola e diedeli conto dell'oro che n'ebbe nella sua propria casa nascoso sotterrato, e questo a fine che servisse, in occasione di maritaggio, per dote della figliuola, e così si credette di conservare il suo avere, mentre lo celi a 5
Lesbonico, suo prodigo figliuolo. Partito il padre, lo sfrenato Lesbonico per sodisfare all'indegne voglie, altro più non gli restando, vendette per vilissimi prezzi le case ed i poderi, i quali comperò Callicleo con animo risoluto di renderli all'amico al suo ritorno, preservati in tal maniera da altri compratori 10
a cui pervenendo in mano le dette possessioni rimanevano perdute. Fra tanto Lesitele, figliuolo di Fitone e famigliare del dissoluto Lesbonico, dopo varie riprensioni fatte all'amico, compassionando lo stato di lui e più quello della sorella che resti indotata, la chiede perciò per moglie senza dote. Consente al maritaggio Callicleo, ma parendoli indecenza non darli 15
con la fanciulla la dote, che egli sa di tenerne, al bene accostumato Lesitele e non volendo, dall'altra parte, che consti a Lesbonico che tenga danaro, a fine che non lo scialacqui, suburna un sicofanta che finga di venirne da Carmide con lettere di cambio e assegnamenti per dotare la figliuola e, perché s'appresenti a Lesbonico con ragionevoli commessioni, gli dà tre monete, 20
titolo della commedia. Messo questi a ritrovarne il figliuolo, incontra il padre avanti la porta di casa ritornato da Seleucia. Qui segue tra di loro un bello intrigo, il quale restando vagamente disciolto, seguono scambievolmente consentimenti a' parentadi, prendendo presentemente Lisitele per moglie la figliuola di Carmide e lo sviato Lesbonico consentendo, in grazia del padre e in penitenza de' suoi falli, prenderne tra pochi giorni in sua consorte la 25
figliuola di Callicleo.

Capitolo XXIII

Ammaestramenti di buoni costumi e di virtù che si contengono nella commedia di Plauto, il Trinummus.

In questa commedia di Plauto che si può dire un esemplare della commedia di mezzo, ravvisa, chi bene la consideri, virtù e vizi a fine che sieno seguitate quelle, fuggiti ed aborriti questi. La prudenza che con occhio linceo scorge da lontano le cose e provvede loro di rimedio, anzi che prorompa di grembo
 5 loro il male, si riconosce anticipatamente in Carmede, il quale prevedendo che lo sfrenato figliuolo scialacqui in breve tutto il suo avere, nasconde l'oro e l'appalesa in segreto all'amico ché lo conservi per dote alla figliuola. In Callicleo s'appalesa la vera amicizia, già che si dimostra zelante del bene e dell'interesse dell'amico, più che del suo proprio. Un giovane modesto e
 10 dotato d'ottimi costumi si vede dipinto in Lesitele, anzi, con la modestia viene in lui rappresentata una destra accortezza, una compassionante cortesia: quella ne significa, mentre ammonisce l'amico che si raffreni dall'immoderate spese, declini il dannoso commercio delle meritrici; questa non meno ne fa apparire, mentre s'esibisce di prendere per moglie la sorella dell'amico
 15 senza dote, dubitando che dissipate le paterne sostanze abbia tutte il di lei prodigo fratello. Lo stesso Stasimo, servitore della casa di Carmide, si dimostra non pur fedele, ma zelante del bene del padrone, mentre prega l'incontinente giovane, di cui è famiglio, che non voglia per fine, mandato a male il restante, spotestarsi d'uno solo podere rimastoli. Egli bene è vero che
 20 scapestrato s'appresenta Lesbonico, ma, nel fine della commedia, si ravvede del suo errore, lascia le cattive pratiche e finalmente, in penitenza de' suoi misfatti, promette al padre d'ammogliarsi, insegnandoci col suo esempio come un giovane sviato non persista nel male, ma ritirandosi da' precipizi si riduca alla buona strada, passando dal vizio alla virtù.

Capitolo XXIV

Se si conceda nella commedia immitare cattivi costumi; e quando si permetta, quali sieno gl'imitabili.

Piccolo e Cicerone furono di parere che non si dovessero immitare in commedia i cattivi costumi, potendosi facilmente imprimere negli animi degli spettatori. Una tale opinione, quantunque di autori molto accreditati, intesa superficialmente e senza altra dichiarazione, non pare che resti approvata da' filosofi, tanto naturali, quanto morali. E chi non sa che tutte le potenze e tutte le l'arti sogliono indirizzarsi ad oggetti anco fra di loro contrari? Quinci la medicina non solamente apprende la sanità e conosce le bevande per essa proporzionate, ma l'infermitadi ancora e le cagioni di esse. La facultà legale non solo il giusto considera, ma l'ingiusto ancora, e scrisse Simplicio che le privazioni di alcune cose sono sotto il medesimo genere di esse, perché esse sono determinate e qualificate dalle forme loro, laonde risguardando a questo Aristotile affermò che la privazione è in un certo modo forma.

Plutarco e Massimo Tiro vogliono che possa il poeta discendere alcuna volta all'immitazione del cattivo costume nelle persone viziose, a fine che, contraponendosi a quelli de' buoni, più n'apparisca la bellezza della virtù, e così parla Plutarco: «Sì come fra certi medicamenti fa di mestiere di traporvi il veleno di serpenti e 'l fele dell'iena, così con la giustizia di Socrate era necessario di congiungervi qualche vizio, come la malizia di Melito e l'insolenza di Cleone con la bontà di Pericle – soggiunge poco appresso – coloro ch'erano soprintendenti in Isparta a' fediti conducevano ne' conviti uno o tre iloti pieni di vino, a ciò mostrandoli a' giovani facessero

Titolo: XXIV] XX D58 p. 115 6 indirizzarsi] indirizzarsi D58 p. 115 21 ch'] che D58 p. 116

1 Proclus, in *Platonis Rem.* V 49, 21-25. 12 Aristoteles, *Methaph.* V, 1022 b22 – 1023 a7; XII 1066 b33; IV 1004 a14-16. 14 lib. con. stor. in *mg.*] Lucianus, *Hist. Conscr.* 17-24 Plutarchus, *Moralia: Comm. not.* 1065B-C; 1067E.

1-3 cfr. PROCLO – Kroll 1809-1901; PROCLO – Abbate 2004: *Commento alla repubblica di Platone*, p. 80.

1-3 cfr. CICERONE – Powell 2006: *De rep.: Libri quarti reliquiae, De poesis* [11] 20a [10] 20b, pp. 122-123, sui frammenti ciceroniani cfr. qui I 3, 179-185.

14 L'opera *Quonmodo Historia Conscribenda sit* che fu attribuita a Massimo Tiro è oggi riconosciuta come uno scritto di Luciano, vedi LUCIANO – Longo 1986, 25 [59]: *Come si deve scrivere la storia*, pp. 57-111.

17-24 Per un'edizione moderna del trattato *Delle nozioni comuni contro gli stoici* cfr. PLUTARCO – Casevitz, Babut 2002.

loro apprendere quanto fusse brutta l'ubriachezza e insegnassero loro a
 25 conservar la temperanza». Oltre questo pare che gli altri vizi, fuori di quello
 dell'impudicizia venerea, possono immitarsi senza pericolo notevole che
 dall'immitazione si ritraggano, recando con esso loro orrore e schifezza,
 ma l'impura libidine secondando il senso e così dilettaendo, venendo
 rappresentata, n'incita alla disonestà, restando ferito dalla concupiscenza
 30 altri per avventura che più n'apparve forte in altro assalto. La qual cosa restò
 da' poeti simboleggiata nella favola d'Achille il quale, essendo stato tinto
 nell'onde Stigie, rimase sicuro dalle ferite in tutte le altre parti del corpo,
 fuori che nel tallone, nel quale fu da Paride saettato, denotando questo
 che l'uomo forte resiste a' colpi di fortuna e doma tutti gli altri affetti, ma
 dalle saette dell'impuro Cupido sovente fu colpito nella parte inferiore
 35 dell'anima, figurata nel piede. Concorda con la poetica favola il proverbio
 greco: che la cupidinea intemperanza più pronta precipiti per se medesima
 al piacere del senso, che una palla di sasso all'ingiù, senza impulso alcuno,
 ma dalla sua propria prava inclinazione portata. E che si è poi se con le
 blandizie rappresentate più ne venga sospinta la corrotta natura? Seguirà
 40 probabilmente precipizio e rovina.

Merita veramente Plauto dalla modesta e virtuosa commedia del
Trinummio, quando altro non fusse, quelli pregi che da vari autori gli sono
 stati attribuiti, chiamato un orto ed un condimento per tutti i vizi malefici,
 45 ché restino moderati, l'osservante del decoro, l'efficace nel dire, il pellegrino
 nell'elocuzione, la legge della romana lingua, il giardino delle Grazie, la
 decima musa.

Capitolo XXV

Esorta gli accademici professori delle belle lettere alla commedia di mezzo.

Mi resta per fine di questo rozzo e mal composto discorso, il rivolgermi a voi fra gli altri, o virtuosi accademici, a voi che siete gli arbitri delle scienze

23 insegnassero loro] gl'insegnassero D58 p. 116 24 conservar] conservare D58 p.
 116 25 possono] possano D58 p. 116 28 avventura] avventura D58 p. 117 33
 huomo] uomo D58 p. 117 40 rovina] ruina D58 p. 117. Titolo: XXV] XXI D58 p. 118

35-39 Fil. Ebr. All. leg. I. I. in mg.] Philo Alexandrinus, *De all. legum*, I 23 (73).

35-39 Per un'edizione moderna de *Le allegorie delle leggi* cfr. FILONE ALESSANDRINO – Radice 2005, pp. 95-310.

e delle arti più belle, a voi alunni più cari ed eruditi delle muse, pregandovi a volere proteggere e favorire il comico componimento, il quale, quantunque
 5 nel genere drammatico rimanga nella dignità inferiore al tragico, si veggia tuttavia più dal mondo applaudito nelle sue urbanità festose, che quello nelle severe immitazioni. Chiede perciò la commedia di non restare, ne' tempi nostri, orbata di quel frutto d'utilità che la regnante poesia ricerchi dalle serventi cui leggi prescrive. Ella vi chiede instantemente che per opera
 10 ed industria vostra le sia restituito quell'ufizio, quell'onore che se le deve e che ella ne mantenne particolarmente tra gli antichi greci, eletta maestra de' popoli cui ne corresse i viziosi difetti, mentre sovra le sue scene gli dileggiò e, rappresentando loro il buon costume, gli infuse ne' petti e gl'instruì per bene delle repubbliche in tutto quello che più loro n'appartenne.

15 La commedia da cariche così onorate e così degne si rimira ricaduta e se ne compiangi, veggendosi oggidì senza alcun prode che n'arrechì alle genti, ravvolta tutta tra gli amori più licenziosi, e ciò per colpa de' comici moderni, i quali resero protettori delle sceniche favole Apollo non già, dio de' poeti, non Minerva presidente alle scienze, ma la Venere volgare,
 20 rendendo il teatro, com'altri disse, un sacrario di lei, un publico consistoro d'impudicizia. Ella chiede perciò che voi prendiate l'armi in suo favore contro costoro che la deturpino e quasi meretrice costituiscano, d'altro non si curante che d'apportarne un basso diletto, ormai per lunga continuazione sazievole pur troppo divenuto. Esorta e prega che n'affiniate gli strali del vostro sapere fra l'officina di sua commedia di mezzo, per quindi vibrarli
 25 contra coloro che la maltrattino, ferendoli, ma nella guisa che ne colpì Achille Telefo, re de' Misi, a cui si rese l'asta avventurata lancetta di chirurgo che lo risani d'immedicabile antica piaga, potendo altresì voi con l'argute urbane riprensioni, in nuove bene ordinate commedie, saettando i viziosi, sanare in loro le piaghe de' più schernevoli vizi; né dovrebbe spaventare la difficoltà dell'impresa dal cimento di essa, dovendosi ritornar viva una quasi del tutto spenta commedia quale è quella di mezzo. Non dovrebbe, dico, sgomentare noi del secolo presente quella comica rinovazione che ne' passati potette
 30 riuscir a' romani comici, fra' quali si leggono segnalati il gallico Roscio ed il romano Virginio, per cui si vidde ravvivata in Roma la detta commedia, diletta ed utile insieme, di mezzo. E qual giogo di difficoltà puote offerirsi cotanto disatroso che dalla generosità d'un core non vegna superato? Mentre risplendere vi veggia nella cima il premio e dell'onore e della gloria? Altri

6 quello] quelle *D58* p. 118 11 tra] fra *D58* p. 118 13 gli] l' *D58* p. 118 14 repubbliche] republiche *D58* p. 118 20 com'] come *D58* p. 118 27 avventurata] avventata *D58* p. 119 30 dovrebbe] dovrebbe *D58* p. 119 32 dovrebbe] dovrebbe *D58* p. 119 33 rinovazione] rinnovazione *D58* p. 119 34 riuscir] riuscire *D58* p. 119 38-53 Altri [...] pellegrino, *om.* *D58* p. 120

40 debbe forse sgomentarsi, persuadendosi vero quello che comunemente
s'afferma, che nella poesia, particolarmente toscana, si veggiano preoccupati
i primi luoghi, onde manchi la speranza di potere assedersi fra' poggi di
Parnaso più eminenti? Non è questo pensiero di un core generoso, anzi d'un
codardo che ignori il fatto del quale altri così l'avvertisce:

Non sono al sommo ancor giunte le rime.

45 Abbiassi per fermo che 'l soglio reale della toscana poesia sia per ancora
vacante e, arditamente e con baldezza, accingasi la gioventù alla conquista di
si bel regno, né per vedere molti su per gli alti gradi salire, non si ritiri perciò
dall'impresa, né l'onore disperì della corona. Questo che generosamente vien
detto della poesia, s'intenda della tragedia e comedia, le quali, sì come ho
50 procurato mostrare ne' trattati d'amendue, ne' nostri tempi non solo non
sieno pervenute al sommo del giogo eliconio, ma molto resti loro di via da
superarne per giungervi ed acquistarsi dignità di luogo, il che, quanto serbi
del difficile e del nuovo, tanto più deggia invogliarne un animo pellegrino.
Questo fece dirne Lucrezio a se stesso, mentre volendo porre in versi il pregio
55 della filosofia, l'ardua impresa n'apprese del negozio:

*Io ben comprendo come oscuro è quello,
che a trattar mi dispongo, ma la speme
grande percosse lo mio cor col Tirso
pungente della lode e nel mio petto
60 inspirò delle Muse un dolce amore.*

Quanto più dovrebbe infiammarne voi, virtuosi accademici, una dignissima
brama che, con utilità comune, si rinnovi nel nostro secolo al mondo una
commedia tale che può farsi uno specchio ed una norma dell'umana vita, una
riformatrice di costumi, una festosa condottiera alla virtù. Una di queste, che
65 bene ordinata proceda da voi, potrebbe farsi un tale esemplare dal quale da
altri ne fussero dedotte copie, ma tra loro cotanto diverse, quanto sono diversi
i vizi che meritino, per correzione loro, di vedersi beffeggiati. Restando con
l'altrui giovamento a voi da' nuovi e pellegrini comici componimenti, pregio
non mediocre d'onore e di gloria. Io per darne a questo qualche principio,
70 m'indussi a formare i seguenti abbozzi di commedie di mezzo.

64 condottiera] conduttiera D58 p. 120 66 dedotte] dedutte D58 p. 120 66 tra]
fra D58 p. 120 69 di] gli D58 p. 120.

44 Petrarca, *RVF* 309, 9. 56-60 Lucretius, *Rer. Nat.* 1,921-925.

LIBRO TERZO
DI COMMEDIE DI MEZZO

I. LA DONNA MALEDICA

ARGOMENTO

La principessa del Peloponneso, penisola tra l'Egeo e l'Ionio mare, ambiziosa d'una bella corte di damigelle, procuratene alcune da varie città della Grecia, manda ultimamente Aristobolo, suo gentiluomo, a Megara, che si pregia di belle donne, affine che quinci le conduca una donzella nobile e bene
5 accostumata. Egli, pervenuto a Megara, ode da Callistrato suo amico, come Pamfila, figliuola di Sofronia, tiene il vanto di vaghezze ed accorte maniere e per tale l'approva Aristobolo dando intenzione d'accettarla per damigella della sua signora. Udito segretamente il trattamento per Pamfila, Pasibola, madre di Clerina, invidiando la buona fortuna alla figliuola della sua vicina,
10 offertasi a tempo ad Aristobolo, biasima l'elezione di Pamfila dicendo molto male di essa e, posta in disgrazia Pamfila, propone la sua Clerina per Damigella e viene per tale accettata da Aristobolo, che credette vere le false maledicenze di Pasibola. Sofronia risaputo il male ufizio della vicina contro la sua figliuola, dissimula la vendetta; compone per ciò una ghirlanda di
15 fiori e tra essi sparge una sua polvere che serba forza di turbare per qualche tempo la fantasia e, fingendo di rallegrarsi della buona fortuna, presenta la ghirlanda a Clerina, la quale ponendosela in capo, ne senti prestamente l'effetto. Tornato Aristobolo a casa di Pasibola per menar seco per damigella Clerina, la ritrova pazziccia, la rifiuta e, ritornato a Callistrato, per suo mezzo
20 elegge Pamfila. Pasibola tutta afflitta non sapendo onde proceda l'improvvisa pazzia della figliuola, ricorre a Sofronia, come a nota medicante. Questa, avendo ottenuto l'intento per sua figliuola, non si curando d'altra vendetta,

ARG. 1 tra] fra D58 p. 121 4 affine] a fine D58 p. 121 14 dissimula] dissimola D58 p. 122 14 per ciò] perciò D58 p. 122 15 tra] fra D58 p. 122 20 improvvisa] improvvisa D58 p. 122

risana Clerina, così si racconsola Pasibola e, per esserli costato il dir male, propone d'astenersene mentre per fine si festeggia per Pamfila.

INTERLOCUTORI

- Prologo. La Commedia.
 Aristobolo, gentiluomo della principessa.
 Calistrato, amico d'Aristobolo.
 Pasibola, madre di Clerina.
 5 Sofronia, madre di Pamfila.
 Misa, serva di Pasibola.
 Sanga, serva di Sofronia.
 Cittadino.
 Pasquino, sarto.
 10 Tofano e Trinca, garzoni dell'oste.
 Coro di cittadini.
 – *La scena Megara.* –

PROLOGO

Commedia

La Commedia comparsa in abito modesto rende conta la sua nobiltà e l'onorato uffizio che le fu dato, si lamenta che da' moderni comici sia maltrattata e per fine dispiega l'argomento della commedia.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Aristobolo, Tofano, Trinca garzoni dell'oste

Aristobolo giungendo come forestiero a Megara, conosciuto come tale da' garzoni dell'oste, viene invitato a gara all'osterie de' loro padroni e per condurvelo contendano. Aristobolo gli placa e, domandando della casa di Callistrato, gli viene additata, onde batte ad essa.

SCENA SECONDA

Aristobolo, Callistrato

- Terminate le creanze tra gli amici usate, discopre Aristobolo la cagione per la quale si sia trasferito a Megara; chiede perciò a Callistrato ragguglio delle fanciulle nobili di quella città ed ode tra l'altre annoverate le rare qualità di Pamfila, figliuola di Sofronia; la giudica degna di servire per damigella alla
 5 sua principessa, ordina perciò all'amico che n'avvisi la madre se si contenti.

23 esserli] esserle *D58* p. 122 24 d'] di *D58* p. 122 INT. 3 d'] di *D58* p. 122
 122 PRO. 2 uffizio] ufizio *D58* p. 123 Atto I Sc. I 1 forestiero] forastiero *D58* p. 123
 123 4 additata] aditata *D58* p. 123 Atto I Sc. II 1 tra] fra *D58* p. 124

SCENA TERZA

Callistrato

Callistrato si compiace di farsi messaggero a Sofronia della bell'occasione che si presenta per la sua figliuola che, fuori di esser ricca, conserva ogni altro pregio che più si convenga a nobile donzella.

SCENA QUARTA

Pasibola, Misa

Pasibola, madre di Clerina, uditi i ragionamenti in favore di Pamfila, invidiandole una tale fortuna, veggendola preferita alla sua Clerina, disegna di disturbare il negozio, ordina perciò a Misa, sua serva, che l'avvisi ritornando il forestiero, sì come concertò con Callistrato.

CORO

Il coro canta in biasimo dell'invidia che tra l'altre genti tien luogo fortemente tra le donne.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Aristobolo, Pasibola, Misa

Aristobolo ritornato per udire la risposta da Callistrato intorno al negozio di Pamfila, se gli presenta Pasibola ed, udita l'elezione fatta di Pamfila per damigella, la biasima come poco acconcia per tale uffizio e per più proporzionata propone la sua Clerina, la quale fa vedere e, piacendoli
5 l'apparenza, l'accetta in vece di Pamfila, credendo che per proprio fine l'abbia l'amico ingannato e così disdegnato parte.

SCENA SECONDA

Pasibola, Misa

Resta tutta festosa Pasibola che seppe così bene negoziare per la sua Clerina, spaccia perciò Misa a convocar il sarto che le tagli un abito pomposo che sia decente per damigella di principessa grande.

SCENA TERZA

Callistrato, Cittadino

Ritornato Callistrato al luogo destinato, non riveggendo l'amico, ne domanda a un cittadino; udì come quinci si dipartì turbato, dopo un lungo negoziato con Pasibola; entra perciò in forte sospetto d'inganno che n'ordi

Atto I Sc. III 1 bell'] bella *D58* p. 124 Atto I Coro 1 tra] fra *D58* p. 125 Atto II Sc. I 1 Aristobolo ritornato] Ritornato Aristobolo *D58* p. 125 3 uffizio] uffizio *D58* p. 125 Atto II Sc. II 2 convocar] convocare *D58* p. 125 Atto II Sc. III 1 domanda] dimanda *D58* p. 126 3 inganno] ingano *D58* p. 126

5 quella per torre la fortuna a Pamfila e darla alla sua Clerina, e, parendoli strano che l'amico le abbia prestata fede, parte spacciatamente a dar conto di quanto passa a Sofronia.

SCENA QUARTA

Cittadino

Il Cittadino da' principi di così fatte cose s'avvisa di vederne in breve nascere qualche bel giuoco, ma con la peggio di Pasibola, avendola presa con Sofronia che s'intende d'arti segrete dalle quali, se saprà guardare la sua figliuola, sarà valente.

CORO

Canta il coro che per quanto si possa non si debba ad alcuno fare dispiacere e recar danno, ma sopra tutto guardarsi da l'offendere persone che sanno e possono vendicarsi, concludendo che non sia furore di vendetta pari a quello che regni nel seno di donna offesa.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Sofronia, Sanga

5 Sofronia esce infuriata esagerando il torto che le ha fatto la vicina; giura di fare in modo che in breve ella se ne penta e tra se medesima va discorrendo varie maniere di vendicarsi; conclude in una vendetta che non si paia, destinando con finto giuoco di cortese benevolenza, di farne un bel colpo sopra Clerina; ordina perciò a Sanga, sua serva, che prestamente vada nell'orto e colta quivi una grembiata di fiori glie la porti.

SCENA SECONDA

Sofronia

5 Dichiara discorrendo tra se stessa, Sofronia, quello che intenda far de' fiori, formando una ghirlanda che presenti a Clerina, venendo a congratularsi con lei della buona fortuna di damigella, spera da quella corona, di polveri sue preparate cosparsa, di farne cadere Clerina con beffe e riso dalla speranza di damigella e renderla alla sua Pamfila.

SCENA TERZA

Pasibola, Pasquino sarto

Pasibola discorre col sarto intorno al vestimento di Clerina, gli decifera la foggia nella quale lo desidera, di che deggia guarnirlo e gl'impone fretta al lavoro.

SCENA QUARTA

Pasibola, Pasquino, Sofronia

Comparsa Sofronia col paggio dietro portante in un bacile d'argento l'ordinata ghirlanda, si congratula con Pasibola della buona fortuna della sua figliuola, alla quale, in testimonio d'affetto, n'arrechì una ghirlanda di fiori del suo giardino e, chieggendo di porgergliela di sua mano in capo, vien perciò chiamata Clerina alla porta e riceve il dono di Sofronia.

CORO

Il coro canta che le pompe delle donne non hanno mai fine.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Aristobolo

Ragiona tra se stesso Aristobolo della sua spedita partenza da Megara, avendo esequito l'ordine impostoli dalla sua principessa a cui conduca la figliuola di Pasibola e batte di lei la porta, dove discendono con la madre la figliuola.

SCENA SECONDA

Aristobolo, Pasibola, Clerina

Comparisce su la porta della casa Clerina, non altrimenti d'una pazzarella, con atti di sgarbatezze e con parole spropositate, meraviglia perciò ne nasce in Aristobolo per sì fatta mutazione e, cangiato proposito, parte per rinnovare il negozio di Pamfila.

SCENA TERZA

Pasibola, Clerina

Pasibola tutta afflitta scioglie le voci in lamenti e, non sapendo immaginarsi la cagione d'uno sì repentino delirio della figliuola, destina di ricorrere a Sofronia come a donna che sappia molte medicine, se ne tenga alcuna che sani la pazzia.

SCENA QUARTA

Aristobolo, Callistrato

Aristobolo dà conto a Callistrato del succeduto e lo prega che gli perdoni l'errore e chiede di riavere Pamfila per damigella.

CORO

Canta il coro che la virtù contrastata resta finalmente vincitrice.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Pasibola, Sofronia

Pasibola si rallegra primieramente della buona fortuna succeduta a Pamfila, conta quindi il grave repentino malore occorso alla sua Clerina; finge Sofronia di dispiacerle, ma pure le dà speranza che possa in breve guarire, attribuendo la cagione del male a turbamento di sangue per la partenza
5 dalla madre e dalla casa paterna.

SCENA SECONDA

Misa, Pasibola, Sofronia

Misa, serve, porta novella alla padrona di qualche miglioramento nella sua Clerina e come chiede di rivederla; si consola alquanto Pasibola, ma si duole tra sè della buona occasione perduta e delle spese fatte, attribuendo il tutto alla sua maledicenza della quale per l'avvenire propone d'astenersene.

SCENA TERZA

Sofronia

Si rallegra Sofronia che la sua polvere abbia operato a tempo e che perciò abbia recuperata la buona fortuna per la sua figliuola, il che bastandole non si curò d'altra vendetta.

CORO

Canta il coro che male succede spesse volte a chi male d'altri parla, potendo restarne di ciò esempio Pasibola; e per fine si festeggia per l'elezione di Pamfila damigella di nobilissima e virtuosissima principessa.

2. LO SCHERNITO ZERBINO

ARGOMENTO

La Sig. Lisa gentildonna di Manfredonia, prega il Signor Fulvio, suo parente, che n'ammonisca il Sig. Plumante che desista dalle sue importune zerbinerie; promette quegli di farne più tosto perciò all'amico una burla che altra ammonizione. Egli affine di farli un bel giuoco, fa vestire d'abito di gentildonna
5 la Sandrina, lavandaia di panni, e la finge a Plumante una dama forestiera di

Atto V Sc. II 3 tra] fra *D58* p. 131 4 d'] di *D58* p. 131. ARG. 1 Sig.] Signora *D58*
p. 131 2 Sig.] Signor *D58* p. 131 4 affine] a fine *D58* p. 131 5 a] al *D58* p. 132

conto; lo conduce alla casa, dove finse che n'alberghi la Sandrina, sotto nome di Signora Alessandra, a cena dove ella cortesemente lo raccolga, invaghita delle di lui garbatezze. Cleandro, fatto accorto da Fulvio della tramata burla, comparso improvviso come marito della Sig. Alessandra, scaccia a furia di percosse Plumante con la sua compagnia e d'avantaggio minaccia di chiamarlo in giudizio. Temendo ciò Plumante si compone con trenta scudi che Fulvio dona alla Sandrina per dote della sua figliuola; Plumante, ammonito dalle percosse e da altro di suo danno, propone di guardarsi per l'avvenire dalle zerbinerie.

INTERLOCUTORI

Prologo. La Vanità.

Lisa, signora di Manfredonia.

Fulvio e Plumante, amici.

Sordello, servo di Fulvio.

Gaudonio, parasito.

5 Corbello, zanaio

Sandrina lavandaia, con abito di Signora e nome d'Alessandra.

Cleandro, amico di Fulvio.

Coro di cittadini.

– *La scena Manfredonia.* –

PROLOGO

Canta la Vanità come sia dal mondo seguitata e come burli li suoi seguaci, e così discende a narrare il soggetto della commedia.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Lisa, Fulvio

La Sig. Lisa prega il Sig. Fulvio che n'ammonisca l'amico Plumante che desista dal seguire le dame, sì come fa importunamente per tutto, promette quegli di farli per ammonizione una bella burla.

SCENA SECONDA

Fulvio, Sordello

Discorrendo della burla che possa fare, gli sovviene la Sandrina, lavandaia di panni, donna scaltrita e di non brutta presenza, e perciò acconcia per bella burla che discopre come opportuna per rimedio dell'altrui zerbinerie. Impone a Sordello, suo servitore, che faccia sapere alla Sandrina che desidera parlarle di cosa di suo prode.

9 improvviso] improvviso *D58* p. 132 9 Sig.] Signora *D58* p. 132 13 avvenire] avvenire *D58* p. 132 Atto I Sc. I 1 Sig.] Signora *D58* p. 133 Atto I Sc. II 4 desidera] desideri *D58* p. 133

SCENA TERZA

Fulvio, Plumante, Gaudonio paraso

Plumante va raccontando al Parasito i favori che riceve dalle dame; gli applaude quegli, come a garbato cavaliere; Fulvio, presentandosi in questo all'amico, si congratula de' suoi donneschi favori e gli dà conto d'una
 5 gentilissima signora forestiera nuovamente comparsa in Manfredonia, dove, udita la fama delle di lui garbatezze, mostra voglia di conoscerlo; s'esibisce di condurlo alla casa di lei dove lo consiglia a mandar provvisione per lieta cena.

SCENA QUARTA

Plumante, Gaudonio

Si pregia Plumante che non pur quelle della città, ma le dame forestiere s'invaghiscano di lui; dà ordine al Parasito per l'apparecchio di lauta cena.

SCENA QUINTA

Gaudenzio

Gode il Parasito e si promette di sguazzare egli ancora nella cena.

CORO

Canta il coro in biasimo degli adulatori, tra' quali i parassiti tengono il primato.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Gaudonio, Sordello, Zanaio

Gaudonio si conduce dietro il Zanaio e l'informa come debba disporre la roba perché segua la cena con suo onore.

SCENA SECONDA

Fulvio, Sandrina, Sordello.

Fulvio ammaestra la Sandrina nelle cerimonie da gentildonne usate con le quali raccolga Plumante, ordina a Sordello che da parte sua andato al rigattiere, facciale provvedere d'abito pomposo di gentildonna e la conduca al luogo destinato.

Atto I Sc. III 4 forestiera] forastiera *D58* p. 134 5 s'] si *D58* p. 134 6 mandar] mandare *D58* p. 134 6 provvisione] provvigione *D58* p. 134 Atto I Sc. IV 1 forestiere] forastiere *D58* p. 134 Atto I Sc. V 1 sguazzare] sgavazzare *D58* p. 134 Atto I Coro 1 Canta il coro in biasimo degli] Il coro biasima gli *D58* p. 134 1 tra'] fra *D58* p. 134 Atto II Sc. II3 provvedere] provvedere *D58* p. 135

SCENA TERZA

Sordello, Sandrina

Sordello s'aspetta di vedere una bella burla da ridere purché non ne nasca qualche male.

CORO

Canta il coro che le piacevoli burle sono alcuna volta più acconcie per l'emenda de' vizi che le severe riprensioni.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Fulvio, Cleandro

Informato Cleandro della burla che si trama a Plumante e dell'uffizio che deggia fare di marito dell'Alessandra e come deva discacciare dalla casa con villanie Plumante, al tutto s'esibisce impostoli dall'amico Fulvio, il quale lo ringrazia della prontezza e parte per condur Plumante alla Sandrina.

SCENA SECONDA

Cleandro

Cleandro, riflettendo a quanto ha promesso all'amico, entra in qualche sospetto che possa occorrere qualche male, risapendosi il fatto; dispone perciò di trasferirsi prontamente alla villa, eseguita la faccenda.

SCENA TERZA

Fulvio, Plumante, Sandrina

Introdotta Plumante da Fulvio alla Sandrina in abito di gentildonna forestiera, l'accoglie quella con belle maniere e seguono tra di loro vari complimenti, fin che tronchi loro Fulvio il filo, facendoli passare in casa.

SCENA QUARTA

Fulvio

Fulvio, ridendo d'aver fatta la sua parte, posto l'uccello in gabbia, resta, dice, che Cleandro con bel giuoco gli dia fuori l'andata.

CORO

Il coro loda gli strattagemmi e destri inganni fatti a tempo.

Atto III Sc. I 1 a] al *D58* p. 136 1 uffizio] uffizio *D58* p. 136 3 s'] si *D58* p. 136 4
 condur] condurre *D58* p. 136 Atto III Sc. III 2 forestiera] forastiera *D58* p. 136 Atto
 III Coro 1 Il coro loda] Loda il coro *D58* p. 137 1 strattagemmi] stratagemmi *D58* p.
 137; Atto IV Sc. I 2 forestiero] forastiero *D58* p. 137

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Plumante, Fulvio, Gaudonio, Cleandro

Dopo il fracasso sentito in casa, escono fuggendo Plumante con gli altri, seguitati da Cleandro, in abito di forestiero, che va percotendo e villaneggiando Plumante con gli altri, e minaccia per fine di querelarlo in giudizio.

SCENA SECONDA

Plumante, Fulvio, Gaudonio

Si lamenta Plumante di Fulvio, che l'abbia menato alla mazza, guidandolo a casa la Signora Alessandra, in tempo che si ritrovasse nella città il marito di lei; si scusa quegli che non lo seppe e, dubitando di peggio dalla querela, lo consiglia a comporsi col marito di lei, anzi segua in giudizio l'accusa ed, offerendosi di trattare il negozio, Plumante promette per liberarsi scudi trenta.

SCENA TERZA

Gaudonio

Il Parasito deplora il suo infortunio, più per la turbata cena che per le percosse ricevute e conclude che male sia riuscito a Plumante il farne lo zerbino.

CORO

Biasima il coro i giovani zerbianti, come vanamente scioperati e sovente importuni e noiosi alle dame.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Fulvio, Plumante

Fulvio dà conto a Plumante d'aver negoziato in tal maniera col marito della Signora Alessandra che si sia contentato delli trenta scudi, risparmiando la querela; del che lo ringrazia Plumante e si ritira.

SCENA SECONDA

Fulvio

Fulvio ride della bella burla e gode delli trenta scudi che serba per la Sandrina.

SCENA TERZA

Fulvio, Sandrina, Sordello

Fulvio loda la Sandrina, che sì bene seppe fare da gentildonna e le dà perciò li trenta scudi per dote della figliuola e la rimanda con Sordello a render l'abito al rigattiere.

SCENA QUARTA

Fulvio

Dice che pensa d'aver guarito della zerbineria Plumante e perciò ne vuol dar conto alla Sig. Lisa.

CORO

Il coro fa festa e dopo il canto succede il ballo

3. LA PACE TRA LA SUOCERA E LA NUORA

ARGOMENTO

Tiberio, figliuolo di Cornelio, trasferitosi a Napoli per ritirare una eredità, si diedero a contendere fra di loro Polinestra suocera, Ermellina nuora; Cornelio, marito di Polinestra, infastidito delle contese loro si ritira in villa; Ermellina ritorna a casa di Violante, sua madre; il Trafela, servo di Cornelio,
 5 manda con inganno in villa la padrona per ricevere la sera a cena il Briga, servo di Violante, ed il Pancia, parasito. Torna subitamente dalla villa alla città Cornelio, sdegnato dalla comparsa della moglie e, pervenuto a casa, se gli presenta con artificio del Trafila. Intanto il Pancia, rivestito da gentiluomo napolitano, gli dà conto del figliuolo Tiberio. Polinestra, per commissione di
 10 Cornelio, tenta di rimenare a casa la nuora, ma non li riesce, anzi riceve molti rimproveri da Violante; ella perciò, afflitta, ritorna alla villa. Tra tanto s'ode tornato da Napoli Tiberio; il padre l'incontra e dal discorso di lui comprende la fraude del Trafila; vuole gastigarlo ma gl'intercede perdono dal padre Tiberio e lo manda in villa a richiamar la madre che ritorni, mentre egli vada
 15 a rimenar a casa Ermellina, dove, ritornata, riconcilia la suocera con la nuora.

INTERLOCUTORI

Prologo, Concordia.

Cornelio, marito di Polinestra.

Polinestra.

Violante, madre d'Ermellina.

Atto V Sc. IV 1 vuol] vuole *D58* p. 139 2 Sig.] Signora *D58* p. 139. Titolo: tra]
 fra *D58* p. 140 ARG. 9 commissione] commissione *D58* p. 140 11 tra] fra *D58* p.
 140 14 richiamar] richiamare *D58* p. 140 14 rimenar] rimenare *D58* p. 140

- 5 Trafila, servo di Cornelio.
 Briga, servo di Violante.
 Pancia, parasito rivestito da gentiluomo napoletano.
 Ermellina, figliuola di Violante.
 Tiberio, figliuolo di Cornelio e marito d'Ermellina.
- 10 Nicca, servo di Tiberio.
 Coro di cittadini.
 – *La scena Caserta.* –

PROLOGO

Concordia

Palesa la Concordia le sue qualità e il bene che cagiona al mondo e come non pure le città, le provincie e' regni pacifica, ma non disdegna di discendere anche tra le case de' privati a far paci, sì come presentemente a pacificare una suocera ed una nuora e così narra il successo della commedia.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Trafila

Il Trafila si lamenta che, stando il padrone in villa, gli convenga lo stare tutto giorno in moto passando dalla villa alla città e dalla città alla villa, a provveder più cose; di ciò ne dà la colpa alla padrona contenziosa che, per sue importune contese, fece allontanarsi il vecchio padrone.

SCENA SECONDA

Trafila, Briga

- Il Briga, servitore di Violante, viene dicendo che gli sieno cresciute le brighe, tornata Ermellina a casa della madre; da questo prorompe in rampogne contro Polinestra che fece, a cagione delle sue impertinenze, allontanarsi da casa il marito e la nuora; da questo prende occasione il Briga di significare al
- 5 Trafila che con qualche inganno mandi in villa la padrona; onde egli, libero dominante di casa, doni la promessa cena a lui ed al Pancia, il che viene promesso.

INT. 5 Trafila] Trafela D58 p. 141 8 Ermellina] Ermell. D58 p. 141 PRO. 1 Palesa
 la Concordia] La Concordia significa D58 p. 141 3 anche] anco D58 p. 141 3 tra] fra
 D58 p. 141 Atto I Sc. I Trafila] Trafela D58 p. 142 1 Il Trafila si lamenta] Si lamenta
 il Trafela D58 p. 142 3 provveder] provvedere D58 p. 142 Atto I Sc. II Trafila] Trafela
 D58 p. 142 5 Trafila] Trafela D58 p. 142

SCENA TERZA

Briga

Il Briga si rallegra d'una tal fortuna, aspettando una buona cena dal Trafila, rimanendo solo come padrone di casa.

CORO

Canta il coro l'insolente de' servitori, mentre lontano il padrone.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Trafila

Esce il Trafila tutto giulivo, avendo con bella finzione mandata la mattina in villa la padrona; così, rimanendo in suo dominio la casa, si promette di ricevere a cena i forestieri, cioè il Briga e' l Pancia.

SCENA SECONDA

Trafila, Briga, Pancia

Conta il Pancia le sue prodezze e come spesso venga invitato a laute mense; come favorisce tutti, purché egli sia ben trattato, non disdegnando di cenare anche co' servitori purchè bene gli apparecchino; sì come si promette dal Trafila.

SCENA TERZA

Cornelio, Polinestra

Cornelio viene gridando con la moglie che non gli lasci godere un giorno in pace, nemmeno in villa, travolatavi senza sua saputa; replicare tenta quella che per ordine suo vi si sia trasferita, ma quegli, dall'ira trasportato, non abbada al suo dire, ma picchia alla porta della casa.

SCENA QUARTA

Cornelio, Polinestra, Trafila

Dopo un lungo picchiare, uscendo fuori, il Trafila ammonisce il padrone che non faccia rumore, ma si ritiri alle sue stanze, essendo comparso di Napoli un gentiluomo che porta avvisi del Sig. Tiberio; ed egli appunto lo stava servendo a cena; lo rimanda Cornelio al servizio e tacitamente passa in casa.

Atto I Sc. III Il Briga si rallegra] Si rallegra il Briga *D58* p. 143 1 tal] tale *D58* p. 143 1
 Trafila] Trafela *D58* p. 143 Atto II Sc. I *Trafila*] *Trafela* *D58* p. 143 1 Trafila] Trafela *D58*
 p. 143 1 giulivo] giolivo *D58* p. 143 3 forestieri] forastieri *D58* p. 143 3 il] '1 *D58*
 p. 143 Atto II Sc. II *Trafila*] *Trafela* *D58* p. 143 2 co'] con i *D58* pp. 143-144 3
 Trafila] Trafela *D58* p. 144 Atto II Sc. IV *Trafila*] *Trafela* *D58* p. 144 1 fuori] fuori
D58 p. 144 1 Trafila] Trafela *D58* p. 144

CORO

Il coro canta che le sottigliezze degl'inganni difficilmente da' più sagaci si possono penetrare.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Cornelio, Pancia rivestito da gentiluomo

Cornelio si scusa col Pancia, reputato un signore napolitano, se non l'accolse come meritava; chiede quindi ragguagli di Tiberio suo figliuolo e quando sia per seguire il suo ritorno; quegli gli va dando pastura con acconcie favole, fin che parendo d'averlo a bastanza burlato, parte; Cornelio l'accompagna
5 alquanto fuori.

SCENA SECONDA

Trafila

Comparso il Trafila si vanta che gli sia riuscito il giuoco, avendo con la compagnia cenato allegramente alla barba del padrone.

SCENA TERZA

Pollistena, Violante, Ermellina

Pollistena prega Violante che voglia renderle la nuora, essendo ritornato dalla villa Cornelio che la desidera, nega Violante di volerlo fare, rimproverando i mali trattamenti fatti alla sua figliuola la quale, ripresa per mano, rimena a casa.

SCENA QUARTA

Pollistena

Prorompe in querele ed augurandosi villanie da Cornelio, non rimenando la nuora, disegna di trasferirsi alla villa.

CORO

Canta il coro come gli sdegni delle donne e le pertinacie sieno inesorabili.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Nicca, Trafila

Il Nicca, servitore di Tiberio, giunge messaggero a Cornelio per dargli parte del ritorno di Tiberio, suo figliuolo e, ritrovato il Trafila, gli dice che corra

Atto II Coro 1 Il coro canta] Canta il coro *D58* p. 144 1 difficilmente] difficilmente *D58*
p. 144 Atto III Sc. I 1 napolitano] napoletano *D58* p. 145 4 parendo] parendoli *D58* p.
145 Atto III Sc. II *Trafila*] *Trafela* *D58* p. 145 1 Trafila] *Trafela* *D58* p. 145 Atto
III Coro 1 Canta il coro] Il coro canta *D58* p. 146 Atto IV Sc. I *Trafila*] *Trafela* *D58* p.
146 1 per dargli parte, *om.* *D58* p. 146 2 *Trafila*] *Trafela* *D58* p. 146

pronto a recar l'avviso a Cornelio, onde n'incontri il figliuolo.

SCENA SECONDA

Nicca

Il Nicca si rallegra che tornò a salvamento a casa del padrone, dove pensa col riposo ristorare le passate fatiche.

SCENA TERZA

Cornelio, Tiberio, Trafila

Cornelio, ricevuto con festa il figliuolo, gli domanda di cose che riportò di lui il signore napolitano e false ritrova tutte, e viene così a scoprire gl'inganni e le trufferie del Trafila e, volendolo gastigare, intercede per lui Tiberio, e lo manda in villa a richiamar la madre, mentre egli intanto si presenti ad
5 Ermellina per rimendarla a casa.

CORO

Loda il coro la pietà che generosamente perdona le colpe.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Pollistena, Trafila

Udito il ritorno del figliuolo ne fa festa e spera ch'egli rimeni la pace a casa sua.

SCENA SECONDA

Tiberio, Ermellina, Violante, Cornelio, Pollistena

Udite Tiberio le discordie tra Ermellina e Pollistena, originate da parsimonie troppe di questa, predice che debba cessare una tal cagione, riportato da Napoli un buono peculio ritratto da eredità; quindi, persuadendo ad
5 amendue la scordanza d'ogni ingiuria e lite, riconcilia la suocera con la nuora.

CORO

Il coro fa festa e dopo il canto succede il ballo

3 recar] recare *D58* p. 146 Atto IV Sc. II 1 Il Nicca di rallegra] Si rallegra il Nicca
D58 p. 146 Atto IV Sc. III *Trafila*] *Trafela* *D58* p. 147 1 domanda] dimanda *D58* p.
147 3 trufferie] trufferie *D58* p. 147 3 Trafila] Trafela *D58* p. 147 4 richiamar]
richiamare *D58* p. 147 Atto IV Coro 1 il coro, *om.* *D58* p. 147 1 generosamente, *om.*
D58 p. 147 Atto V Sc. I *Trafila*] *Trafela* *D58* p. 147 1 ch'] che *D58* p. 147 Atto
V Sc. II 1 tra] fra *D58* p. 147 2 tal] tale *D58* p. 147 Atto V Coro] *Il Coro ne fa festa.*
D58 p. 148 1 Il [...] ballo., *om.* *D58* p. 148.

4. IL FINTO MAGO

ARGOMENTO

Callonico, figliuolo di Medidoro, racconta le sue miserie, derivate dall'avarò padre, ad Amfideo, suo vicino amico il quale, compassionando il giovine, ritrova modo come gli sovvenga ne' suoi debiti con danari del padre. Suborna perciò Trigea, servo, che si vesta da Mago, dandoli la norma come inganni
 5 Medidoro; mentre con la speranza di ritrovare in sua casa un tesoro, gli furi intanto destramente l'oro che tien chiuso nell'arca; il che conforme alla voglia gli succede. Accortosi Medidoro del furto, esclama e si dispera e si persuade che per opera d'un finto mago l'abbia spogliato dell'oro il vicino Amfideo. Ma questi lo disinganna poichè fattosi riportare il sacchetto dell'oro in buona
 10 parte mantenuto, gli discopre l'inganno operato a beneficio del suo figliuolo, verso di cui si sia portato troppo scarso in sovvenirlo e, fatto comparire il figliuolo, che s'incolpa del procurato inganno per suo sovvenimento, il padre cortesemente l'accoglie, promettendo di mutar costumi, e ringrazia per fine l'amico che soccorre al suo figliuolo e lui n'ammonì dell'avarizia.

INTERLOCUTORI

Prologo, Liberalità.

Callonico, figliuolo di Medidoro

Amfideo, amico di Callonico.

Trigea, servo d'Amfideo e finto mago.

Medidoro, padre di Callonico.

Lampito, servo di Medidoro.

Coro di cittadini.

– *La scena Metellina.* –

PROLOGO

Liberalità

La Liberalità si pregia d'una bella insolita vittoria, avendo indotto un vecchio avaro a dimostrarsi liberale; discende perciò a raccontare il successo della commedia.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Callonico, Amfideo, Trigea

Callonico, figliuolo di Medidoro, racconta al suo amico vicino Amfideo

ARG. 1 derivate] a cagione *D58* p. 148 2 giovine] giovane *D58* p. 148 6 tien] tiene *D58* p. 148 6 nell'] nel' *D58* p. 148 9 disinganna] disganna *D58* p. 148 9 poichè fattosi] in questo e fattoli *D58* p. 148 12 sovvenirlo] sonvenirlo *D58* p. 148 14 mutar] mutare *D58* p. 148 INT. d'] di *D58* p. 149 *Metellina]* *Mettellina* *D58* p. 149

le sue miserie e come se gli mostri il Padre cotanto scarso di denaro che nemmeno provvegga a' suoi bisogni, non che concorra a' suoi onesti diporti. Egli perciò veggendosi indebitato disegna d'abbandonare la paterna casa e trasferirsi a paese lontano. Amfideo lo trattiene da tale deliberazione ed
 5 inteso da lui dove celi Medidoro l'oro e l'argento, gli dà speranza che con qualche inganno gli pervenga danaro. Egli perciò l'attenda in un tal luogo.

SCENA SECONDA

Amfideo, Trigea

Amfideo discorre tra se stesso dell'inganno che possa fare a Medidoro, per cui vaglia furargli il nascosto tesoro per darlo in mano a Callonico. S'avvisa finalmente che con l'inganno d'un finto Mago che gli prometta falsamente un tesoro, possa in fatto riuscirli torli quello che tenga chiuso. Si rivolge
 5 quindi a Trigea, suo scaltrito servo, e gli promette buona mancia se tutto con diligenza eseguisca che gl'imponga. Quegli prontamente s'esibisce a quanto comandi. In questo veggendo comparire Medidoro, lo rimanda a casa.

SCENA TERZA

Amfideo, Medidoro, Lampito

Medidoro impone a Lampito, suo servo, che si rappresenti a' suoi debitori, a cui diede ad usura, e procuri di risquotere i maturi frutti. Replica quegli d'operare quanto sappia, ma non ispera già che riesca pienamente, sì come egli vuole.

SCENA QUARTA

Amfideo, Medidoro

Amfideo, salutato Medidoro com'amico gli domanda come seguano i suoi guadagni e, sentendo come scarsamente, prende occasione di dirli che gli sia stato suggerito un modo per cui in breve d'ora divenga ricchissimo, ritrovato in sua casa un tesoro nascosto, che gli demoni abbiano rivelato ad Anaforo
 5 mago, sì come egli medesimo gli ha conferito, e questo promette che gli sia confermato dall'istesso Anaforo; prega perciò Medidoro di vederne il mago e parlarli.

SCENA QUINTA

Medidoro

Esulta l'avaro per tale avviso e si promette senza fatica ampie ricchezze, mentre passi segreta la faccenda.

CORO

Il coro biasima gli avari che non hanno altro diletto che di accrescer ricchezze di cui non sappiano valersi.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Amfideo, Trigea in sembiante di Mago, Medidoro

Amfideo, avendo pienamente informato Trigea, finto mago, come deva portarsi nel tramato inganno, presentatosi a Medidoro gli dice, come gli conduce il promesso mago, che gli discopra e faccia ritrovare il tesoro in sua casa sepolto; Medidoro con gran festa raccoglie il mentito mago e gli domanda in qual
5 luogo di sua casa pensi si celi il tesoro e quegli segretamente gliene dice; ma con protesta d'entrare a qualche partecipazione di esso, e per fine gl'impone che osservi esattamente quanto gli commetta e il tutto promette Medidoro.

SCENA SECONDA

Amfideo

Amfideo si rallegra del buon principio del negozio e n'attende una pari riuscita, per cui venga provveduto ne' suoi bisogni Callonico, purché Trigea, finto mago, osservi puntualmente quanto gli ha prescritto.

SCENA TERZA

Trigea, Medidoro

Qui si muta la scena e si rappresenta una stanza in forma di grotta.

Trigea significa a Medidoro che sia quello il luogo nel quale si celi il sotterraneo tesoro che resta in guardia di demoni, i quali deva costringere con l'arte sua a lasciarglielo prendere, e perché segua il negozio senza disturbo, faccia di mestiere ch'egli consenta che gli bendi gli occhi e che lo leghi,
5 affine che egli non si fuggisse impaurito dall'orribile aspetto de' demoni e così guastandosi l'opera non seguisse l'effetto desiderato. E gli ordina d'avantaggio che non faccia risentimento alcuno sentendosi palpeggiare nella persona; consente Medidoro al tutto; Trigea fa gli usati incanti, convocando i demoni a sorgere fuori dell'ombre inferne e scoprirli e porgere il tesoro;
10 altrimenti gli minaccia catene. Finge la comparsa di essi da tumulto e fracasso; in questo palpeggiando Medidoro gli sente la chiave dell'arca del danaro, la toglie destramente, la porta ad Amfideo che, non men pronto, disserri l'arca e ,trattone l'oro che vi si trovi, lo dia in mano di Callonico.

Atto I Coro 1 gli] gl' D58 p. 151 1 hanno] anno D58 p. 151 1 accrescer] accrescere D58 p. 151 Atto II Sc. I 5 segretamente] secretamente D58 p. 152 6 d'] di D58 p. 152 Atto II Sc. II 2 provveduto] provveduto D58 p. 152 Atto II Sc. III 2 deva] debba D58 p. 153 4 ch'] che D58 p. 153 5 affine] a fine D58 p. 153 9 dell'] dall' D58 p. 153

SCENA QUARTA

Medidoro

Discorrendo tra se medesimo, Medidoro si maraviglia che più non senta alcuna cosa, né di maghi, né di demoni, non sapendo onde proceda il silenzio, se si raccolga tacitamente il tesoro o si faccia altra operazione e, sospettando finalmente di qualche inganno, impaziente di più starsi legato, facendo forza rompe i legami e, liberata la mano, disvela gli occhi
 5 e, volgendoli intorno, altro non vede che buio e, postasi la mano in tasca non ritrova la chiave dell'arca, onde presago del male si muove frettoloso, gridando al ladro.

CORO

Loda il coro la burla ingegnosa dalla quale possa derivarsi più d'un buono effetto.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Medidoro

L'avaro viene esclamando che sia stato assassinato, essendoli stata aperta l'arca e tutto rubato l'oro che vi si trovava; egli perciò si chiama il più misero degli uomini, prorompe quindi in rampogne e querele contro Amfideo che con tale inganno l'abbia rubato, fingendo mago un uomo perverso con cui
 5 fu d'accordo nel furto, si protesta perciò di chiamarli amendue in giudizio.

SCENA SECONDA

Medidoro, Lampito

Lampito, servo di Medidoro, racconta al padrone che, per diligenze fatte, non gli sia stato possibile risquotere nemmeno un quattrino de' frutti dell'usure da' suoi debitori. Or qui nuovamente esclamando Medidoro racconta la sua estrema disgrazia, toltoli l'oro tutto che tenne nell'arca e dice quale reputa
 5 il ladro e, dati di lui i contrassegni, procuri ritrovarlo, mentre egli ricorra al giudice ad accusarlo di furto.

SCENA TERZA

Lampito

Lampito s'avvisa che 'l furto fatto al padrone proceda per destro inganno, procurato da Callonico per procacciarsi danaro per i suoi bisogni, a' quali mostrò il padre non volere abbadare, scarseggiando fuori d'ogni ragione con
 5 lui di danaro, mentre di così sia seguito, ben si stà il fatto al padrone avaro.

SCENA QUARTA

Medidoro, Amfideo Lampito

Medidoro viene gridando con Amfideo, querelandosi di lui che con la finzione del mago l'abbia tradito, facendogli aprire l'arca e quindi furarli l'oro, per poi dividerlo a mezzo, si protesta però, non restituendolo, di darli la querela al giudice, replica Amfideo che di lui si meraviglia che gli apponga
 5 una sceleranza di furto, essendo cittadino onorato, non bisognoso del suo oro. Tutta la colpa del rubamento attribuisce al mago a cui credendo, non meno di lui, rimase ingannato; per fine gli dà la chiave di casa sua dove, ricercato, vi ritrovi l'oro suo.

SCENA QUINTA

Amfideo, Trigea

Dice d'aver fidato l'oro di Medidoro a Trigea onde lo porti al suo figliuolo Callonico, il quale ne prenda quella parte che gli bisogna, l'altra si restituisca al padre.

CORO

Il coro canta che li padri non sieno scarsi de' dovuti sovvenimenti a' figliuoli, ma sieno moderati, togliendo occasione di lusso e di lascivie.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Callonico, Amfideo, Trigea

Callonico ringrazia Amfideo che con sì bella maniera abbia a' suoi bisogni provveduto e lo prega a procurare con egual destrezza di placar Medidoro, a cui renda buona quantità dell'oro preso, riserbatosi quello che gli bisogna, così promette Amfideo e lo rimanda con Trigea e con l'oro al luogo destinato
 5 dove l'aspetti.

SCENA SECONDA

Amfideo

Discorre tra se stesso come porti il negozio a Medidoro e gli discopra che il tutto che s'è fatto fu per bene del suo figliuolo.

Atto III Sc. IV 1 Medidoro viene] Viene Medidoro *D58* p. 155 2 facendogli] facendoli
D58 p. 155 Atto III Coro 1 Il coro canta] Canta il coro *D58* p. 156 Atto IV Sc 1 2
 provveduto] provveduto *D58* p. 156 2 egual] eguale *D58* p. 156 2 placar] placare *D58*
 p. 156 4 rimanda] rimandò *D58* p. 157 4 al] a *D58* p. 157 Atto IV Sc. II 1 tra]
 fra *D58* p. 157 2 s'] si *D58* p. 157

SCENA TERZA

Amfideo, Medidoro

Amfideo dà conto a Medidoro come il finto mago che con finzione di darli tesoro gli tolse il suo dell'arca e si fuggì con esso, se gli sia rappresentato disposto a restituir l'oro che tolse per sovvenire a sue necessarie occorrenze, pur che qualche parte che possa averne spesa se gli rilasci e doni, alla qual
5 cosa consente Medidoro, potendo in buona parte racquistare il perduto.

SCENA QUARTA

Medidoro

Si consola per lo promesso racquisto e, riconoscendosi troppo stato semplice e corrico, data credenza al mago, si condanna perciò degno di qualche pena pecuniaria.

CORO

Canta il coro che sia buona la ricognizione del proprio errore e l'emenda di esso.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Amfideo, Medidoro, Trigea

Amfideo, prendendo da Trigea un sacchetto assai pieno d'oro lo restituisce a Medidoro che si rallegra veggendo poca la mancanza di esso; prende allora Amfideo l'occasione di palesare il fatto. Conta come Trigea, suo servo, si vestì da mago per sua commessione, per torli con quell'inganno alcuna
5 quantità d'oro, non per valersene per se stesso, ma sì bene per soccorrere al di lui figliuolo che, trovandosi tra penurie aggravato da' debiti, tentava perciò di partirsi dalla propria paterna casa, egli l'aveva rattenuto e così con la finzione del mago, provveduto.

SCENA SECONDA

Amfideo, Medidoro, Trigea, Callonico

Si presenta Callonico al padre in atto di supplicante, ché gli perdoni il procurato furto, fatto per riparo de' suoi debiti, il padre cortesemente l'accoglie e si scusa di sue passate stitichezze verso di lui, promettendo di mutar costume, anzi, lo dichiara padrone di tutto il suo avere e per fine
5 ringrazia Amfideo del doppio beneficio che riceve per opera sua, sovvenuto al figliuolo e risanato il padre dall'avarizia.

Atto IV Sc. III 4 rilasci] rilasci D58 p. 157 5 consente] contenti D58 p. 157 Atto V
Sc. I 1 Trigea] Tigea D58 p. 158 4 quell'] quello D58 p. 158 6 tra] fra D58 p. 158 7
con, om. D58 p. 158 Atto V Sc. II Trigea] Trigeo D58 p. 158 1 Si presenta Callonico]
Callonico si presenta D58 p. 158 4 mutar] mutare D58 p. 159 6 dall'] dell' D58 p. 159.

CORO

Il coro ne fa festa e celebra le burle fatte per bella emenda de' vizi.

5. L'INGANNANTE SIMILE

ARGOMENTO

Rimasto Perifane col solo figliuolo Cleomolo delli due binati che gli nacquero, partitosi dalla casa paterna Agricopoli, conclude parentado con Filocrate, il quale dà la sua figliuola Mirrina a Cleomolo per moglie; mandato perciò dal padre, Palestrio, servo, alla villa a darli conto del concluso
 5 matrimonio ed a portarli un anello che presenti alla sposa, incontra il servo Agricopoli che, dopo il pellegrinaggio di due anni, ritorna alla patria e, credendolo Cleomolo, gli dà l'anello e l'invia a pranzo a casa Filocrate, nella quale, cibatosi e da essa partito, succede Cleomolo e creduto il medesimo che ritorni la seconda volta senza ricordarsi della prima di pranzo, lo reputa
 10 Filocrate infermato nella memoria e perciò disdice il parentado a Perifane, il quale convoca i medici a curarlo. Non ritrovato infermo come si credeva, tenta Perifane che segua il parentado, del quale, mentre non s'assicura Filocrate, comparisce nuovamente Cleomolo e così li due simili vengono a fronte l'uno dell'altro, il che cagiona meraviglia e sospende gli animi di
 15 tutti, finché Agricopoli si fa conoscere come comparso nuovamente di fuori e scopre l'inganno seguito, così si conclude lo spozalizio di Cleomolo con Mirrina, con allegrezza comune; venendo esequito nella presente favola quello che propriamente richiede la commedia, di dar confidenza alle genti private, mentre veggiano gl'infortuni ed i disastri, prima provati, terminar
 20 finalmente in festa e contento.

INTERLOCUTORI

Prologo, Confidenza.

Filocrate, padre di Mirrina.

Perifane, padre de' due gemelli Cleomolo e Agricopoli.

Palestrio, servo di Perifane.

5 Agricopoli, Cleonimo, figliuoli di Perifane.

ARG. 4 Palestrio] Palestrio *D58* p. 159 5 Agricopoli] Aritopoli *D58* p. 160 16 spozalizio] sponsalizio *D58* p. 160 16 comune] commune *D58* p. 160 18 terminar] terminan *D58* p. 160 INT. 3 padre de' due gemelli Cleomolo] di due gemelli Cleonimo *D58* p. 160 5 Agricopoli, Cleonimo, figliuoli di Perifane] Argirippo figliuolo di Perifane *D58* p. 160

Mirrina, figliuola di Filocrate.
 Grippo, servo di Perifane.
 Artimone e Sagaristo, medici.
 [Strofila] Strobolo, servo di Filocrate.
 10 Coro di cittadini.
 – *La scena Pola.* –

PROLOGO

Confidenza

La Confidenza palesa se stessa e quale sia l'uffizio che nel mondo eserciti, e come particolarmente solleva le genti private dalla pusillanime viltà, dando loro, tra disastri, esempi di felici riuscite dopo gl'infortuni; conta perciò quello che sia per succedere nella commedia, nella quale le persone che
 5 prima si viddero travagliate, si rimirino nella fine consolate.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Filocrate, Perifane

Filocrate si congratula con Perifane che d'amici sieno divenuti parenti, concluso il trattamento di matrimonio con Mirrina sua figliuola e Cleonimo suo figliuolo; Perifane soggiunse che questo solo gli sia rimasto de' due che gli nacquero binati, già che l'altro abbia perduto, né sa come. Filocrate gli
 5 dà speranza che possa un giorno ritrovarlo; tra tanto lo prega che faccia sapere al suo Cleonimo che si presenti a Mirrina e, datale pegno di fede maritale, rimanga con lei a pranzo: Perifane dice trovarsi in sua vicina villa dalla quale farà richiamarlo prontamente.

SCENA SECONDA

Perifane, Paestrio

Perifane ordina a Paestrio, suo servo, che ratto si trasferisca alla villa e dia conto a Cleonimo del concluso parentado con Mirrina, figliuola di Filocrate; egli perciò li manda l'anello, ché presenti alla sposa e rimanga con lei a pranzo.

SCENA TERZA

Paestrio

Si rallegra Paestrio della buona sorte del padrone che n'ottenga in isposa l'amata donzella e ne spera perciò buona mancia.

9 Strofolo, servo di Filocrate] Stefila, Strobolo servi di Perifane *D58* p. 160 PRO. 1 uffizio] uffizio *D58* p. 161 2 tra] fra *D58* p. 161 4 dopo commedia, dell'Ingannante Simile *D58* p. 161 Atto I Sc. I 2 di matrimonio] del maritaggio *D58* p. 161 2 e Cleonimo] con Clonimo *D58* p. 161 3 de'] delli *D58* p. 161 5 tra] fra *D58* p. 161 Atto I Sc. II 3 li] gli *D58* p. 162 Atto I Sc. III 1 Si rallegra Paestrio] Paestrio si rallegra *D58* p. 162

SCENA QUARTA

Palestrio, Argirippo

Argirippo fratello binato di Cleonimo, dopo un lungo pellegrinaggio, sofferte varie fortune, si rallegra che salvo pervenne alla patria; teme tuttavia di presentarsi alla casa del padre, dal quale si tolse senza licenza per vedere il mondo. Palestrio, credendolo Cleonimo tornato di villa, lo saluta caramente e gli dà avviso del parentado, della qual cosa maravigliandosi, Argirippo si tiene come burlato ma, venendoli quindi offerto l'anello l'accetta e s'invia là dove il servo li dice che resti aspettato a pranzo.

SCENA QUINTA

Argirippo

Stupisce della sua buona fortuna, già che di lontano pervenuto alla patria povero e digiuno, ritrovi al suo primo ingresso l'offerta d'un anello di prezzo e d'un cortese invito a pranzo.

CORO

Canta il coro che le buone fortune giungano alcuna fiata in tempo che meno s'aspettino.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Argirippo

Argirippo esce di casa di Filocrate tutto festoso, avendo seduto in lauto convito, come sposo a canto a nobile e vaga donzella, né sa come gli sia succeduta una sorte tale; s'avvisa tuttavia che fu preso in iscambio e, temendo che ritrovato con l'offerta anello possa darne altrui sospetto che ladro egli ne sia stato, delibera di venderlo.

SCENA SECONDA

Perifane, Cleonimo

Perifane sgrida Cleonimo, ché s'è tardi, passato mezzogiorno, si rappresenti, avendolo la mattina per tempo fatto speditamente chiamare da Palestrio e, mandatoli un anello di prezzo che presenti alla sposa. Quegli del tutto si fa nuovo, non avendo veduto il servo, non che ricevuto l'anello. Il padre gli dà fretta, che vada a casa di Filocrate dove, molto aspettato, tardi pervenga.

Atto I Sc. IV 2 *dopo* fortune, ritornato a Dulopoli Città delle Grecia *D58* p. 162 3 vedere] veder *D58* p. 162 5-6 Argirippo si tiene] si tiene Argirippo *D58* p. 162 7 li dice] gli dica *D58* p. 162 Atto I Sc. V 3 e d'] ed un *D58* p. 163 Atto I Coro 1 Canta il coro] Il Coro canta *D58* p. 163

SCENA TERZA

Perifane

Entra in sospetto che il servo Palestrio possa averne trafugato l'anello ed andatosene via con esso; accusa perciò se stesso d'imprudente, che corse a fidar una gemma preziosa ad un servitore, quantunque molti anni ritrovato fidato; gli dispiace poscia che si presenti la prima volta alla sposa il figliolo
 5 senza alcun dono, e non meno ha per male che li sia andato avanti così male in arnese, portando l'istessa veste di panno logora che due anni prima egli a lui fece ed al fratello perduto, e parte per rinvenire il fatto dell'anello.

SCENA QUARTA

Filocrate

Filocrate esce tutto turbato, succeduta stravaganza nel figliolo di Perifane, eletto sposo della sua Mirrina, avvegna che essendosi largamente cibato pur dianzi nell'imbandita mensa, tornò come famelico a rimangiare, ma quello ch'è peggio, si dimostrò cotanto smemorato che non si ricordi che pranzò
 5 a canto alla sua figliuola; egli perciò la chiama a consiglio.

SCENA QUINTA

Filocrate, Mirrina

Mirrina esce piangendo col velo su gli occhi e si lamenta col padre che le abbia dato uno sposo così smemorato e sciocco; conta che nemmeno le abbia parlato, non che fattole alcun dono. Il padre la consola e le dice che resti tempo a disciorre il parentado, egli perciò ritroverà il padre di Cleonimo e,
 5 dato conto del successo, disdirà a quanto promise.

CORO

Predice il coro che le mestizie e' travagli da bello inganno originati, si cangino al fine in contenti.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Filocrate, Perifane, Grippo

Filocrate disdice a Perifane il parentado, avendo evidentemente compreso che Cleonimo, suo figliolo, patisca grandemente difetto di memoria; conta come a casa sua sia ritornato a pranzare la seconda volta, senza ricordarsi della prima e come, interrogato de' particolari della villa, donde di fresco
 5 venuto, non seppe, come smemorato, riferirne alcuna cosa; dubita perciò di

Atto II Sc. III 3 ad] a *D58* p. 164 Atto II Sc. IV 1 Filocrate esce] Esce Filocrate *D58* p. 165
 165 1 figliolo] figliuolo *D58* p. 165 4 ch'è] che è *D58* p. 165 Atto II Sc. V 1 Mirrina esce piangendo col velo su gli occhi] Esce col velo su gli occhi, piangendo Mirrina *D58* p. 165

10 qualche strana umidità piovutali nel cervello, per cui cagionata la sua grande smemorataggine; deva perciò procurare di curarlo prontamente, anzi che 'l nuovo male prenda in lui possesso: di sì strano accidente fortemente resta meravigliato Perifane e, per istanza di Filocrate, spaccia Grippo a convocar dal foro, ivi veduti assisi, Artimone e Sagaristo medici.

SCENA SECONDA

Perifane

Turbato dalla novella inopinata, Perifane discorre come possa esser occorso un tale accidente nel figliuolo, gli dispiace il male, ma molto più perché succeduto in tempo del bramato sponsalizio che teme perciò resti disturbato, spera tuttavia nell'opera de' medici, mentre si verifichi il male.

SCENA TERZA

Perifane, Grippo

Giunge Grippo messaggero al padrone che vengono i medici, fa perciò Perifane apprestare due sedi.

SCENA QUARTA

Perifane, Artimone, [S]agaristo, Grippo

Perifane dà conto a' medici del male di dimenticanza improvvisamente occorso al figliuolo e gli prega di rimedio opportuno e s'allontana, dando luogo a consulta.

SCENA QUINTA

Artimone, Sagaristo

Discorrano i medici delle cagioni dalle quali potesse originarsi una tale obliuione in un giovane e concorrendo nell'origine del male, proceduto da soverchia umidità, vi appropriano per rimedio proporzionato una fontanella nel capo.

SCENA SESTA

Artimone, Sagaristo, Perifane

Richiamato Perifane, l'informano i medici del male che possa esserne sopraggiunto al suo figliuolo e della cura che gli preparano, e, perché segua

Atto III Sc. I 7 deva] deggia D58 p. 166 8 resta] restò D58 p. 166 9 convocar]
convocare D58 p. 166; Atto III Sc. II 1 esser] essere D58 p. 166 4 tuttavia] tutta via
D58 p. 167 Atto III Sc. IV *Agaristo*] *Sagaristo* D58 p. 167

l'operazione senza resistenza dell'infermato nel cervello, il faccia legare e condurre a casa, dove quindi resti curato.

CORO

Il coro canta intorno alla varietà de' mali, che n'occorrano a' corpi umani e come alcuna volta non intesi da' medici.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Grippo, Srafila, Strobolo

Grippo, servo di Perifane, ordina il modo come, comparendo Cleonimo, lo leghino e fa starli alla posta, mentre egli stia alla veletta di esso, per darne a tempo il segno.

SCENA SECONDA

Grippo, Srafila, Strobolo, Agricopoli

5 Agricopoli si presenta come un uomo dubbioso, che non sappia che farsi, già che d'una parte non trovi chi voglia comprar l'anello che gli fu dato, pensandosi la gente l'abbia rubato, e dall'altra teme che gli sia fatta la spia e sia preso; in questo saltati fuori lo Srafila e Strobolo lo legano in vece di Cleonimo, esclama Agricopoli, che s'immagina preso per ladro, ch'egli non è tale, ma l'anello gli fu dato: Grippo dice che non dubiti, già che venga condotto alla casa del padre, dove resti curato del suo male.

SCENA TERZA

Cleonimo

5 Esce tutto infuriato Cleonimo dalla casa di Filocrate, essendovi stato scortesemente ricevuto da quello e dalla figliuola, da ambedue beffato come un crapulone che ritorni a mangiare la seconda volta non ostante che nella prima si sia largamente pasciuto; egli si protesta di ritornarsi alla villa senza più pensare a parentadi.

CORO

Canta il coro che le cose mondane s'avviluppano alcuna volta grandemente, ma quando meno si pensa felicemente si sciolgano.

Atto III Coro 1 Il coro canta] Canta il Coro *D58* p. 168 Atto IV Sc. II Strafila] Stafila *D58*
p. 168 1 huomo] uomo *D58* p. 168 2 comprar] comprare *D58* p. 168 4 Strafila]
Stafila *D58* p. 168 4 in vece] in cambio *D58* p. 169 5 ch'] che *D58* p. 169 Atto
IV Sc. III 1 tutto, *om.* *D58* p. 169 2 ambedue] amendue *D58* p. 169 Atto IV Coro 2
pensa] pente *D58* p. 169

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Palestrio

Viene Palestrio ringraziando il cielo che sia scoperta la sua innocenza, già che s'è ritrovato l'anello, di cui fu reputato ladro, in tasca dell'istesso Cleonimo, anzi, egli medesimo confessa d'averlo da lui ricevuto in dono, e così palesa di non patire del male della memoria che si presuppone.

SCENA SECONDA

Perifane, Palestrio, Filocrate, Artimone, Sagaristo, Agricopoli

I medici fanno fede a Filocrate che Cleonimo, figliuolo di Perifane, non tenga alcun malore di memoria e se apparso egli sia smemorato da altra cagione sia proceduto che da morbosa malizia; possa perciò confermare il parentado; approva Filocrate il detto de' medici, ma non per questo ancora
5 consente al maritaggio.

SCENA TERZA

Cleonimo ed i sopradetti

Comparso Cleonimo di volto e d'abito somigliante Agricopoli, segue una strana meraviglia tra tutti, parendo dalla somiglianza moltiplicato, Agricopoli reputato Cleonimo; ma viene a disciorsi il nodo venendo prima dal padre interrogato Agricopoli, il quale si palesa suo figliuolo che già partito da
5 lui fece in quel giorno, passati due anni, ritorno alla patria, e come per lui nacque lo scompiglio; e di questo e della partenza sua senza licenza chiede perdono al padre che cortesemente lo raccoglie, e, chiaritosi ogni dubbio, resta sposo di Mirrina Cleonimo e passa alla casa di Filocrate a darle l'anello,
10 ma prima chiede Agricopoli d'attendere alle faccende della villa, mentre abbadì il fratello a quelle della città, il che tutto viene approvato.

CORO

Il coro ne fa festa e dopo il canto succede il ballo.

Atto V Sc. I 1 Viene Palestrio] Palestrio viene D58 p. 169 2 s'è] si è D58 p. 169 3 d'] di D58 p. 169 Atto V Sc. II *Perifane, Palestrio, Filocrate, Artimone, Sagaristo, Agricopoli*] *Perifane, Filocrate, Artimone, Sagaristo, Agricopoli, Palestrio* D58 p. 170 2 alcun] alcuno D58 p. 170 Atto V Sc. III *Cleonimo ed i sopradetti*] *Perifane, Filocrate, Artimone, Sagaristo, Agricopoli, Cleonimo, Palestrio* D58 p. 170 2 tra] fra D58 p. 170 2 moltiplicato] moltiplicato D58 p. 170 6 sua, om. D58 p. 170 9 d'] di D58 p. 170 10 il che tutto viene approvato] il che si approva, e di tutto si fa festa. D58 p. 170 Atto V Coro, om. D58 p. 170.

6. IL GIOVANE SVIATO

ARGOMENTO

Clarico, figliuolo di Nicobolo, tenta di persuadere a Filandro, figliuolo di Cerifone, sotto la cura ancora del maestro, che per suo diporto voglia con lui trasferirsi alla casa di Clezia, perfetta cantatrice; ma perché non s'assicura, temendo del seguace maestro, s'inganna e si travia per opera di Stralino, servo
 5 il pedante; intanto il giovane, condotto a Clezia, resta in tal maniera allettato dal canto e dalle belle maniere di lei che consente d'intervenire di furto la sera a cena, preparata in casa della cantatrice; il che risaputosi dal padre, viene improvvisamente da essa ritolto e fortemente sgridato e punito. Riportandosi quindi da Clarico un anello a Cerifone, che diede Filandro a Clezia in pegno
 10 d'intervenire alla cena, viene riconosciuto da Cerifone come anello ch'egli già diede alla figliuola ch'ebbe perduta: dal che nasce occasione di riconoscer la sua figliuola Felicina, cioè la cantatrice sotto nome di Clezia, la quale, riconosciuta, marita a Clarico per cui la riconobbe ed a Filandro, suo figliuolo, a suo tempo si destina la figliuola di Nicobolo amico. Nella commedia restano ammoniti i
 15 padri nell'educazione de' figliuoli e nell'onestà de' parentadi.

INTERLOCUTORI

Prologo, Licenza, Custodia.
 Nicobolo, padre di Clarico.
 Cerifone, padre di Filandro,
 Stralino, servo di Clarico.
 5 Aristo, pedante di Filandro.
 Gonfia, parasito.
 Nibbio, zanaio.
 Cario, servo di Cerifone.
 [Clezia, figliuola di Cerifone]
 10 Felicina, con nome di Clezia figliuola di Cerifone.
 Coro di cittadini.
 – *La scena Tagliavento.* –

PROLOGO

Licenza, Custodia

Conta la Licenza come conceda facultà a' giovani di vagare, la Custodia come gli rattenga, contendano fra loro e concordano finalmente in raffrenata Licenza; e così spiega la Custodia l'argomento della commedia.

ARG. 6 maniere di lei] di lei maniere *D58* p. 171 8 improvvisamente] improvvisamente *D58*
 p. 171 10 ch'] che *D58* p. 171 11 ch'] che *D58* p. 171 11 riconoscer] riconoscere
D58 p. 171 INT. 1 Licenza] Licenzia *D58* p. 172 9 qui *Om.*, Clezia figliuola di Cerifone
D58 p. 172 PRO. *Licenza*] *Licenzia* *D58* p. 172 2 figliolanza] figliuolanza *D58* p. 173

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Nicobolo, Cerifone

Il vecchio Nicobolo congratula con l'amico Cerifone che concorrano in lui le buone fortune di prospera sanità, di stato facultoso, di buona figliolanza, essendo il suo Filandro un giovine costumato; replica Cerifone a questo che la bontà che nel suo figliuolo si veggia, procede dalla cura che egli ne tiene, mantenendolo tuttavia sotto la magistrale disciplina, passa quindi a contare come ebbe una figliuola la quale, fino dalla sua tenera fanciullezza, dava contrasegni d'una bella indole e perciò ella era le sue delizie, ma la fortuna gli tolse la cagione del suo contento; avvenga che essendo un giorno con la sua nutrice trascorsa a suo diporto al lido del mare, avanti la città di Tefano, restò preda di corsari, né mai per alcuni anni ne seppe alcuna cosa, solamente da passeggero fu rufertoli che, comprata da detti corsari, da mercanti era stata condotta a Tagliavento. Egli perciò era venuto ad abitarvi per vedere se poteva rintracciare dove ella fusse ma, non avendo potuto intenderne alcuna cosa, dubitava fusse morta. Nicobolo mostra di compatirlo per una tale perdita e per suo conforto gli dice che se ha perduta una figliuola egli un'altra ne metterà in sua casa dando al suo Filandro la propria figliuola con ricca dote, al che replica Cerifone che sarà tempo a pensare a questo, essendo per ancora giovine troppo il suo figliuolo, che mantenerne intende sotto la cura magistrale per qualche tempo.

SCENA SECONDA

Cerifone

Discorre Cerifone fra se stesso che l'amico suo Nicobolo uomo sia reale e di buona mente, ma poco accurato nell'educazione de' figliuoli, lasciando senza freno trascorrere il suo Clarico dietro a tutte sue voglie; egli perciò impose al suo Filandro che non pratici in modo veruno con lo sfrenato Clarico.

SCENA TERZA

Clarico, Filandro, Stralino

Clarico dimostra di compassionare l'amico Filandro che non si prenda alcun diporto ed onesto trattenimento, come richiede l'età sua fiorita e la sua condizione di nobile e ricco, standosi lontano dalla conversazione degli altri giovani pari suoi, l'esorta per fine di trasferirsi con lui alla casa della signora Clezia, bella cantatrice, ove dal canto di lei e dal gentile colloquio riceva diletto; Filandro si mostra renitente in seguirlo per temenza che sopraggiunga il maestro che l'accompagna e lo ritragga e l'accusi al padre;

l'assicura Clarico, ordinando a Stralino, suo servo, che, giungendo il maestro di Filandro e domandando dove si trovi, mentisca e faccia traviarlo.

SCENA QUARTA

Stralino

Discorre Stralino che dal canto e dalle vaghezze di Clezia, come un nuovo uccello rimanga preso.

SCENA QUINTA

Stralino, Aristo

Aristo, pedante di Filandro, non lo riveggendo ivi d'intorno, ne dimanda a Stralino, come a viatore, se l'abbia veduto e quegli affermando che sì, lo disvia a parte contraria, dove dice se ne vada.

SCENA SESTA

Stralino

Ride dell'inganno fatto.

CORO

Canta il coro come i giovani in libertà rimasti, sieno facili a restar disviati.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Clarico, Filandro

Filandro ringrazia Clarico che gli abbia procurata una sì bella ricreazione, essendo rimasto sodisfattissimo non solo della dolcezza del canto della signora Clezia, ma delle gentili di lei maniere, dalle quali si sia sentito rapire, quasi da naturale istinto ad amarla. Di ciò ne gode Clarico e per compimento di favore lo prega a volere la sera intervenire nella casa stessa della signora Clezia ad una cena della quale ha dato la cura al Gonfia parasito. Filandro, quantunque tema del maestro e del padre, consente tuttavia e, in pegno della sua venuta, offerisce un anello che porti alla signora Clezia.

SCENA SECONDA

Filandro

Discorre Filandro tra se stesso come possa ingannare il maestro e il padre, uscendo la sera segretamente di casa per intervenire alla preparata cena.

SCENA TERZA

Aristo

Aristo, pedante di Filandro, che si era aggirato in varie parti indarno, ricercando il giovine, ritorna infuriato al luogo istesso onde si tolse, avvisandosi gli sia stata fatta una burla per disviare Filandro e fortemente sospetta di Clarico.

SCENA QUARTA

Aristo, Gonfia parasito, Nibbio zanaiolo

Il Gonfia comanda a Nibbio che s'affretti innanzi a picchiare alla casa della sig. Clezia e vi disponga ed apparecchi le cose che ritrovi accomodate al suo arrivo.

SCENA QUINTA

Gonfia, Aristo

Aristo interroga il Gonfia quale sia la cena che si apparecchi, quale il luogo e quali sieno i convitati ed ode che sia portata la roba a casa la signora Clezia, per ordine del sig. Clarico che convitò fra gli altri il giovinetto Filandro suo amico; Aristo in questo esclama contro Clarico, disviatore de' giovani, di cui l'accusi al padre Nicobolo; ma fra tanto darà conto a Cerifone come il suo Filandro si sia lasciato disviare e perciò lo gastighi, e così parte infuriato.

SCENA SESTA

Gonfia

Il Gonfia si pente di aver detto quanto ha detto, scoprendo il tutto, e perciò teme qualche disturbo nella cena.

CORO

Canta il coro che molte volte dopo i piaceri seguono i dispiaceri e' pentimenti.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Cario

Cario, servo di Cerifone, compatendo il giovine suo padrone Filandro, s'aspetta di rivederlo molto afflitto, già che, essendo uscito fuori a cena con amici in casa la sig. Clezia, risaputosi dal padre, egli stesso col maestro era accorso a ritrarlo a viva forza dalla detta casa.

SCENA SECONDA

Cario, Cerifone, Aristo, Filandro

Cerifone, preso per un braccio Filandro, cavato di casa di Clezia, lo sgrida alta voce che, discredente al padre ed al maestro, si sia lasciato sedurre in sì

brutta maniera, passando sfacciatamente a cena entro le case di pubbliche
 5 donne; il maestro non meno va esagerando il fatto oltre quello d'averlo
 lasciato, sì che il giovine miserabile s'ammutisca, ritrovando chiuso ogni
 adito alle scuse. Il padre, per fine, dà ordine al maestro che lo rimeni a casa
 e custodisca serrato in una stanza, come in prigione, in gastigo del misfatto.

SCENA TERZA

Cerifone

Tutto alterato, il padre di Filandro conta le fatiche, le spese e l'inquietudini
 che sopportano i padri per bene educar i figliuoli, ma spesso con poco frutto
 per colpa di chi gli disvii, facendo loro in breve di giorni perder tutto quello
 di buono che in più anni n'acquistarono.

SCENA QUARTA

Gonfia, Nibbio, Stralino

Il Gonfia si lamenta a tutto potere della turbata cena, maledice il vecchio
 Cerifone che, comparso improvviso, abbia amareggiata ogni allegria. Nibbio
 e Stralino danno a lui d'ogni male la colpa, avendo scoperto al pedante di
 Filandro quanto passava intorno al negozio.

CORO

Il coro canta che gli sviamenti de' giovani restano palesi al popolo,
 quantunque si tenti di celarli.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Cerifone, Nicobolo

Si lamenta Cerifone con Nicobolo che Clarico, di lui figliuolo, non
 contento di scorrere per tutto licenziosamente come un scavezzacollo,
 procuri d'avantaggio l'altrui ruina e quella particolarmente del suo Filandro,
 avendolo condotto alla casa d'una donna che si rende un publico ridotto
 5 di giovani scavestrati, quale s'appalesa il suo Clarico. Si risente in questo
 fortemente Nicobolo, affermando che non sia tale il suo figliuolo, quale egli
 lo figura, né perché vada alla casa di Clezia alcuna volta, si debba reputare
 disviato; già che non per altra cagione vi ci sia trasferito che per vaghezza
 del suo canto e delle sue belle maniere; passa quindi a significarne che abbia

Atto III Sc. II 3 pubbliche] publiche *D58* p. 179 5 ammutisca] amutisca *D58*
 p. 179 Atto III Sc. III 1 Tutto alterato, il padre di Filandro conta] Conta tutto alterato il
 padre di Filandro *D58* p. 179 2 educar] educare *D58* p. 179 3 perder] perdere *D58* p.
 179 Atto III Sc. IV improvviso] improvviso *D58* p. 179 Atto III Coro 1 Il coro canta]
 Canta il Coro *D58* p. 179 Atto IV Sc. I 1 Si lamenta Cerifone] Cerifone si lamenta *D58* p. 180

- 10 presentito che ella sia nata di nobil gente e quivi a Tagliavento sia pervenuta per accidente, sì come possa intendere dal suo Clarico che venga a scusarsi.

SCENA SECONDA

Cerifone

Sentendo Cerifone nata nobilmente Clezia e colà pervenuta, entra in qualche pensiero della sua figliuola, ma la differenza del nome, insieme con alcuno altro particolare, non permette che lo creda.

SCENA TERZA

Cerifone, Clarico

Clarico riporta l'anello a Cerifone che Filandro, suo figliuolo, diede in pegno a Clezia, la quale di mala voglia se ne sia privata, ricordandosi d'un altro somigliante che, fanciulletta, n'ebbe in dono dal padre Cerifone; rimirando questi l'anello lo riconosce e chiama Cario, suo servo.

SCENA QUARTA

Cerifone, Clarico, Cario

Cerifone comanda a Cario che sprigioni dalla stanza di casa Filandro e lo riconduca alla sua presenza, replica il servo che molto volentieri eseguirà l'impero, dovendo renderne la libertà al suo padrone.

SCENA QUINTA

Cerifone, Clarico

- Clarico intanto, interrogato da Cerifone, conta come gli riferì Clezia che fu rubata fanciulletta da' corsari e condotta a Marocco, dove fu comprata da un mercante di Tagliavento che la condusse alla sua città e diede in cura a donna che la fece imparare a cantare e sonare, mentre egli ritornò a' suoi viaggi e, perché non fusse riconosciuta, le mutò il nome, e questo quanto di lei sapeva.
- 5

SCENA SESTA

Cerifone, Clarico, Filandro, Aristo

- Cerifone domanda a Filandro come avesse quello anello che diede in pegno a Clezia, risponde che, scherzando, lo tolse di mano alla sorella Felicina, poco avanti che rubata fusse da' corsari; Cerifone, quasi presago d'averne ritrovata la figliuola, prega Clarico che lo meni insieme con Filandro alla casa della signora Clezia.
- 5

SCENA SETTIMA

Aristo

Afferma Aristo bella stravaganza, mentre il padre rimeni il figliuolo a quella casa stessa donde sgridando lo ritolse pur dianzi, ed aspetta qualche bella novità.

CORO

Il coro loda la cura de' padri verso i figliuoli, ma riprende il troppo rigore di essi.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Cerifone, Clarico, Filandro, Aristo, Clezia, Cario

Esce Cerifone pieno tutto di speranza d'averne ritrovata la sua perduta figliuola e, restando già informato d'alcuni successi di lei corrispondenti alla verità del fatto, viene interrogando Clezia del restante della sua nativa patria, come fusse rubata, in quale età di fanciullezza, ed il tutto veggendo conformarsi alla sua perduta figliuola; chieggendole per fine il nome de' suoi genitori e quello di lei, rimane accertato com'ella veramente sia la sua perduta Filicina e come tale giubilando l'accoglie; ed ella non meno con giubbilo il padre e quindi il fratello Filandro con allegrezza di tutti e, singolarmente, di Clarico che fu cagione d'un tale riconoscimento e che spera d'ottenere in isposa l'amata donzella.

SCENA SECONDA

Nicobolo, e medesimi

Cerifone dà conto a Nicobolo, che sovraggiunge, tra l'allegrezze della sua Filicina, ritrovata quando meno l'attese; conta la felice sorte succedutali, mediante il suo figliuolo Clarico, a cui perciò la destina sposa, mentre segua il consenso di lui; il che segue con approvazione e con gioia, e così dandosi la fede maritale si conclude il maritaggio fra Clarico e Felicina: dopo questo Nicobolo offerisce di darne la sua figliuola Floricella a Filandro, al che acconsente Cerifone, per quando venga il tempo del maritaggio, tra tanto con ballo e canto vengon celebrate le nozze di Clarico con Filicina.

Atto V Sc. 1 4 ed] e *D58* p. 183 5 chieggendole per fine] per fine chieggendole *D58* p. 183 6 com'] come *D58* p. 183 7 giubbilo] giubilo *D58* p. 183 9 ottener] ottenere *D58* p. 183 9 isposa] sposa *D58* p. 183 Atto V Sc. II *Nicobolo, e medesimi*] *Cerifone, Clarico, Filandro, Aristo, Filicina, Cario, Nicobolo. D58* p. 183 1 tra] fra *D58* p. 183 7 dopo *Cerifone*, ma *D58* p. 183 7 tra] fra *D58* p. 183 8 vengon] vengono *D58* p. 183 *Fine del Terzo & Ultimo Libro. D58* p. 183.

7. IL SERVO FRAUDOLENTE

ARGOMENTO

Carillo, giovine figliuolo del Sig. Antimo, avendo perduto nel giuoco con altri giovani amici una cena, né sapendo come sodisfare con decoro al suo obbligo, si raccomanda allo Stringa, suo scaltrito servitore, che trovi modo come, senza sborso di danaro e in altra guisa, celebri la cena; lo Stringa perciò
 5 manda con inganno in villa il vecchio Antimo e, parimente, ingannando il Lecca, pasticciere, si fa portare a casa le vivande per altri preparate. Compresa la di lui doppia trufferia, dovendone restar punito, ritrova chi per lui interceda, il quale, palesando la burla fatta per aggradire al giovine padrone, ottiene perdono dagli offesi, del che si fa festa, e si celebra l'intercessore.

INTERLOCUTORI

Prologo, Eutrapelia.

Carillo, figliuolo d'Antimo.

Antimo, vecchio.

Carmita, suocero del Sig. Dorante.

Dorante, sposo.

Stringa, servitore di Carillo.

Filino, amico di Carillo.

Lecca, pasticciere.

Sorino, servitore del Sig. Carmita.

Barletta, suo fante.

Coro di cittadini.

– *La scena Corinto.* –

PROLOGO

Eutrapelia

L'Eutrapelia si dichiara una maestra onesta di ricreamenti, che procuri agli uomini in ristoro delle cure moleste ed intraprese fatiche, alle quali provvede con varie dilettezioni modeste, ma, particolarmente, con la bene accostumata commedia, la quale molto diletta, come scaltra imitatrice de' costumi di
 5 persone private, di condizioni e qualità diverse, inducendosi presentemente a rappresentarne una d'un servo fraudolente, di cui n'esplica l'argomento.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Carillo, Stringa

Il giovine Carillo palesa allo Stringa, suo servitore, come gli bisogni l'opera sua in urgenza importante e così gli scopre come, ritrovandosi in un congresso d'altri giovani suoi amici, venendosi a giuoco in cui il perdente

5 paghi una cena a tutti della compagnia, egli sia rimasto il perdente; così
 debba pagare, prima che si possa, la detta cena per la quale si sgomenta,
 non sapendo dove se la fare, né come, mancando il danaro sufficiente per
 lauta mensa; lo Stringa li dice che non dubiti di nulla, bastandoli il cuore
 a supplire a tutto che richiegga la cena; quanto al luogo servirà la propria
 casa, mentre con qualche inganno mandi in villa il vecchio Antimo; quanto
 10 alle vivande, pensi di provvederle senza spesa dal pasticciere Lecca, a cui il
 Sig. Carmita ha dato ordine che prepari lautezza di vivande per banchetto
 nuziale il vegnente giorno; egli, con qualche bel giuoco, promette farne
 venir a sua casa alcune delle migliori; vada perciò ad invitare gli amici per
 l'istessa sera del presente giorno.

SCENA SECONDA

Stringa

Discorre lo Stringa tra se stesso come inganni il pasticciere, sì che gli mandi
 vivande a casa del suo padrone, gli sovviene opportuno mezzo il Barletta,
 uomo acconcio alle trufferie; conclude perciò di ritrovarlo, ma prima deggia
 con qualche bel modo mandar in villa il vecchio padre di Carillo.

SCENA TERZA

Stringa, Antimo

Lo Stringa, veggendo venire Antimo, gli si muove incontro dicendoli come
 appunto l'andava cercando per darli conto come abbia risaputo da contadino
 vicino che una folata di vento abbia portato via le tegole del tetto di villa,
 perciò convenga che speditamente vi si trasferisca per veder il danno e
 5 rimediarvi; il vecchio dice volerlo fare subito, anzi, che per altra cagione
 ancora avea deliberato di trasferirsi quel giorno alla villa.

SCENA QUARTA

Antimo

Discorre tra se stesso che le possessioni fruttano sì, ma per l'opposto sono
 di molta spesa per loro mantenimento.

CORO

Canta il coro l'astuzie de' servitori.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Stringa, Barletta

Lo Stringa propone al Barletta bell'occasione di guadagno e di godimento di
 cena, osservando quanto gl'imponga: vada, gli dice, al Lecca pasticciere come

un mandato dal Sig. Carmita, perché gli dia buona parte delle vivande per il pranzo del dì seguente ordinate per nozze, già che aspetti anticipatamente
 5 la sera a cena lo sposo; dà perciò lo Stringa al Barletta una lettera finta del Sig. Carmita, perché gli fidi la roba; il Barletta s'esibisce di trattare con ogni destrezza il negozio e gli assicura una certa riuscita.

SCENA SECONDA

Stringa

Lo Stringa si promette una prospera riuscita del negozio, stante la destra furberia del Barletta, del quale va rammemorando varie di lui prove ne' furbeschi affari, dandoli così agio al trattamento di lui col Lecca; e, veggendoli apparire, subito si ritira.

SCENA TERZA

Barletta, Lecca

Il Barletta si dice un mandato del Sig. Carmita, perché gli dia le vivande che abbia preparate, consegnando l'ordine in mano al Lecca il quale d'una tal novità s'altera, già che le vivande tutte doveva, conforme al primo ordine dato, ordinare per lo giorno seguente e non per la cena del dì presente;
 5 replicatoli che così disponga il Sig. Carmita, egli perciò s'affretti, dicendo il Barletta sia per tornare tra un'ora con lo Zanarolo per portarne la roba a casa del Sig. Carmita.

SCENA QUARTA

Lecca e suoi garzoni

Il Lecca, convocati i suoi serventi, gli sgrida che s'apprestino a preparare questa e quella vivanda e minaccia loro percosse se non abbino esequito quanto gl'impone.

CORO

Biasima il coro l'insolenza ed altri vizi soliti esser ne' vivandieri.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Carillo, Filino

Carillo dà conto a Filino, uno degli amici intervenuti alla cena, come sia seguita con le vivande che dovevano servire per il banchetto nuziale che n'apparecchia il Sig. Carmita, ricevendo lo sposo. Il tutto da burla nasca, per artificio dello Stringa, suo servo; voglia perciò proteggerlo in ogni caso di grave
 5 alcuna molestia che per tale inganno potesse ricevere. Il Sig. Filino s'offerisce d'operare in modo che passi il tutto bene, senza pregiudizio notabile dello

Stringa, professandosi amico dello sposo il quale, fatto consapevole del bello inganno, s'interponga come mediatore di pace.

SCENA SECONDA

Lecca, Sorino

Sorino, servitore del Sig. Carmita, conducendo seco un portatore, domanda al Lecca i pasticci e l'altre robe cucinate, secondo l'ordine dato e la caparra; il Lecca si fa nuovo d'una tal domanda, avendo la sera antecedente dato ad un messo del Sig. Carmita il meglio che si ritrovasse di preparate vivande.
 5 Replica Sorino non abbia il suo padrone ricevuta cosa alcuna e se ad altri avrà dato roba sia suo danno, renda la caparra, ed aspetti oltre ciò d'essere punito.

SCENA TERZA

Lecca

Il Lecca si lamenta della sua disgrazia e, comprendendo trama d'inganno, sospetta dello Stringa, s'avvisa perciò di ricorrere al Sig. Antimo suo padrone.

CORO

Il coro celebra le burle dalle quali derivi grazioso riso, più che danno.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Antimo

Tornato il vecchio dalla villa, minaccia non poca punizione allo Stringa, suo servo, che l'abbia con inganno mandato in villa, dove alcun danno non si veggia fatto dal vento, sì come gli affermò seguito fusse; sospetta perciò di qualche bagordo del medesimo Stringa, il quale giura di rinvenire per
 5 poi punirlo.

SCENA SECONDA

Antimo, Carmita

Il Sig. Carmita, sdegnato, si presenta al vecchio Antimo, parendoli strano che gli abbia fatto un tal giuoco, fattosi portar con inganno a sua casa l'apparecchio del convito nuziale ordinato al Lecca, credendo il tutto seguito per trufferia dello Stringa, suo servitore; il Sig. Antimo mostra di non saper nulla di tutto ciò, essendo nuovamente tornato dalla villa dove, con strattagemma dell'istesso Stringa si trasferì; egli dunque, potendo averne l'uno e l'altro di loro ingannato, meriti perciò doppio gastigo. Il Sig. Carmita chiama subito Sorino e gli ordina che vada prontamente spiando dove si ricoveri lo Stringa, acciò poscia lo faccia metter prigioniero.

SCENA TERZA

Sorino

Sorino si promette di ritrovarlo, ricercando ogni luogo più occulto della città, esagera come meriti di restar gravemente punito per questa ed altre sue furberie.

CORO

Canta il coro che le furberie de' servitori si devano da principio punire, affine che non s'avvezzino maggiormente in esse.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Carillo, Filino

Filino dà conto all'amico Carillo com'abbia trattato col Sign. Dorante, sposo della figlia del Sig. Carmita, affine che protegga lo Stringa in caso di gastigo per le burle fatte; riferisce come non solo il Sig. Dorante si sia riso della burla, ma abbia lodato come scaltrito lo Stringa, il quale abbia ricevuto ed occultato in sua casa, per poi manifestarlo a suo tempo.

SCENA SECONDA

Filino, Carillo, Antimo, Carmita, Sorino

Ragguaglia Sorino i SS. Antimo, e Carmita, come abbia fatta diligente ricerca per la città per ritrovarne lo Stringa, né gli sia succeduto d'averne di lui notizia, non che di ritrovarlo e, sospettando sia passato perciò alla foresta, dice che, se è con loro consenso, guiderà seco il littore per ricercarlo e ritrovatolo condurlo prigioniero.

SCENA TERZA

Dorante, Stringa, i sopradetti

Dorante, conducendo per mano lo Stringa, dice alla presenza di tutti che quanto abbia fatto lo Stringa tutto sia seguito con bella burla per aggradire al Sig. Carillo, suo padron giovine, e così conta il fatto; quindi si rivolge al Sig. Antimo che gli perdoni la bugia per mandarlo in villa; rivolto poscia al Sig. Carmita, suo suocero, lo supplicò a condonargli il furato preparamento del banchetto nuziale; ordinando per fine a Sorino che sodisfaccia al Lecca per l'apparecchio ordinatorle del convito; quindi il Sign. Carmita invita il Sig. Antimo, con tutti gli altri, a venir a pranzo in sua casa, dove la sera interverrà il Sig. Dorante per ricever la sua destinata sposa.

CORO

Il coro fa festa e celebra la gentilezza e cortesia del Sign. Dorante.

8. IL VILLANO FURBO

ARGOMENTO

Tofano, contadino del Sig. Cronimo, d'accordo con Sandro, suo combuttiere, ammazza il bue, insala la carne e porta la pelle al padrone, dandoli ad intendere sia morto di veleno; il che non credendosi da questo e da altri, vien fatto prigionie dal podestà del luogo; e restando quindi alla
 5 presenza del padrone esaminato, confessa il peccato il quale da Cronimo gli è perdonato, precorsa d'altri la sodisfazione, celebrandosi per ciò la di lui clemenza e liberalità.

INTERLOCUTORI

Prologo, Astuzia.

Tofano, contadino del Sig. Cronimo.

Sandro, combuttiere.

Cronimo, padrone di Tofano.

Dulippo, suo servo.

Pasquino, manescalco.

Cassadoro, podestà di Stromboli.

Nicca, notaio.

Caprino, garzone del mascellaro.

Coro di cittadini.

PROLOGO

Astuzia

L'Astuzia s'appalesa in alcun modo serva della Prudenza ma diversa dalla Sagacità, la quale con occhio linceo scopre il bene lontano e ritrova i mezzi proporzionati per pervenirvi, ella, per l'opposto, conosca il male, perché si schivi, così sia sua cura particolare scoprir le frodi più scaltrite, dal che
 5 discende a quella che si tratti nella favola del villan furbo di cui spiega l'argomento.

ATTO PRIMO SCENA PRIMA

Tofano, Sandro

Rappresenta Tofano a Sandro, suo combuttiere, come il bue che possiede già vecchio, non bene col suo che giovane s'accompagni, voglia per ciò riuscirsi in qualche modo, e, già che non consenta il padrone che lo muti, esequirà tutto ciò in altra maniera che gli concerna, promettendoli di tener
 5 segreta la faccenda, il che gli giura Sandro. Egli allora manifesta come pensi di ammazzare il bue, insalare di esso la carne e portarne la pelle al padrone, dandoli ad intendere che sia morto di veleno. Consente Sandro che gli riesca

10 si d'uccider il bue, ma dubita che non bene gli sortisca lo scorticarlo; giudica perciò a proposito il chiamar Caprino, garzone del beccaio, perché compisca l'opera; egli perciò lo condurrà alla stalla per detrarli la pelle, mentre egli intanto vada ad uccider il bue.

SCENA SECONDA

Sandro

5 Sandro, discorrendo tra se stesso, dice che non s'aspettava da Tofano una tal furberia, quantunque non tenga nome di troppo fedele al padrone; afferma saperli male d'aver consentito a tale inganno e promessa segretezza, potendo sopraggiungere qualche pregiudizio, risaputosi il fatto; move tuttavia ad esequire quanto promesse.

CORO

Il coro canta le fatiche de' contadini, dalle quali risulti il nutrimento delle famiglie, come tra di loro molti de' buoni si ritrovino, ma non manchino altresì de' furbi.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Sandro, Caprino

Caprino, avendo scorticato il bue, si querela con Sandro che non gli sia, conforme al solito, rilasciata la pelle; Sandro replica che non dubiti, dovendo restare in altra maniera sodisfatto, già che sia di mestieri a Tofano di prevalersi della pelle del bue in sua occorrenza, tra tanto l'invita a bere in sua casa.

SCENA SECONDA

*Cronimo, Dulippo**Qui si muta la scena della villa in quella della città.*

Discorre il Sig. Cronimo con Dulippo, suo servitore, che più giorni sieno passati che Tofano, suo contadino, non si sia rappresentato portando frutta a sua casa, o per altra cagione, in ordine all'utile del podere, giudichi perciò opportuno che si trasferisca alla villa per vedere come passino le cose.

SCENA TERZA

Cronimo, Dulippo, Tofano

5 Tofano si presenta fintamente turbato al padrone il quale, richiedendo che cosa sia di nuovo, ode da Tofano la morte disgraziata del bue, rimasto, per quanto s'è compreso, avvelenato; in segno n'adduce di esso la pelle; il padrone s'altera per tal novella, rimproverandoli che tali sieno i guadagni che riporti del podere e, per fine, dicendoli che si guardi non aver fatta qualche furberia,

fatto consegnar la pelle del bue a Dulippo, parte sdegnato.

SCENA QUARTA

Tofano

Rimane Tofano confuso, non solo dal turbamento del padrone, ma dal sospetto che abbia dimostrato di qualche trappola; oltre tutto ciò, gli spiace che non gli abbia resa la pelle del bue che torni in pagamento a Caprino per averlo scorticato.

SCENA QUINTA

Cronimo, Dulippo, Pasquino

Pasquino, manescalco, interrogato dal Sig. Cronimo intorno alla pelle del bue di quello che ne giudichi, se riconosca in essa alcun segnale che sia stato l'animale avvelenato, ovvero in altra maniera morto; a questo aderisce il manescalco, non apparendo contrassegno alcuno nell'offerta pelle di veleno seguito, non si ravvisando nemmeno alcuno arruffamento di pelo che soglia dopo lasciarne il percorso veleno; il Sig. Cronimo lo ringrazia e lo rimanda a sua bottega.

SCENA SESTA

Cronimo, Dulippo

Il Sig. Cronimo ordina a Dulippo che vada con quella pelle al podestà di Stromboli, Sig. Cassadoro, e, salutandolo da sua parte, lo preghi che voglia far chiamare Tofano, suo contadino, ed esaminarlo intorno al fatto seguito del bue.

CORO

Il coro canta che sia prudenza non credere così facilmente tutto ciò che venga riferito, già che molte volte gli uomini si ritrovino fallaci.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Caprino, Tofano

Si muta la scena della città in quella della villa.

Caprino che n'ebbe aspettato Tofano che dalla città tornasse alla villa, vedendolo comparire, gli presenta davanti e gli chiede la pelle del bue; negando Tofano d'averla, gli domanda per prezzo di essa due scudi, il che parendo a Tofano esorbitanza, lo rigetta come impertinente, dicendo non volerli dare nulla; Caprino perciò montato in collera, grida di volerlo querelare al podestà e parte perciò tutto infuriato.

SCENA SECONDA

Tofano

Vedendo Tofano crescere gl'imbrogli dubita di qualche sinistro incontro, pentendosi perciò d'aver morto il bue.

SCENA TERZA

Sandro, Tofano

Comparso Sandro, chiede a Tofano come l'abbia saldata col padrone intorno alla pelle del bue e se egli se la sia bevuta, ode che malamente, onde gli resti che sospettare; e così ammendue si partono alquanto confusi.

CORO

Canta il coro come li disegni fraudolenti molte volte non riescono, venendo scoperti.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Cronimo, Dulippo

Qui si muta la scena tornando in città.

Dulippo, tornato dal podestà, racconta al suo padrone come il Sig. Cassadoro si rise dell'offerta pelle, a cagione della quale fece condur prigionie il suo contadino Tofano, querelato da Caprino per l'istessa pelle negatale, mentre gli era dovuta come usato pagamento; l'avrebbe poscia esaminato intorno alla morte del bue. Il Sig. Cronimo sentendo imprigionato il suo contadino, senz'altro indugio fa apprestare il cavallo per trasferirsi alla villa.

SCENA SECONDA

Qui si muta la scena nella Potesteria di Stromboli.

Cassadoro, Tofano, Nicca

Il Sig. Cassadoro esamina Tofano nel seguito del bue e nell'interrogazione, vedendo che s'imbrogli, lo comprende colpevole, ma, non confessando per ancora il fatto, fa riporlo prigionie.

SCENA TERZA

Cassadoro, Nicca

Il Sig. podestà Cassadoro discorre col Nicca, suo notaio, intorno all'esame di Tofano, il quale abbia fatto un bel giuoco al padrone, deva perciò constringersi a manifestare il fatto.

CORO

Il coro canta che la verità non sa restarsi celata e, superando le frodi tutte e falsitadi, s'appalesi a suo tempo.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Cassadoro, Cronimo, Nicca

Il Sig. Cassadoro dà conto al Sig. Cronimo come abbia quasi del tutto compresa la furberia del suo contadino, il quale abbia, per quanto apparisca, ammazzato il bue, ma giudichi ben fatto se ciò confessi alla presenza di lui, il quale comanda che sia scarcerato e condottogli avanti.

SCENA SECONDA

Tofano, e' sopradetti

Confuso Tofano, alla presenza del padrone, interrogato di nuovo, confessa il peccato e ne domanda perdono all'istesso, il quale mostra di volerli perdonare, mentre tra tanto compariscono Sandro come complice e Caprino, che rimanga sodisfatto.

CORO

Il coro ne fa festa e celebra la gentilezza e cortesia del Sign. Cronimo.

9. IL PARASITO DIGIUNANTE

ARGOMENTO

Pasibone, parasito, credendosi di dover godere in una mensa alla quale ne porti, tra gli altri convitati, una pingue vivanda, resta, a cagione d'una burla che gli vien fatta, digiunante; del che, mentre si duole ed altri n'offende, è tratto prigionie; ma, compassionato nelle sue miserie, liberato rimane e ristorato, sì come persuaso a mutare il mestiere di parasito in altro più lodevole, il che promette esequire rappacificandosi con tutti; del che si fa festa.

INTERLOCUTORI

Prologo, Sobrietà.

Filopolo, Giroldo, amici.

Zuta, servitore del Sig. Giroldo.

Pasibone, parasito.

Taverna, oste.

Niccola, serva del Sig. Girollo.

[Zanaio]lo]

Coro di cittadini.

PROLOGO

Sobrietà

La Sobrietà racconta i beni che ella cagiona e, per l'opposto, i mali della sua nemica Intemperanza, la quale oltre quelli rimase alcune volte schernita, sì come si vidde particolarmente ne' parassiti; dal che discende alla burla che venga fatta al parassito Pasibone nella commedia preparata di cui spiega l'argomento.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Filopolo, Girollo

Filopolo ammonisce l'amico Girollo che non si governi bene in sua casa, ammettendo a pranzo ed a cena, sovente, il parassito Pasibone, il quale non pure gli arreca spesa, venendo a sua cagione imbandita più del solito la mensa, ma detragga alla sua riputazione il consorzio d'una tal vile persona,
 5 la quale in presenza l'aduli ed in assenza si rida di lui, lo consiglia perciò a levarselo davanti con bel modo. Il Sig. Girollo approva per buono il consiglio ma, non sapendo come possa allontanarlo da sua casa, prende di ciò la cura Filopolo, offerendo di farne una tal burla al parassito che si rimanga dalla frequenza di sua casa; gli ordina perciò che per un giorno o due si trasferisca
 10 alla villa e gli mandi, tra tanto, il suo servitore, detto il Zuta.

SCENA SECONDA

Filopolo

Filopolo, discorrendo tra se stesso, conclude che più bella ed opportuna burla non possa fare a un parassito che far rimanerlo digiuno in qualche occorrenza di preparato convito; onde per far che riesca il simile al parassito Pasibone, giudica molto acconcio il Zuta, servitore del Sig. Girollo.

SCENA TERZA

Filopolo, Zuta

Filopolo spiega al Zuta l'intenzione del Sig. Girollo, suo padrone, che si faccia una bella burla a Pasibone, per cui, rimanendo digiunante in occasione d'opima apparecchiata mensa, disgustato perciò si distolga dalla frequenza della casa del Sig. Girollo, il quale, per dar luogo alla burla, si sia trasferito
 5 in villa. Inviti perciò a lauto pranzo il parassito in casa del Sig. Girollo, dove intervengano altri, ma con portarne ciascheduno la sua vivanda, il che molto più n'imponga al parassito.

SCENA QUARTA

Zuta

Il Zuta si rallegra dell'offerta occasione di vendicarsi di Pasibone che, frequentando tutto giorno la casa del suo padrone, diluvia nella mensa quanto di buono vi si trovi, non lasciando reliquie nemmeno per li miseri servitori; onde pensa di farli pagare le crapule passate.

CORO

Biasima il coro i parassiti, come uomini insaziabili, adulatori e pieni di vizi.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Zuta, Pasibone

Propone il Zuta a Pasibone una bella occasione d'un pranzo in quello stesso giorno, che si celebri, con altri amici, in casa del Sig. Giroldo il quale, trasferitosi alla villa, lascia libera la casa ma, non trovandosi in essa provvisione che basti, ciascheduno de' convitati debba portare la sua vivanda; ed egli più degli altri deva farlo ché più mangi di ciascun altro; il che promette Pasibone.

SCENA SECONDA

Pasibone

Gode il parassito dell'offerta occasione di mangiamento in casa del Sig. Giroldo, nella quale risolve far portare dal Taverna, oste, una pingue vivanda di carne il cui conto si scriva al Sig. Giroldo.

SCENA TERZA

Filopolo, Zuta

Il Zuta dà conto al Sig. Filopolo quanto abbia operato col parassito il quale, non pur pronto, intervenga al pranzo, ma vi porta una grassa vivanda; il Sig. Filopolo godendo che il negozio s'incammini bene, ordina al Zuta che, ricevuta la vivanda di Pasibone, gli dia una tal lettera che la porti a sua casa, mentre tra tanto gli altri si pongano prontamente a mensa.

SCENA QUARTA

Zuta, Pasibone col Zanaiole

Comparisce Pasibone col Zanaiole che, dietro, gli porta un pingue arrosto di gallo indiano; il Zuta ordina al Zanaiole che lo porti a casa del Sig. Giroldo e prega poscia Pasibone che porti la lettera a casa del Sig. Filopolo e torni spacciatamente, sì come dice il parassito farà.

CORO

Il coro canta che medicina opportuna per guarire i parassiti dalla golosità sia il digiuno.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Pasibone

Pasibone si lamenta venendo dal Sig. Filopolo, a cui portò la lettera, che rimase per un pezzo serrato in casa; esagera come l'abbia consumato una tale tardanza e prega che non resti in alcun modo pregiudiziale al pranzo; e così accostato, batte la porta del Sig. Giroldo, né venendo aperto, percote con ogni violenza e grida.

SCENA SECONDA

Pasibone, Niccola

Niccola, serva del Sig. Giroldo, apre la porta sgridando il parassito del poco rispetto che porti alla casa del suo padrone, fracassandoli la porta; replica il parassito che doveva aprirla tosto, venendo al preparato pranzo; ride di ciò la serva, rinfacciandoli che sia venuto a una bell'otta, restando non pure sprecchiata la tavola, ma vota la casa e sì gli serra la porta sul viso.

SCENA TERZA

Pasibone

Prorompe Pasibone in grandissime escandescenze per vedersi in tal maniera burlato, maledice il Sig. Filopolo che l'abbia tanto trattenuto, si rivolge rabbioso contro il Zuta che non l'abbia aspettato, termina finalmente le rampogne con l'affanno che prova, dovendo rimanersi digiunante, mentre si promise di empirne il sacco.

SCENA QUARTA

Pasibone, Taverna

Il Taverna, oste, sopraggiunto tra le smanie del parassito, gli domanda come sia piaciuto l'arrosto del gallo indiano a' convitati; al che, con poco proposito rispondendo, il parassito pone in qualche sospetto di male il Taverna il quale chiede che lo paghi, il che negando di voler fare Pasibone, anzi, villaneggiandolo da vantaggio, chiama il Taverna i suoi garzoni, lo fa prendere e guidar prigionie nella propria osteria.

SCENA QUINTA

Taverna

Esagera il Taverna l'impertinenza del parassito, che non pure negò di pagarlo

dell'arrosto, ma proverbiallo senza rispetto alcuno, determina di tenerlo chiuso fino a tant, che non lo sodisfaccia nel pagamento e nell'ingiurie.

CORO

Canta come gli uomini più plebei e vili sono più precipitosi alle risse, viene tuttavia più ripreso il parasito dell'oste.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Filopolo, Giroldo

Il Sig. Filopolo dà conto al Sig. Giroldo, ritornato di villa, della bella burla fatta al parasito, rimasto digiunante ed oltre ciò con ispesa; onde stima che a bastanza rimarrà persuaso di non più sfacciatamente frequentar la sua casa, come costumò di farne; di ciò se ne ride il Sig. Giroldo e ringrazia l'amico
5 per medicina sì bella.

SCENA SECONDA

Filopolo, Giroldo, Zuta

Comparso il Zuta a' SS. Filopolo e Giroldo gli ragguaglia delle nuove miserie del parasito, rimasto prigioniero nell'osteria del Taverna, avendolo villaneggiato, oltre il negamento di pagarlo per l'arrosto ricevuto; resti perciò l'infelice in qualche pericolo di morirsi di fame e più di consumarsi di rovello
5 per le sopradette burla; il Sig. Filopolo e Giroldo, compassionandolo, tentano di liberarlo; onde per quest'effetto promette di trasferirsi il Sig. Filopolo all'osteria e, sodisfacendo il Taverna, liberarlo dalla prigione.

SCENA TERZA

Giroldo, Zuta

Il Zuta dubitando che il parasito possa risentirsi contro di lui come autore della burla, prega perciò il padrone che s'interponga per la pace.

CORO

Il coro canta la moderazione ne' gastighi, ne' quali equità e clemenza si dimostri.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Filopolo, Giroldo, Pasibone, Taverna, Zuta, Coro.

Il Signor Filopolo, scarcerato il parasito, lo conduce al Sig. Giroldo il quale cortesemente lo raccoglie e gli racconta come il tutto sia stato fatto per burla per sua ammonizione, acciò desista dall'offizio di parasito e s'applichi ad

- 5 altro che gli sarà procacciato; il tutto promette di fare Pasibone il quale, per fine rappacificato col Zuta e col Taverna, già sodisfatto nel pagamento, vien condotto nella casa del Sig. Filopolo dove pienamente venga ristorato; e di tutto il coro fa festa.

10. IL FALSO AMICO

ARGOMENTO

- 5 Antifilo, amico falso, viene come tale riconosciuto mentre recusa l'eredità, come poco lucrosa, del vecchio Carisseno di cui si finse amico per proprio interesse; onde Carisseno, compresolo amico interessato, istituisce con testamento realmente fatto Menippo che, come accorto ammonitore, reputò vero amico; mentre Antifilo proponga, veggendosi deluso, d'astenersi per l'avvenire dall'usata arte adulatoria.

INTERLOCUTORI

Amicizia, Prologo.
 Antifilo, falso amico di Carisseno.
 Menippo, ammonitore di Carisseno.
 Carisseno, vecchio.
 Lucrazio, notaio.
 Coro di cittadini.

PROLOGO

Amicizia

L'Amicizia dà ragguaglio di se medesima e dichiara quali sieno i suoi veri alunni, quali i simulati, e da questi discende a spiegarne l'argomento della comica favola del falso amico.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Antifilo, Menippo

- 5 Domanda Menippo al Sig. Antifilo che gli dica per grazia come corteggi con tanta dimostrazione d'affetto il vecchio Carisseno e che pretenda da lui; Antifilo, apparso prima alquanto renitente nel palesare il suo intento, lo scopre poi da replicate istanze, con confidenza che aspiri alla di lui eredità, già che pochi affini tenga, e, così partendo, s'invia verso la casa del signor Carisseno.

SCENA SECONDA

Menippo

Biasima il Sig. Menippo l'azioni d'Antifilo come amico pur troppo interessato, il quale di così perverte le belle leggi dell'Amicizia, egli per ciò meriti che non gli succedano conforme all'intento le sue pretensioni.

SCENA TERZA

Carisseno, Antifilo

5 Antifilo va domandando al Sig. Carisseno come nella sanità se la passi, premendoli la di lui salvezza più che la propria, se possa in quella in alcun modo recarli giovamento; passa quindi all'occorrenza d'affari a' quali prontissimo s'esibisce ed ode da Carisseno alcuno particolar negozio che ricerchi spedizione, la quale Antifilo promette di procurarne.

SCENA QUARTA

Carisseno

Il Sig. Carisseno si pregia d'un tale amico il quale non pur molto gli palesi d'affetto, ma gli sia nell'età sua senile di non poco sollievo.

CORO

Canta il coro che gli amici non si conoscono così a prima vista, ma qualche osservanza con maturità di tempo si richiegga per vera loro conoscenza; e che più nell'avversità che nella prosperità si comprendano.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Menippo, Carisseno

5 Celebra il vecchio Carisseno l'amico suo Antifilo al Sig. Menippo, quasi meravigliato di tanta benevolenza che gli dimostri e di tanta prontezza in tutte le sue occorrenze; replica Menippo che guardi bene che l'affetto d'Antifilo non proceda dal proprio interesse, lo tenti perciò e, mostrando di voler testare, veggia come in questo gli applauda e come negli eredi lo consigli e gli riferisca, se così gli pare, quanto ritragga dall'amico Antifilo.

SCENA SECONDA

Carisseno

5 Resta dubbioso Carisseno intorno all'amico Antifilo, se veramente amico gli sia o finto per interesse, e crede così subito al Sig. Menippo, potendo averli parlato mosso da qualche invidia, vedendosi altri a lui preferito nella sua amicizia; delibera tuttavia che si renda opportuno qualche tentativo col Signor Antifilo.

SCENA TERZA

Carisseno, Filopolo con un vetraio

Antifilo ragguaglia Carisseno del negozio trattato e spedito e come, ritornandosi a casa, incontrato Lucido, vetraio, con zana di bicchieri usciti frescamente dalla fornace, gli fece condurre alla sua presenza affine che ne faccia una scelta di quelli che più gli piacciono, il che seguendo ordina che gli porti a sua casa dove dal suo servitore gli sieno pagati.

SCENA QUARTA

Carisseno, Antifilo

Ringrazia Carisseno Antifilo di tanta premura in tutto quello di suo prode, pensa perciò di riconoscerlo nel testamento che sia per fare anticipatamente alla sua morte; al che applaudendo, Antifilo s'offerisce a convocare il notaio a cui spieghi la sua intenzione, quale ponga in tanto in carta.

SCENA QUINTA

Antifilo

Antifilo si rallegra che con l'arte di finto amico si veggia vicino a conseguir il suo intento ed, augurandosi l'erede di Carisseno, parte a convocare il notaio.

CORO

Canta il coro che le speranze degli uomini molte volte si rimanghino deluse.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Carisseno, Menippo

Il vecchio Carisseno, interrogato da Menippo, dice come si sia rallegrato Antifilo sentendo menzionare il testamento, come sia corso a chiamar il notaio, non dando indugio al negozio; conferma perciò Menippo ch'un amico interessato Antifilo gli sia e, per più comprenderlo, tale l'instituisca erede nel testamento che faccia, ma con molte gravezze, ed attenda come in questo si porti; il che piacendo a Carisseno, si dispone a farlo.

SCENA SECONDA

Menippo

S'aspetta Menippo un bel giuoco mentre, ricusando Antifilo l'eredità come poco lucrosa, s'appalesi un finto amico.

SCENA TERZA

Menippo, Antifilo, Lucrazio

Menippo, vedgendo venire Antifilo in compagnia del notaio, interrogandolo,

intende come vada a casa del vecchio Carisseno col notaio da cui resti disteso il desiderato testamento, Menippo replica che procuri tenervi buona parte e, ridendo, lo lascia.

SCENA QUARTA

Antifilo, Lucrazio

Antifilo informa il notaio Lucrazio come si deva contener nelle clausole che nel testamento del Sig. Carisseno risuonino in suo favore.

CORO

Il coro canta come i notai sparghino spesse volte tra le scritture ambiguità, dalle quali risultino liti.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Antifilo, Lucrazio

Lucrazio, notaio, legge la minuta del testamento del Sig. Carisseno ad Antifilo, nella quale s'intende erede ma con tali gravzze che quasi n'assorbano l'eredità, dal che si veggia conturbare, nominando villano verso di lui Carisseno.

SCENA SECONDA

Antifilo, Lucrazio, Carisseno

Giunto Carisseno e vedendo turbato Antifilo glie ne domanda la cagione, e sente che l'abbia contro di lui che ricompensò ingratamente i benefizi, rendendolo erede in un testamento per lui più tosto dannoso che altrimenti; replica Carisseno che lo reputava un vero amico che mirasse al bene dell'amico più che al proprio interesse ma, da gli effetti compreso che non si ritrovi in lui la lealtà attesa, rinuzia alla sua amicizia; al che furiosamente replicando Antifilo, tolta di mano con violenza la minuta del testamento al notaio, la straccia e parte.

SCENA TERZA

Carisseno, Lucrazio

Il notaio Lucrazio resta mal soddisfatto del poco rispetto dimostrato da Antifilo; si duole quindi con Carisseno che si veggia chiamato in vano, anzi per riceverne affronti; Carisseno lo consola facendoli constare che realmente distenda in altro testamento la sua volontà.

CORO

Canta il coro in biasimo dell'interesse che regna nel mondo.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Carisseno, Menippo, Lucrazio

Carisseno, compresa la leale bontà di Menippo, in ricompensa quasi dell'amichevole ammonizione fattali intorno ad Antifilo riconosciuto un falso amico, delibera (gli dice) di farlo erede di quelle facultà che tenga; e così chiama Lucrazio che lo segua a sua casa, dove parimente vada Menippo, 5 che ringrazia Carisseno del favore, protestando di voler vivere e morire vero e fedele amico.

SCENA SECONDA

Antifilo

Antifilo si lamenta che non gli sia giovata l'arte sua adulatoria, già che avendo corteggiato un vecchio qualche tempo per ritrarne frutto, sia rimasto digiuno non pure, ma burlato; onde risolve per l'avvenire non più badare a gl'interessi altrui, ma sì attendere all'augumento delle proprie cose.

CORO

Il coro canta che gli amici finti ricevano degno gastigo mentre come tali riconosciuti restino abbandonati.

II. L'USURAIIO

ARGOMENTO

Grifante, usuraio, accusa truffatore d'un vaso d'argento l'orefice a cui consegnollo; questi adduce testimoni d'averglielo reso; Giralco, restituendo il danaro imprestato dall'usuraio, gli richiede il vaso dato in pegno; l'usuraio, credendo d'appagarlo rendendogli un altro vaso, gli ritorna il proprio; viene 5 quindi fatto prigionie per false imputazioni ma, liberato dall'autore della burla, affine desista dall'ingiuste usure; il che promette ciò fare l'usuraio, onde il coro di tutto fa festa.

INTERLOCUTORI

Giustizia, Prologo.

Licofrone, Giralco, amici.

Grifante, usuraio.

Orino, orefice.

Sarchietto, servitore di Licofrone.
 Callino, servitore di Giralco.
 Lucrino, ragazzo dell'usuraio.
 [Argentino, pulitore d'argenti]
 Aristo, giudice.
 Terchio, ministro del giudice.
 Testimoni.
 Coro di cittadini.

PROLOGO

Giustizia

5 La Giustizia spiega vari offizi suoi nel mondo e che suo proprio sia che ciascheduno riceva quello che di ragione se gli perviene, e come i suoi giusti goda di vederne prosperati, come all'incontro gl'ingiusti ed avari puniti e singolarmente gli usurari, e così discende all'argomento della presente favola.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Licofrone, Giralco, Sarchietto

5 Il Sig. Licofrone domanda all'amico Giralco come si veda in bottega dell'orefice Orino un suo vaso d'argento che tenne per pompa nella sua camera; ode colà l'abbia mandato in vendita l'usuraio Grifante per rifarsi del denaro che con quel pegno gli prestò; prorompe Licofrone in rampogne contro un tale usuraio, Cariddi divorante le sostanze de' poveri cittadini, protesta di voler farli qualche giuoco e così, con sua perdita, riabbia il Sig. Giralco il suo vaso, onde gl'impone il partire e lasciar fare a lui.

SCENA SECONDA

Licofrone, Sarchietto

5 Discorre tra se stesso del giuoco che possa fare all'usuraio perché il Sig. Giralco ricuperi il suo vaso, conclude di fingere di volerlo comprare, facendoselo mandare a casa dall'orefice, e perché segua l'inganno pensa valersi di Lucrino, ragazzo di Grifante; rivolto perciò a Sarchietto, suo paggio, gli domanda se conosca ed abbia mai visto il suddetto ragazzo e, sentendo come poco fa lo vidde in una bottega ivi vicina, gli comanda che lo conduca alla sua presenza, volendoli parlare.

SCENA TERZA

Licofrone

Si rallegra Licofrone che cominci il negozio a prendere un buon principio.

SCENA QUARTA

Licofrone, Sarchietto, Lucrino

Il Sig. Licofrone dice a Lucrino che, da parte del suo padrone Grifante, faccia dall'orefice Orino darsi il vaso d'argento che tiene in bottega in vendita, già che desidera vederlo per comperarlo, e perciò gli promette la mancia.

SCENA QUINTA

Lucrino

Lucrino si rallegra della nuova occasione di buscar mancia da signore straniero, già che alcuna non ne riceva dall'avarò padrone.

CORO

Canta il coro che l'offerta di danaro facilita ogni più difficultosa impresa.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Licofrone, Argentino, Sarchietto

Licofrone, avuto il vaso da Lucrino e fattolo poscia pulire da Argentino, pulitore d'argenti, e ricevutolo da lui in tal guisa ripulito ed adorno che non sembri l'istesso, loda perciò l'opera sua e lo rimanda alla bottega.

SCENA SECONDA

Licofrone, Sarchietto

Gode il Sig. Licofrone che resti in tal maniera rinnovato il vaso, che più non si giudichi quello del Sig. Giralco, e così gli riesca la burla per l'usuraio; rimanda perciò Sarchietto col vaso a casa.

SCENA TERZA

Licofrone, Grifante, Lucrino

Il Sig. Licofrone interroga Grifante de' suoi negozi e dove resti inviato per ritrar guadagno; ode come vada all'orefice Orino a veder se abbia venduto il vaso d'argento, come gli commise; da questo prende occasione Licofrone di chiederli in presto una somma di danaro con pagarne la solita usura, dando
5 in pegno un vaso nuovo d'argento di più valsuta di quello del Sig. Giralco; accetta Grifante il partito, così si fa l'accordo, che, mandando per lo suo Sarchietto il vaso con la polizza dell'obbligazione, consegna all'istesso il danaro.

SCENA QUARTA

Grifante

Grifante si rallegra di sì bella occasione di nuovo guadagno e gode che gli piovino i vasi d'argento.

CORO

Canta il coro come restino alcuna volta ingannati ne' propri interessi anco gli avari più oculati.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Orino, Grifante

Vedendo Grifante venir l'orefice Orino, s'avvisa che venga a darli conto del vaso venduto, onde l'interroga del prezzo; l'orefice, tenendosi burlato, gli replica che in vece di burlarlo, più tosto pagar li deva il tempo che tenne in sua bottega il vaso, prima d'averlo reso di suo ordine al suo servitore Lucrino; or qui nasce un grande imbroglio, negando da una parte Grifante d'aver mandato a pigliarlo, dall'altra afferma l'orefice d'averlo consegnato in mano al suo Lucrino; passano dalle contese all'ingiurie tra di loro, minacciando Grifante d'accusarlo al giudice come truffatore, Orino lui come falsario, protestando di condurre testimoni del fatto.

SCENA SECONDA

Grifante

Tutto confuso Grifante va discorrendo quello che possa esser seguito del vaso, mentre l'Orino l'abbia reso al suo Lucrino, e chi possa con falso pretesto averlo mandato all'orefice e perciò s'augura qualche perdita, maladicendo la fortuna.

SCENA TERZA

Giralco, Licofrone

Il Sig. Licofrone racconta al Sig. Giralco la bella burla che ordisce a Grifante e che da quella spera ricuperar senza spesa il suo vaso, eseguendo quanto gli accennerà; Giralco ringrazia Licofrone di quanto abbia per suo bene operato e promette d'esequire quanto da lui gli sarà imposto.

CORO

Canta il coro che sieno molto opportune per rimedio del vizio le burle che si fanno agli avari, mentre restino defraudati nel danaro da loro tanto desiderato.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Giralco, Callino

Il Sig. Giralco dice a Callino, suo servitore, che bussi la porta dell'usuraio Grifante che gli accenna vicina.

SCENA SECONDA

Giralco, Grifante, Callino

Il Sig. Giralco significa a Grifante come voglia sodisfarlo della somma imprestatali, recuperando perciò il vaso datoli in pegno; Grifante a tal proposta si turba, sapendo come non sia in suo potere il renderlo, non trovandosi appresso l'orefice, onde finge che sia venduto; esclama Giralco
 5 che lo rivuole in ogni maniera, mentre gli restituisca l'imprestato, altrimenti ne farà richiamo al giudice; Grifante, ciò temendo, per acquietarlo s'offerisce darli un altro vaso di più valsuta in compenso del suo.

SCENA TERZA

Giralco, Callino

Ride Giralco che va crescendo la burla per la quale riabbia il suo vaso e paghi l'usuraio col suo proprio danaro.

SCENA QUARTA

Orino, Testimoni

Orino, orefice, conduce seco due testimoni che faccino fede al giudice com'egli n'abbia reso il vaso a Grifante, consegnatolo a Lucrino di lui servitore; prega perciò il giudice che faccia carcerare Grifante per averlo pubblicato un truffatore.

CORO

Canta il coro che si deva altri guardare dalle calunnie che ritornano spesso in grave danno del calunniante.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Licofrone, Giralco, Orino, Aristo, Terchio

Il Sig. Licofrone racconta ad Aristo, giudice, come sia seguito il fatto di Grifante, al quale abbia fatto una burla che vaglia per sua emenda nell'usure sue troppo ingorde; conta il rigiro del vaso originato per suo strattagemma; prega perciò che sia scarcerato Grifante il quale, promettendo di rimanersi
 5 delle solite usure, riceverà ogni altra sodisfazione; il giudice loda la prudenza del Sig. Licofrone e comanda a Terchio, suo ministro, che faccia prontamente scarcerare il Sig. Grifante ed a loro lo conduca.

SCENA SECONDA

Licofrone, Giralco, Orino, Aristo

Mentre il ministro del giudice procura la scarcerazione di Grifante, il Sig. Giralco va esagerando il danno che ricevano i poveri cittadini dall'usure di

lui, che prestava col pegno con interesse smoderato; onde rimanendosi di ciò, si renda una salutar burla per bene comune, la fatta dal Sig. Licofrone.

SCENA TERZA

Grifante, e medesimi

Comparso Grifante, il Sig. Licofrone gli palesa come, parendoli che si fusse portato male col Sig. Giralco, suo amico, prestandoli con larga usura col pegno in mano, gli avesse fatto una burla la quale desidera gli serva d'ammonizione per l'avvenire, astenendosi dall'ingiuste usure; il che
 5 tutto approvando, Grifante promette di tralasciar per l'avvenire il negozio dell'usure; onde il coro ne fa festa e celebra la prudenza di Licofrone.

12. L'AFFANNONE

ARGOMENTO

L'affannone Agolante mandato stimatore d'un podere, resta quivi burlato, non operatavi alcuna cosa, con patimento di fame e vigilia; tornato, ritrova sgomberata la casa, il che succede per nuova burla a lui fatta; e stimando lo sgombramento latrocinio fatto dal carrettiere Grisandrio, lo conduce al
 5 giudice con accusa di ladro ed egli stesso riceve accusa dal detto carrettiere che gli neghi il dovuto pagamento, in riguardo della sgombratura; restando ambo prigionieri, vengono quindi liberati e sodisfatti dal Sig. Oronzio il quale scioglie il nodo, rendendo nota la burla da lui tramata per emenda dell'affannone Agolante; e così si ride e se ne fa festa.

INTERLOCUTORI

Ozio, Fatica, Prologo.

Livio, Oronzio, amici.

Agolante, affannone.

Drullo, servo d'Oronzio.

Grisandrio, carrettiere.

Strascina, suo ministro.

Lillo, ragazzo d'Agolante.

Onorio, giudice.

Mengo, servitore del giudice.

Coro di cittadini.

PROLOGO

Ozio, Fatica

L'Ozio riprende la Fatica che stanchi gli huomini sotto il peso delle continue operazioni; la Fatica per l'opposto rinfaccia all'Ozio che gl'impigrisca in sì fatto modo che gli renda inutili al mondo; dopo alcuna contesa tra loro, proposto viene un accordo che la vita si temperi tra l'Ozio e la Fatica; discende perciò l'Ozio a biasimar un affannone soggetto della favola.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Livio, Oronzio, Drullo

Il Sig. Livio ragionando con libertà al Sig. Oronzio, suo amico, dice che tenga con altri un agente che sia buon trafficante sì, ma troppo nelle faccende s'affanni, venendo perciò a guastare alcuno affare che con troppo ardore intraprenda, il che a lui sia succeduto; il Sig. Oronzio conferma il suo detto, aggiungendo averlo più volte ripreso di troppo affannone; concludono ambedue perciò che fora opportuno farli una burla.

SCENA SECONDA

Livio, Oronzio, Agolante

Agolante comparisce, vantandosi d'aver in quella mattina operate molte e diverse cose, le quali va annoverando alli SS. Livio, ed Oronzio, da' quali riceve appalusi di sue valenterie; prende da questo occasione il Sig. Livio di proporli la stima d'un suo podere che egli vende al noto Sig. Orazio, eleggendolo per uno degli stimatori, mentre voglia accettar la carica di trasferirsi a luogo vicino, dove parimente intervverrà lo stimatore del Sig. Orazio; Agolante s'esibisce prontissimo alla faccenda e, sentito il paese dove deva capitare, parte per esso senz'altro indugio, menandosi dietro Lillo, suo ragazzo.

SCENA TERZA

Livio, Oronzio, Drullo

Il Sig. Livio dice, ridendo, al Sig. Oronzio che si va immaginando che sia per seguire un bel giuoco dell'Agolante, capitando in paese deserto, dove possa la sera rimanervi senza cena ed alloggio, dubitando che 'l suo povero contadino non sia per riceverlo. Ride il Sig. Oronzio e s'apparecchia a farli la seconda burla, mentre nel suo ritorno ritrovi sgomberata la casa; chiama per ciò Drullo, suo servitore, e gl'impone che prestamente gli conduca Grisandro carrettiere.

SCENA QUARTA

Drullo

Drullo, penetrato alquanto il negozio che si tratti di burla all'Agolante, s'aspetta di vederla bella, e pronto corre a ritrovare il carrettiere.

CORO

Canta il coro che alcuna volta n'occorra a gli affannoni non solo guastare i negozi, ma rimaner anche beffati.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Oronzio, Grisandrio, Drullo

Il Sig. Oronzio dice al carrettiere che 'l suo agente Agolante muti casa in un tal luogo, l'abbia perciò pregato che, stante la sua assenza, faccia sgomberare e portar le robe alla nuova casa; gl'impone però il far la faccenda verso la sera e lo spedirsi avanti notte, non molte essendo di lui masserizie; promette
5 il tutto il carrettiere eseguire.

SCENA SECONDA

Livio, Oronzio, Drullo

Oronzio ragguaglia il Sig. Livio del negozio sopradetto e come le robe d'Agolante verranno conservate in una casa ipigionata d'un suo amico fino a suo tempo, che gli sieno restituite senza spesa; loda il Sig. Livio l'accortezza del Sig. Oronzio ed ambi si promettono materia di riso e d'allegria.

SCENA TERZA

Grisandro, Strascina

Grisandro dice al suo ministro Strascina che conduca la carretta al luogo accennatogli, dove seguirà egli poi per ispedire lo sgombero; lo Strascino ricorda che non tardi.

SCENA QUARTA

Grisandro

Discorre tra se stesso chi debba pagarlo dello sgombero non tenendo ordine di ciò da Agolante, non dubita tuttavia stante la parola del Sig. Oronzio.

CORO

Il coro canta, che si devano ristorar le fatiche degli operari e più quelle de' maggiori faticanti.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Agolante, Lillo

Agolante giunge tutto turbato, lamentandosi fortemente del Sig. Livio che l'abbia bruttamente burlato, comparso stimatore di podere che non si tratti si venda, non comparso alcuno per la stima del compratore, ma quel ch'è peggio passò la notte senza cena ed alloggio, non avendo ritrovato chi lo

- 5 riceva; e così accostandosi tutto sdegnato all'uscio di sua casa lo ritrova aperto; onde monta per ciò in gran sospetto e dice a Lillo, suo ragazzo, che corra a vedere come stia la casa.

SCENA SECONDA

Agolante

Agolante, rimasto all'uscio di sua casa, attende ansioso la discesa di Lillo e discorre tra se stesso come possa esser rimasto aperto il suo uscio.

SCENA TERZA

Agolante, Lillo

Esce di casa strepitoso Lillo, esclamando che resti vota affatto la casa, rubate le masserizie e quanto tenne; prorompe Agolante in maledicenze contro il Sig. Livio, come autore d'ogni male, protestando di ricorrere al giudice, dando conto de' torti ricevuti.

SCENA QUARTA

Agolante, Lillo, Oronzio

- 5 Il Sig. Oronzio chiede ad Agolante perché si ritrovi così confuso ed ode il brutto tiro fattoli dal Sig. Livio, mandatolo, per beffarlo, al suo podere con finto pretesto di stimatore, né sapendo come in tal maniera l'abbia oltraggiato, giura perciò di vendicarsene; quindi esagera sopramodo il danno per sua cagione ricevuto, avendo trovata vota la casa. Oronzio tenta di consolarlo, affermando che sicuramente sia per ritrovarsi il ladro; in tanto dice vadia alla sua casa a prender qualche ristoro col cibo e col riposo di che mostra aver bisogno.

CORO

Canta il coro che le traversie riescono molte volte ammonizioni per ben vivere e terminano in pace e contento.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Agolante, Lillo

Ristoratosi Agolante in casa del Sig. Oronzio, esce a dar conto al giudice del rubamento di sua casa.

SCENA SECONDA

Agolante, Lillo, Grisandrio

Il carrettiere vedendo venir Agolante lo saluta come il ben tornato di villa, chiede quindi che gli paghi la sgombratura di sua casa; Agolante allora grida al

ladro, il quale gli sgombrò la casa, ed ora, per paura di non restar accusato, al giudice confessa il latrocinio; l'afferra per la cintura e lo conduce come ladro al giudice, mentre quegli pronto lo seguita per richiamarsi del negato pagamento.

SCENA TERZA

Lillo

Esagera Lillo le miserie del suo padrone che vanno crescendo strane, mentre l'istesso ladro pretende farsi suo accusatore.

CORO

Il coro canta che grand'accortezza si richieda nel giudice nelle liti intrigate.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Mengo

Mengo, servitore del giudice Onorio, dice che viene a chiamare il Sig. Oronzio che vada dal suo padrone, ma non sappia dove trovarlo, o in casa, o fuori.

SCENA SECONDA

Mengo, Oronzio

Comparso il Sig. Oronzio, Mengo lo saluta e gli significa come il Sig. giudice Onorio desidera parlarli a cagione di due prigionieri che tiene; lo rimanda Oronzio a dirli che non tarderà a rappresentarsi.

SCENA TERZA

Oronzio

Il Sig. Oronzio dice che sia venuto il tempo che si disciolga l'intrigo della burla, senza dispendio alcuno de' prigionieri, anzi con frutto d'Agolante.

SCENA QUARTA

Oronzio, Onorio

Il giudice Onorio, incontrando il Sign. Oronzio, gli dà conto d'Agolante e di Grisandrio, prigionieri, che nelle loro controversie citano lui come informato de' negozi loro; il Sig. Oronzio, ridente, dispiega allora tutto il fatto della burla fatta per emenda d'Agolante affannone, di che parimente ridendosi il giudice, comanda che tostamente sieno sprigionati e quivi condotti.

SCENA QUINTA

Oronzio, Onorio, Agolante, Grisandrio, Mengo

Il Sig. Oronzio dice ad Agolante che riavrà le sue masserizie, le quali in tal luogo si conservano, colà per sua invenzione trasportate, e come egli sia stato

l'autore della burla fattali, affine gli fusse d'ammaestramento in pigliarsi con meno affanno le faccende altrui, badando più alle proprie; del resto riceverà
 5 più che mai da lui carezze ed onori: del tutto Agolante lo ringrazia e, venendo abbondantemente sodisfatto il carrettiere Grisandrio, si fa del tutto festa.

13. IL GOFFO AMMONITO

ARGOMENTO

Corvo, vetraio, persuaso che felce, ghiaia con zolfo e sale posti in una boccia turata e collocata al fuoco formino una pasta, della quale si componga il cristallo, praticando il secreto e scoppiando la boccia, resta, risaltando lo zolfo, tutto in faccia annerito; e sì, con l'altrui risa, ammonito a non cercare
 5 altro guadagno fuori di quello che riporti dal suo mestiero.

INTERLOCUTORI

Scherzo, prologo.

Lizio, Filogo, amici.

Corvo, vetraio.

Tonfio, suo figliuolo.

Stanga, moglie di Corvo.

Coro di cittadini.

PROLOGO

Lo Scherzo

Lo Scherzo dà notizia di se stesso e spiega come non sia totalmente inutile al mondo, quantunque attenda a vanità, potendo co' suoi giuochi burlare altrui in tal maniera che si rimanga d'alcuno suo burlevole vizio, sì come avvenga al goffo ammonito, di cui spiega l'argomento.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Filogo, Lizio

Filogo e Lizio discorrono della semplicità e goffezza di Corvo, fattore del vetraio, quale, sapendo come essi si dilettono di distillazioni, credendo che trovino l'oro, chiede che vogliano insegnarli qualche altro modo di far danari, già che pochi ne guadagni, portando attorno la zana de' vetri in
 5 vendita, concludano che fora opportuno qualche bel giuoco, onde rimanga ammonito della sua sciocchezza.

SCENA SECONDA

Filogo, Lizio, Corvo

Corvo, salutati Filogo e Lizio, chiede loro, come a dotti alchimisti che ritrovan l'oro, che gl'insegnino qualche altro segreto per metallo di meno prezzo, gli replicano quelli con volto allegro che nuovamente sia sortito loro modo facilissimo per formar il cristallo senza quasi alcuna spesa;

5 Corvo, rallegrandosi che la cosa sia conforme alla sua professione, prega instantemente che vogliano un tal modo insegnarli; gl'impongono per ciò che salga a Monte Morello, colga una grembiata di felce, scenda poi al fossato a torne ghiaia e torni, che gli sarà detto che deva fare per formare il cristallo.

SCENA TERZA

Corvo

Si rallegra Corvo d'un modo così facile di far cristallo, per cui divenga in breve ricco altrimenti del suo padrone che con poca mercede ricompensa le sue molte fatiche; chiama suo figliuolo che venga seco per più spedizione per la raccolta che deve fare di felce e ghiaia.

SCENA QUARTA

Corvo, Tonfio

Tonfio ode dal padre che deva andar con lui senza saperne altro, replica il fanciullo che sia quello un giorno di scuola, alla quale debba intervenire; il padre, presolo per un braccio, lo conduce seco dicendoli che lo guida a cosa che più importa che la scuola.

CORO

Canta il coro che si dimostrano, alcuna volta, i padri indiscreti verso i figlioli, distogliendoli da quello che sia più loro di profitto.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Stanga

Stanga, moglie di Corvo, esce di casa gridando che 'l suo marito, furtivamente, la mattina innanzi di sia scappato fuori senza la zana de' vetri che porti a vendere, ma, quel ch'è peggio, abbia menato seco Tonfio sviato dalla scuola, non sapendosi imaginare dove possa essere andato sì per tempo

5 e con tanta premura.

SCENA SECONDA

Stanga, Corvo, Tonfio

Stanga, vedendo comparir Corvo, suo marito, gli domanda di dove venga

e come non riporti a casa la zana de' vetri, replica Corvo che n'adduca cosa migliore portando erba per far cristallo, e così gli dimostra il grembo pieno di felce, Stanga, chiamandolo sciocco, gli domanda se voglia ingrassar porci, del che Corvo s'adira, replicando che per parere di chi se n'intenda sia erba
 5 buona a far cristallo; ella, non abbadando a quello ch'egli si dica, apre il grembo a Tonfio e, vedendolo pieno di ghiaia, lo scuote e tutta fa cadere in terra; onde Corvo, tutto infuriato, alza le mani per darle un pugno, ma precorre il colpo saltando in casa e gli serra l'uscio sul viso.

SCENA TERZA

Corvo, Tonfio

Corvo seguita in proverbiar la moglie che nemica del suo bene guasti tutti i suoi disegni, giura riducendosi a casa di caricarla di bastonate; tra tanto raccoglie la caduta ghiaia e la ripone in grembo a Tonfio.

SCENA QUARTA

Corvo, Tonfio, Filogo, Lizio

Rivedendo Corvo Filogo e Lizio, dice loro d'aver provveduto quanto gl'imposero, onde gli dicano che deva fare; Lizio gli ordina che ammannisca una boccia di vetro e dentro vi ponga la felce con la ghiaia, mescolandovi qualche quantità di zolfo e sale, e ponga poi la boccia al fuoco turata in
 5 bocca fortemente, ché non isfiati, stando egli soffiando alla fiamma tuttavia fin che veggia una pasta, della quale si formi il cristallo.

SCENA QUINTA

Corvo, Tonfio

Si rallegra Corvo che se fu facile ritrovar la materia per farne il cristallo, così parimente facile li riesca farli prender la forma.

CORO

Canta il coro che gli uomini che senton di guadagnare con modi disusati, perdano, alcune volte, e rimangono beffati

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Filogo, Lizio

Lizio, ridendo, dice all'amico Filogo che s'aspetti di rivedere Corvo divenuto tale in effetto, quale si manifesta nel nome, rimanendo tutto nel volto annerito, mentre s'avvisa che, scoppiata la turata boccia, gli risalti con violenza tutto il zolfo nel viso.

SCENA SECONDA

Filogo, Lizio, Corvo, Tonfio, Stanga

Comparisce Corvo tutto nero in faccia e Stanga gli va gridando dietro gli sia stato fatto il suo dovere, burlato in tal maniera non avendo voluto badare a bottega; questo stesso gli confermano Filogo e Lizio, asserendo averli fatta una tal burla per ammonirlo che badi all'arte del vetraio, senza altra mira di guadagno; correndo tra tanto a lavarsi il viso.

CORO

Il coro celebra la burla per correzione fatta, come festosa ed utile riesca.

14. IL LADRO MALIZIOSO

ARGOMENTO

Camaleo, ladro malizioso, ritornato a rubare alla casa stessa, resta nell'entrata di essa allacciato da legame preparato; veste, affine che ladro non sia riconosciuto, forma d'un vecchio limosinante e, per tale reputato, ritorna in libertade; ma venendo preso un suo ministro ne' furti, scopre questi le di lui malizie; onde improvvisamente assalito e spogliato delle sembianze di vecchio povero, viene ravvisato un giovine ladro malizioso; chiede in dono la vita, la quale gli è conceduta, promettendo d'astenersi per l'avvenire da' latrocini.

INTERLOCUTORI

Mercurio, Prologo.

Camaleo, ladro.

Trappola, suo ministro.

Arcombolo, Eucrate, amici.

Calleo, Bulido, servi d'Arcombolo.

Lattanzio, giudice.

Nicca, messo del giudice.

Coro.

PROLOGO

Mercurio

Si palesa Mercurio, il maestro de' ladri più astuti, racconta vari latrocini fatti da lui a gli dei, dichiara come n'ammaestri gli uomini ne' più destri furti e così discende all'argomento della presente favola.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Camaleo, Trappola

Il ladro Camaleo domanda al Trappola, suo ragazzo, dove si possa la sera andare a rubare, né sapendo questi risponderli, chiede gli dia la listra de' ricchi della città e de' luoghi ove abitino; leggendo incontra tra gli altri il Sig. Arcombono, riputato ricco e liberamente vivente in sua casa, s'avvisa di potervi fare un buon bottino; chiede al Trappola che gli dia l'apparecchio che gli porta di barba e d'abito di vecchio, e tutto si prova se gli torni in acconcio; ordina per fine al Trappola che l'aspetti in un tal luogo dove deva ricevervi le cose rubate e portarle segretamente a casa.

SCENA SECONDA

Trappola

Discorre tra se stesso che più volte sia riuscito al suo padrone il rubar destramente senza che sia riconosciuto, dubita tuttavia che incappi una volta nella rete, quantunque esperto in contrafare le persone.

CORO

Canta il coro che devano i padri di famiglia guardar bene le case con diligenza, onde non sieno rubate.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Arcombolo

Esce turbato il Sig. Arcombolo esagerando il furto fattoli di un vaso d'oro toltoli d'un armadio che'l ladro ebbe sconfitto; comanda a Callio e Bulido, suoi servitori, che corrano a darne conto alla giustizia ché faccia quanto convenga per ritrovar il furto e'l furatore; i servitori, con gran premura, s'affrettano al giudice, per cui ritrovandosi il malfattore consti della loro fedeltà.

SCENA SECONDA

Arcombolo, Eucrate

Discorrendo tra se stesso il Sig. Arcombolo del furto fattoli, sopraggiunge l'amico Eucrate il quale, udito il furto, se ne conduole sì, ma dà speranza all'amico che si ritrovi il ladro, anzi rimanga preso nella medesima sua casa dove ha rubato, avvisandosi che per nuovi latrocini vi sia per ritornare; egli perciò il consiglia che fortifichi ogni parte di sua casa, la quale possa ammettere l'entrata, ma la porta principale della via lasci socchiusa, ovvero in altra maniera che facilmente s'apra, del resto lasci la cura a lui; del tutto lo ringrazia Arcombolo e promette d'osservare quanto gl'impose.

SCENA TERZA

Eucrate

Eucrate si dichiara di voler tendere dietro alla porta un tenace occulto laccio, in cui n'incappi inavvedutamente entrando il ladro, tra l'ombre notturne.

CORO

Canta il coro che sottili sono le malizie degli uomini, ma trovino tuttavia chi le scerna e gastighi.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Eucrate

Il Sig. Eucrate viene dicendo come a pié della porta del Sign. Arcombolo gli sia riuscito di tendere un tale sottilissimo laccio di filo di ferro che, incalappiandovi il ladro, sì come spera, tra l'ombre incerte della notte, non così facilmente ne ritragga il piede, anzi vi rimanga tutta notte prigioniero dolente.

SCENA SECONDA

Eucrate, Calleo

5 Calleo, servitore del sig. Arcombolo, dice d'aver data la querela del ladro e come si sia per fare ogni diligenza per ritrovarlo; Eucrate lo fa consapevole come per altra via pensi d'arrivarlo, così gli dà notizia del laccio teso, entri perciò in casa per la porta segreta e così a farne avvertisca gli altri servitori, e per fine gl'impone che su l'imbrunir della sera vada spiando destramente se veggia alcuno andar ronzando intorno la porta del suo padrone.

SCENA TERZA

Calleo

Loda la bell'invenzione del Sig. Eucrate e ne spera la desiderata preda, in questo vedendo un uomo strano d'abito raggirarli intorno alla casa del padrone, destramente si sottrae ad osservarlo.

SCENA QUARTA

Camaleo, Trappola

Camaleo, ladro, va dicendo al Trappola che bene gli sia succeduto la prima volta il rubare, meglio aspetta gli riesca la seconda, l'aspetti però in un tal luogo.

SCENA QUINTA

Calleo

Dice Calleo d'aver appostato un giovine così fatto che, furtivamente

accostossi alla casa del suo padrone, s'avvisa che possa esser il ladro che ritorni la seconda volta, ma spera che invece di preda, vi resti preda lui dolorosa.

CORO

Il coro canta che si devano tenere cari i fedeli ed accurati servitori.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Calleo, Eucrate

Vien dicendo Calleo al Sign. Eucrate che il suo laccio teso abbia fatto preda, ma non già d'un tale uccello quale egli s'imaginò, già che in vece d'un giovine che n'ebbe appostato, ritrovi predato un miserando vecchio; Eucrate replica come sieno scaltriti ingannatori i ladri e che perciò desidera di veder la preda.

SCENA SECONDA

Calleo, Eucrate, Arcombolo, Bulido, Camaleo

Esce di sua casa il sig. Arcobolo, conducendosi dietro il ladro Camaleo legato da Bulido, suo servitore, si turba il Sig. Eucrate vedendo un miserabil vecchio all'apparenza, gli chiede come restasse preso; e quegli, con voci lagrimose, gli significa come afflitto dalla fame, venendo a chieder limosina d'un poco
 5 di pane, cacciando inavvedutamente il piede oltre l'uscio socchiuso della porta, vi rimase serrato nel piede con intenso dolore, sia poi rimasto così preso tutta notte famelico, onde si senta presso a mancare del tutto, se da pietà non sia soccorso; egli, così dicendo, vien creduto e compassionato,
 10 come un povero miserando vecchio, restando perciò liberato con ricever d'avantaggio lemosina.

SCENA TERZA

Camaleo

Si pregia del suo destro inganno per cui, fingendosi vecchio, si sia liberato da grave male che altrimenti riceveva, compreso ladro; dispone perciò di passarne quel giorno con le medesime spoglie di vecchio per veder di buscar qualche danaro senza pericolo, con disposizione di ritornare a suo tempo
 5 a' soliti latrocini.

CORO

Canta il coro che la povertà ammantata di malizia difficilmente si conosce.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Arcombolo, Nicca

Il Nicca, messo del giudice Lattanzio, dà avviso al Sig. Arcombolo come si sia

ritrovato il ladro, essendo stato preso il suo ragazzo col furto del vaso d'oro, il quale ha confessato il tutto e particolarmente la furberia del padrone ladro che vestiva varie forme per giungere all'intento di rubare e, singolarmente,
 5 sapeva fingersi un vecchio limosinante; ne gode il Sig. Arcombolo e da giudice Lattanzio n'attende notizia più piena.

SCENA SECONDA

Lattanzio, Eucrate, Arcombolo, Nicca

Il Sig. Lattanzio, conducendosi dietro un suo famiglia col vaso d'oro, salutato il Sig. Arcobolo, gli domanda se quello sia il di lui vaso e, sentendo che sì, gli narra tutta l'istoria sopradetta e gli dice ch'aspetta di compir la
 5 faccenda palesandogli il ladro già appostato e gli addita che verso di loro sen viene.

SCENA TERZA

Camaleo e' sopradetti

Camaleo, comparso come un povero vecchio, domanda la limosina; il giudice, senza altro dire, gli strappa la barba e, col seguito del Nicca, gli strappa le vesti e d'un vecchio lo rappresenta un malizioso giovine il quale, vedendosi scoperto, chiede per misericordia la vita, la quale, quasi in premio
 5 di sua bella arte di rubare, gli concede il Sig. Arcombolo con promessa di rimanersi dalle ruberie, sì come promette, e di tutto si fa festa.

15. LA FORTUNA RALLUMINATA

ARGOMENTO

Astrea si presenta con Nemesi e con Igia, che le sieno compagne ne' rimedi che si procurino a' disordini e mali che nascono dal governo non buono della Fortuna; la quale, come cieca, venga guidata dall'Ozio e dal Lusso i quali, gastigati dal flagello di Nemesi, s'allontanino dalla Fortuna, la quale resti poscia
 5 ralluminata dalla sanatrice Igia e quindi s'induca a seguitare per l'avvenire la Virtù, distribuendo agli uomini, conforme al consiglio di lei, li suoi doni.

INTERLOCUTORI

Astrea, Nemesi, Igia, Prologo.

Virtù.

Aristone, favorito della Virtù.

Fortuna.

Ozio, Lusso, compagni della Fortuna.

Lusso, in abito di viandante.

Coro di cittadini.

PROLOGO

Astrea, Nemesi, Igia

Astrea zelante che si mantenga nel mondo un buono e giusto governo, si dimostra turbata, stante i disordini che succedano dalla Fortuna, la quale, come cieca, dispenda i suoi doni senza riguardo alcuno a' meriti altrui, anzi, seco guidando l'Ozio e il Lusso, si governa nel compartimento de' suoi beni
 5 col consiglio d'ambidue, i quali la persuadono a renderne abbondanti gli uomini viziosi e lasciarne i buoni digiuni; conclude che si deva apprestar rimedio a tanto disordine, ordina perciò ad Igia, compagna sua medicante, che procuri di ralluminare la cecità alla Fortuna ed impone a Nemesi che
 10 discacci da lei la mala compagnia dell'Ozio e del Lusso; l'uno e l'altro officio vien promesso dalle compagne, e così dassi principio alla favola.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Fortuna, Ozio, Lusso

L'Ozio e il Lusso a gara vantano la grandezza della Fortuna, la quale resti omai nel mondo venerata come dea, già che gli uomini quasi tutti attendano i favori di lei; gode la Fortuna di tali applausi e quindi ringrazia l'Ozio e 'l Lusso che per l'arti loro ella vada dilatando il dominio, il quale si promette
 5 assoluto del mondo, mentre veggia totalmente abbattuta la Virtù sua nemica; di ciò le dà speranza il Lusso, esibendosi di voler corromperle un suo gran fautore nominato Aristone, il che succedendo spera di vederne abbandonata in quel luogo la Virtù; arride la Fortuna e gli comanda che prontamente s'accinga all'impresa.

SCENA SECONDA

Fortuna, Ozio

L'Ozio si lamenta con la Fortuna che le faccende più importanti ella ne deleghi al Lusso, lasciando come un ozioso lui, non valevole a servirla; lo consola la Fortuna, promettendoli di guidarlo seco nel proprio carro trionfale, rimanendo vinta la Virtù.

CORO

Il coro racconta cantando i danni che n'arrecano al mondo l'ozio e il lusso.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA.

Virtù, Aristone

La Virtù consiglia Aristone, suo divoto, a mantenersi nel continuato possesso delle buone operazioni, non abbadando a beni di Fortuna, li quali non pur fugaci e vani, ma li dipinge incentivi sovente e fomiti di vizi; l'esorta per fine a rappresentarsi conforme al solito all'usato liceo, dove n'ammaestra li suoi più cari alunni.

SCENA SECONDA

Aristone

Discorre tra se stesso che sia cosa molto lodevole seguitar la Virtù, osservando le sue norme, ma riesca faccenda molto faticosa, mentre si segua con tanta osservanza la virtù, che non si faccia alcuna fiata ricorso alla Fortuna, che ne sovvenga altrui de' suoi beni, senza de' quali sia il vivere umano molto stentato, rimanendosi l'uomo in compagnia della povertà, madre di miserie, sì com'egli prova.

SCENA TERZA

Arsitone, Lusso in sembianze di viandante

Il Lusso, fintosi un viandante, domanda ad Aristone in qual parte ricovri la Fortuna, trasferitasi nuovamente a quella città; Aristone dimostra di non conoscer la Fortuna, nemmeno sapere dov'ella soggiorni, dichiarandosi seguace della Virtù; da questo prende occasione il Lusso di nominarlo un miserabile che, servendo alla Virtù, riceva da lei pagamento di povertà e di stento, sì come a lui stesso sia intervenuto nel tempo che secondò la Virtù, non avendo da lei altra mercede ricevuta che fatica e penuria; egli perciò, togliendosi dal suo servaggio, ricorse alla Fortuna dalla quale rimase trattato con ogni lautezza; onde consiglia Aristone a fare il simile, per uscir di miserie, e li promette il favore della Fortuna; e per fine l'induce a seguitarlo alla casa di lei, la quale, come liberalissima signora, gli appresti qualche sovvenimento tra sue miserie.

CORO

Il coro canta che l'offerta di ricchezze sia un grande incentivo per farne ch'altri prevarichi dalla virtù.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Virtù

La Virtù comparisce alquanto turbata a cagione del suo Aristone, dandole da sospettare di qualche sinistro incontro, già che non si sia quel giorno rappresentato, conforme al solito, al suo liceo; in questo vedendolo comparire in compagnia d'altro incognito, si sottragge destramente a spiare li trattamenti che seguono tra di loro.

SCENA SECONDA

Virtù occulta, Aristone, Lusso

Aristone ringrazia il Lusso, reputato un viatore straniero, che gli abbia dalla Fortuna tanto di danaro procurato che per qualche tempo supplisca a' bisogni della vita che comodamente ne meni; il Lusso cose gli promette maggiori dalla Fortuna, continuando a farli li dovuti ossequi; ma parendo
5 in questo al Lusso che n'apparisca la Virtù, senza altro dire prende comiato.

SCENA TERZA

Virtù, Aristone

La Virtù, rivedendo Aristone, gli domanda primieramente della cagione che l'abbia quel giorno rattenuto dall'usata frequenza del suo liceo, scorgendoli poscia in mano una borsa di danari; gli chiede onde l'abbia; replicandoli
5 Arstone che gli venga dalla liberalità della Fortuna; lo sgrida di ciò la Vitru, rimproverandoli che, come rubello di lei, si sia accostato alla sua nemica per vile offerta di danaro, che ne consiglia a renderne all'istessa dalla quale l'ebbe. Nega Aristone di volerla in questo ubbidire, anzi, nominando la Virtù indiscreta e crudele, sdegnato da lei si parte, come di lei non più curante.

SCENA QUARTA

Virtù

Si lamenta la Virtù, che vada tuttavia scemando di seguaci già che gli uomini più si dimostrino bramosi de' corporali beni della Fortuna, che delli spirituali suoi; e quindi l'abbandonino; prorompe per fine, quasi sdegnata, che, mentre si veda sì maltrattata dagli uomini, sia per lasciarli nel fango
5 de' vizi e tornarsene al cielo.

SCENA QUINTA

Virtù, Igia, Nemesi

Nemesi, in compagnia d'Igia, rivedendo la virtù maninconica, le chiedono la cagione della sua mestizia e sentendo procedere dalla Fortuna che guidata dal Lusso e dall'Ozio va sovvertendo li suoi virtuosi; viene racconsolata promettendole Nemesi di scacciare a colpi del suo flagello l'Ozio e il Lusso dalla
5 Fortuna; Igia quindi s'esibisce di ralluminarla con opportuno medicamento, sì che in riguardo de' benefizi che riceva la Fortuna, possa indursi a seguir la Virtù che, per tale speranza raddolcita, tutta lieta ne festeggia e gode.

CORO

Canta il coro che spera che si rinnovi il mondo con miglior ordine di cose.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Fortuna, Lusso, Ozio

Il Lusso si va vantando come con bello inganno abbia tolto alla Virtù Aristone, il suo più favorito, e dà speranza alla Fortuna d'operare con altri il simile, tanto che si vegga un giorno posto in fondo l'impero tutto della Virtù; l'Ozio rammenta alla Fortuna che, succedendole perciò il trionfo,
 5 egli deva conforme alla promessa assedersi con lei nel carro trionfale.

SCENA SECONDA

Virtù, e' suddetti

La Virtù saluta la Fortuna, e se le offerisce amica, mentre voglia riceverla come tale, la qual cosa non poco le rechi di giovamento, esibendosi di farla ralluminare da medicante nell'arte singolarissimo; il Lusso e l'Ozio, opponendosi, gridano alla Fortuna che non creda e non si fidi della capitale nemica, che di losca tenti con arte fraudolente di cecarla totalmente; quindi
 5 minacciano percosse alla Virtù se prontamente non si parta.

SCENA TERZA

Igia, Nemesi e' sopradetti

Nemesi, che si stava in agguato, esce di repente armata del suo flagello addosso al Lusso ed all'Ozio e, flagellandoli come perversi, gli manda impauriti in fuga, seguendoli tuttavia col gastigante flagello.

SCENA QUARTA

Virtù, Fortuna, Igia

Rimasta la Fortuna senza il consorzio de' due seguaci si dimostra addolorata, ma riceve conforto dalla Virtù, la quale convocata la medicante Igia, le applica questa i succhi medicinali e così rallumina la Fortuna, la quale, tutta lieta, viene perciò esortata a volerne per l'avvenire seguitar la Virtù,
 5 dispensando come resti da lei consigliata, li suoi beni.

CORO

Canta il coro l'utilità grande che resulti al mondo, se veggia la fortuna a chi dispensi li suoi tesori e se si regoli co' dettami della virtù.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Aristone, Nemesi, Igia, Virtù, Fortuna

Nemesi ritorna come vincitrice, avendo dispersi il Lusso e l'Ozio, indegni compagni della Fortuna, alla quale palesa il danno che n'apportavano a gli uomini, facendoli indegnamente compartire i suoi doni; il che compreso

5 dalla Fortuna, reputa beneficio la fuga e l'allontanamento da lei dell'Ozio e del Lusso, ringraziando sommamente ambedue, e particolarmente Igia dalla quale si conobbe ralluminata, e perciò risolve di seguitare per l'avvenire la Virtù, distribuendo i suoi beni conforme alli di lei consigli. Gode la Virtù e la prega a voler ricominciare a favorire de' suoi doni il suo Aristone, sì come promette la Fortuna; e di tutto il coro fa festa.

16. IL CORTIGIANO RACCONSOLATO

ARGOMENTO

Polipone, cortigiano, licenziato dalla corte della regina Opulenza dal Disprezzo, ricorre alla Speranza, ma ritrova in sua vece l'Inganno; chiede remunerazione dell'opre fatte alla Servitù, Fatica, Vigilia; ma da queste 5 ode non abbia adempiuto l'usato uffizio del cortigiano, negandoli perciò la mercede; la Disperazione, fra tali miserie, il consiglia a darsi morte; recusa ciò di fare prima ch'ei non prenda parere dalla Vita privata; la quale con festa lo raccoglie e lo racconsola; la Pace e la Virtù s'offeriscono di viverle compagne partecipandoli le loro dolcezze e loro veri beni.

INTERLOCUTORI

Opulenza. Prologo.
 Polipone, cortigiano.
 Servitù, Fatica, Vigilia.
 Disprezzo.
 Inganno.
 Disperazione.
 Vita privata.
 Pace.
 Virtù.
 Coro di cittadini.

PROLOGO

Opulenza

L'Opulenza, palesandosi tale dalla pompa e ricchezza che seco conduce, dice di farne la sua più reputata residenza nelle corti, dove si veggia da 5 gli uomini d'ogni parte corteggiata e riverita, in riguardo de' doni suoi a' quali aspirano i suoi cortigiani, ma pochi sieno coloro che favoriti da lei ne restino graziati, molti rimanendo sfortunati; quinci discende a l'argomento del cortigiano Polipone.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Disprezzo, Cortigiano

Il Disprezzo, uno de' ministri della regina Opulenza, licenzia dalla di lei corte Polipone, già che la sua padrona non voglia più servirsi di lui; si lamenta il cortigiano come se riceva torto, venendo licenziato dalla regnante Opulenza, allora che più n'attese il premio delle sue fatiche; disegna perciò di ricorrere alla Speranza che nella corte il ricevette con promessa di remunerarlo.

SCENA SECONDA

Disprezzo

Ridendo dice il Disprezzo che vada pure a battere alla porta della Speranza, che ritroverà come abbia mutata casa, subentrato nella di lei primiera stanza abitata l'Inganno.

SCENA TERZA

Polipone, Inganno

Resta meravigliato Polipone, vedendo dalla casa della Speranza uscir l'Inganno a cui chiede come dimori nella casa della Speranza, che nel suo primo ingresso nella corte lo raccolse; l'Inganno si ride della semplicità di Polipone, come non sappia che la Speranza viene ad abitare in quella casa il primo giorno che viene alla corte il cortigiano per riceverlo, il secondo giorno si parta, dando luogo all'Inganno; egli quindi gli domanda se voglia esser da lui servito, potendo ciò fare al pari della Speranza; Polipone lo ringrazia, dicendo non gli bisogni l'opera sua.

CORO

Canta il coro come restino nelle corti sovente deluse l'altrui voglie ambiziose.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Polipone, Servitù, Fatica, Vigilia

Polipone chiede alla Servitù ed alle di lei compagne Fatica e Vigilia che, dovendosi partir dalla corte, resti ricompensato del tempo che ha servito, gli vien replicato se abbia adempiuto le condizioni del cortigiano, se adulato, se spiatì abbia gli altrui segreti e rivelati, se ne gli ossequi si dimostrò un divoto adoratore, se, come Proteo, si vestì nell'occasioni di varie forme, se calunniatore, se di favole fu architetto. Polipone, negando d'aver eseguite tai cose, gli replica la Servitù che non abbia adempiuto l'uffizio di cortigiano, così se ne vada senz'altro.

SCENA SECONDA

Polipone

Prorompe Polipone in lamenti, vedendosi escluso dalla corte senza remunerazione, ed alle sue querele ode rispondere un tale Eco della foresta che, con replicati accenti di doglie, pare che lo consigli a levarsi la vita; egli n'esorta l'occulta ninfa a palesarsi e quindi a farsi sua consigliera tra le miserie nelle quali si ritrova.

SCENA TERZA

Polipone, Disperazione

Esce la Disperazione e rappresenta a Polipone il suo miserabile stato, lo consiglia perciò ad uscir di vita e così liberarsi dalle miserie; Polipone ringrazia la Disperazione del consiglio, al quale per ancora non consente, volendo prima provare se la Vita privata, con la quale guidò un tempo la vita, voglia nuovamente ammetterlo al suo consorzio.

SCENA QUARTA

Disperazione

Sentendo la Disperazione che voglia il cortigiano ricorrere alla Vita privata avanti d'altra risoluzione, dispera la sperata di lui vittoria.

CORO

Canta il coro, che non deva l'uomo in ogni avversità di fortuna abbandonarsi, ma sperar sempre bene.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Vita privata, Pace, Virtù, Polipone

La Vita privata riceve con festa il cortigiano Polipone, come quello che con lei già conversò; lo racconsola, avendo inutilmente nella corte servito, affidandolo che, ritornato a sua casa, compisca quivi la vita con le dolcezze della Pace; il che dall'istessa gli vien promesso. La Virtù s'offerisce di mantenerlo per amico, provvedendolo di beni migliori di quelli che potesse sperare dalla corte. Polipone ringrazia tutte, disposto a condurne il restante di sua vita tranquillamente con esso loro. Il coro di ciò fa festa.

17. IL DEBITORE CATTIVO

ARGOMENTO

Briganzio vedendosi astretto a pagare a due suoi creditori Licofronte ed Arcamoro, per liberarsi dalle molestie ricorre all'inganno e con finzione di cessione di credito, che fraudolentemente ceda loro, dà occasione di venire tra loro alle mani; onde perciò sendo fatti prigionieri, vengono poscia, per
 5 sua astuzia, liberati, ma con tal modo che gli condoni ciascheduno di essi il credito che con lui tenga.

INTERLOCUTORI

Prologo, Malizia.

Briganzio, debitore.

Licofronte, Arcamoro, creditori di Briganzio.

Negrino, figliolo di Briganzio.

Serione, giudice.

Furcillo, notaio.

Sbarba, bargello.

Pappachicchi, Bertusiella, birri.

Scatizzo, servo di Briganzio.

Coro di cittadini.

PROLOGO

La Malizia

La Malizia comparsa in abito succinto ma festoso, non vedendosi dal popolo conosciuta, notifica se medesima, ma prima con protesta che sentendo il suo nome non si turbi, già che gli effetti in lei sieno migliori di quello che risuoni il suo nome; ella perciò s'appalesa la Malizia, ma non già quella che tanti mali
 5 faccia commettere al mondo, consigliando gli huomini a mancar di fede, tradire, rubare, assassinare, come si faccia la sua nemica Malizia perniziosa. Tale ella non già, ma donna che si diletta di graziose burle che rechino alcun giovamento, se non a quello che le riceve, a quello che le fa, sì come n'accaggia al debitor Briganzio, che declini il pagamento mediante un destro inganno; e così conta
 10 il soggetto della commedia, concludendo che si rappresenti più per cagion di riso che per altra imitazione, convenendo che altri paghi a chi giustamente deva.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Briganzio

Briganzio esce in iscena, come huomo impaziente che si levi dal letto e così, mezzo vestito, si lamenta della lunghezza della notte che vegliante abbia fino a quell'ora trapassata, attribuendo la cagione della sua insonnolenza al

5 molesto e pertinace pensiero a' suoi creditori, tra' quali alcuni cui, scorso il tempo, deva perciò soddisfarli, temendo altrimenti di prigionia; esclama che molti de' suoi debiti derivino dalle spese del suo figliuolo che, volendo pompeggiare, l'abbia indebitato; egli perciò senz'altro indugio lo chiama, lo desta e gli comanda che, accesa la lucerna, se gli appresenti.

SCENA SECONDA

Briganzio, Negrino

Negrino, figliuolo di Briganzio, anch'esso uscendo mezzo nudo con la lucerna in mano, si querela col padre che così importunamente gl'interrompa il sonno, anzi l'alba, dstandolo; chiede quale sia l'urgenza che l'induca a questo; grida il padre, che ciò fece per lo suo bene, a fine che si pensi di provvedere a soprastante tempesta de' creditori, che vogliano restar da lui pagati, rimproverando al giovine le spese fatte in riguardo di mandarlo allo studio e di sodisfare alle di lui voglie; si cava per fine di tasca una lista de' suoi creditori e la dà al giovine a leggere. Negrino legge vari nomi di creditori di diverse somme e, nel fine della lista, legge Licofronte ed Arcamoro, de' quali
10 presentemente venga il tempo del pagamento; chiede perciò al figliuolo ché si deva fare per non pagare e quello che n'insegnino le leggi che ha studiate, perché non si paghi; replica il giovine che si fatte dottrine non si ritrovano tra le leggi registrate; ne riceve perciò dal padre un tal rabbuffo che concluda che se gli levi davanti come ignorante, e così infuriato si riduce in casa.

SCENA TERZA

Negrino

Detesta il giovine l'ingiustizia del padre verso li suoi creditori e l'impertinenza verso il proprio figliuolo, ributtandolo per indecenze che da lui voglia, delle quali si deva pentire non ritornando alla paterna casa, ma ricorrendo a quella del zio il quale, come più discreto del padre, lo riceva volentieri e l'accarezzi.

SCENA QUARTA

Negrino, Licofronte

Licofronte si maraviglia di veder fuori di casa così per tempo Negrino e turbato insieme; chiede la cagione e sente come Briganzio, suo padre, l'abbia discacciato perché non volle consentire alle di lui impertinenze; egli perciò, sdegnando di ritornare alla paterna casa, ricorre a quella del zio che come
5 più discreto lo riceva e lo tratti come convenga.

SCENA QUINTA

Licofronte

S'avvisa Licofronte che Briganzio abbia discacciato il figliolo perché non

volle acconsentire a qualche sua ingiustizia verso i creditori, sapendo che quanto buono e costumato s'appalesa il figliuolo, tanto malizioso si dimostri il padre, dubitando perciò di qualche trappola nel credito che con
 5 lui tiene, passa alla di lui casa per veder l'animo suo e in ogni evento che comprenda che prolunghi il pagamento per non pagare, disegna di farlo condurre prigione.

CORO

Canta il coro che con li cattivi debitori altri deva usare molto di destrezza, perché gli sortisca che sia pagato.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Licofronte, Briganzio

Licofronte protesta a Briganzio che già maturato sia il tempo del pagamento delli scudi 400 che gli deve, pensi perciò a pagarlo prontamente, altrimenti si vedrà sforzato di prevalersi del braccio della giustizia, il che più ridondi in suo danno; si scusa Briganzio, attestando che gli manchi la sufficienza di
 5 poterlo pagare in altra maniera che con la cessione d'un credito che tiene, parimente di 400, col Sig. Arcamoro, se accetti può rimaner pagato, il che non spera in altro modo. Licofronte mostra contento d'un tal partito e con prontezza l'accetta; Briganzio gl'impone che si ritrovi alla tale ora nella pubblica piazza, dove egli con Arcamoro intervenga per effettuare il negozio.

SCENA SECONDA

Briganzio

Briganzio seco stesso si congratula che il modo di non pagar Licofronte, sì come ha premeditato, prenda buona piega e dell'istesso disegna di valersi per non pagare ad Arcamoro l'egual somma che gli deve di 400 scudi.

SCENA TERZA

Briganzio, Arcamoro

Arcamoro fa la medesima protesta di Licofronte a Briganzio, di voler restar pagato prontamente de' 400 scudi, sendo già scorso il tempo del pagamento; replica Briganzio le scuse fatte con l'altro creditore e gli propone, in soddisfazione, una pari cessione di credito di scudi 400 che tiene
 5 con Licofronte; l'accetta prontamente Arcamoro, del che ringraziandolo Briganzio gli ordina similmente che si ritrovi nella pubblica piazza alla tal'ora, dove egli col suo debitore intervenga.

SCENA QUARTA

Arcamoro

Si rallegra del partito proposto per lo quale possa restar pagato da Briganzio, che conserva molti sutterfugi per non pagare alcuno, concludendo che quanto si cavi da cattivo debitore tutto sia trovato.

CORO

Il coro da' trattati che ode si preannunzia qualche inganno che dal debitore s'ordisca a' creditor, i quali, senza ricever pagamento, incorrano in qualche pregiudizio.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Briganzio, Licofronte

Briganzio comparso con Licofronte nella pubblica piazza, rivolge in varie parti l'occhio per investigar Arcamoro e, non vedendolo, mostra d'adirarsi, non intervenuto come promise nell'ora destinata; lo placa Licofronte dando speranza non sia per tardare, non rincrescendoli d'aspettare alquanto, pur
5 che sortisca buon fine il negozio.

SCENA SECONDA

Arcamoro e' suddetti

Comparso Arcamoro, resta prontamente salutato da Briganzio e da Licofronte, e quindi seguono tra di loro cerimoniosi complimenti, finché terminati da Briganzio, il quale prende a dire che avendoli informati di quanto passi e veggendoli uniti, trattino e s'accordino tra di loro, mentre
5 l'urgenza d'altro negozio altrove lo richiami.

SCENA TERZA

Licofronte, Arcamoro

Licofronte, il primo a parlare, spiega ad Arcamoro come, avendoli ceduto Briganzio un credito che con lui tiene di scudi 400 e rappresentatoli insieme che pronto sarebbe allo sborso d'una tal somma, portava seco la ricevuta che, ricevendo il danaro, gli consegnerebbe; Arcamoro, sentendo una tal
5 proposta disorbitante, tutto inciprignito nel volto, domanda a Licofronte se egli venga per pagarlo o se per burlarlo; gl'insegnerà come si tratti li pari suoi. Licofronte, sentendosi in sì fatta maniera proverbare, senza altro ricercamento come si stia il fatto, replica con detti pungenti, da' quali, irritato, Arcamoro mette mano alla spada, il simile fa Licofronte e così
10 vengono a far mischia tra loro.

SCENA QUARTA

Licofronte, Arcamoro, Sbarba bargello, Pappachicchi, Bertusiella capi di birri

Sbarba grida a' suoi capi che corrino con altri birri a far prigionieri i due duellanti nella pubblica piazza, gli leghino stretti e gli conduchino prigionieri; il che si vede tostamente eseguito.

CORO

Canta il coro come gl'impazienti furori degli uomini gli trasportino sovente a gravi mali.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Briganzio

Si vanta Briganzio del bello inganno fatto a' due suoi creditori, da' quali veniva in tal maniera astretto al pagamento che, non succedendo, potea vedersi menar prigioniero; ma sia l'opposto seguito, sendo essi stati fatti prigionieri in pena della rissa, dalla di lui ingannevole menzogna originata, la quale spera che trionfi, se liberato egli sia dal pagamento, mentre essi per suo mezzo liberati dalla carcere, sì come col giudice procuri che segua.

SCENA SECONDA

Briganzio, Serione giudice, Furcillo notaio, Bargello

Il giudice Serione giunge alla pubblica piazza per riconoscer il luogo del delitto della seguita quistione nel foro, che si deve conforme alla legge prescritta rispettare; ode dal bargello che sia succeduto il fatto davanti al palazzo dell'istesso principe Mazabizzo, del che Serione più dimostra di farne caso; egli perciò, rivolto a Furcillo, chiede quale sia la pena imposta a sì fitti quistionanti; replica il notaio essere la pena pecuniaria di scudi 400, aggiunta l'arbitraria del giudice, nella persona a chi non rispetti l'albergo del principe; ordina per tanto Serione a Furcillo che fatto il processo mandi la condennazione a' delinquenti, mentre egli pensi ad altro gastigo.

SCENA TERZA

Serione, Briganzio

Discorre tra se stesso Serione del poco rispetto che dimostrino i cittadini alcuna fiata alle leggi ed al principe, mentre trasportati dall'impeto degli affetti, meritino perciò gastigo, che darne destini a' due delinquenti Licofronte ed Arcamoro. In questo se gli presenta davanti Briganzio e, dopo resali la dovuta reverenza, s'offerisce a darli notizia d'un bel fatto, mentre voglia condescendere a condonarli ogni diffalta che potesse avere commessa in una fallanza di burla più tosto che di grave misfatto; Serione gl'impone che parli pur liberamente, palesando quanto occorse, che dove non sia enormità di fallo, gli promette ogni perdono. Narra Briganzio tutto il successo tra lui e li due suoi creditori Licofronte ed Arcamoro e, raccontato il mancamento

di essi dal suo inganno derivato, prega il giudice a volerli liberare dalla carcere; e se egli, con generosa liberalità, si degni di colmar le sue grazie, altra non sia la loro condennazione che liberarne lui dal debito de' 400 scudi che, in solidum, deva loro; il che dal giudice gli vien promesso, in riguardo
 15 all'ingenua confessione del suo peccato e della bella destrezza dell'inganno.

CORO

Il coro loda i giudici ed i presidenti a' governi, che pietosi si dimostrino verso i delinquenti che ingenuamente confessino le colpe loro e d'esse ne domandino umilmente venia.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Serione, Furcillo, Bargello, Licofronte, Arcamoro, Briganzio, Scatizzo.

Il giudice Serione rivolto a' due prigionieri gli avvertisce che, per gastigo d'aver quistionato nella pubblica piazza e di più in faccia del palazzo dell'istesso principe, meritassero oltre la pena pecuniaria delli scudi 400, altra arbitraria in loro persona; egli tuttavia condonava loro la doppia pena, mercé
 5 della fervente intercessione fattale da Briganzio, pur che riconoscendo da lui una tal grazia gli rimettessero liberamente ciascheduno di loro il credito che tenesse con l'istesso Briganzio, la qual cosa promettendo di fare li due creditori sono resi in libertà e rimandati alle case loro.

SCENA SECONDA

Serione, Briganzio

Serione ammonisce Briganzio che si guardi per l'avvenire dal burlare in sì fatte maniere i suoi creditori, già che non sia per incontrare giudice sì mansueto che gli passi gl'inganni in pregiudizio d'altri, anzi, doppiamente possa rimaner punito per lo negato pagamento e per la fraude in esso adusata;
 5 Briganzio ringrazia il giudice e promette di più non voler incorrere in tale errore, pagando a chi deva.

SCENA TERZA

Briganzio, Scatizzo

Comanda Briganzio a Scatizzo, suo servitore, che vada alla casa di suo fratello a richiamar Negrino, suo figliolo, dandoli nuova della liberazione più urgente de' suoi creditori; e così tutto festoso Briganzio torna alla propria casa.

CORO

Il coro ne fa festa, celebrando la destrezza dell'inganno, il quale tuttavia non sia da altri imitato.

18. IL GIOVINE NEL BIVIO

ARGOMENTO

Apparisce la Voluttà al giovine Blesio nel bivio dell'incertezza dello stato, lo consiglia a darsi in preda a' sensuali dilette; succede la Virtù ed al contrario l'esorta; il giovine, in dubbio tra la Voluttà e la Virtù qual deva seguitare, dispone di prevalersi del consiglio dell'amico Meditone; la Fraude presa di
 5 questo la forma, ingannando il giovine, il suade a farsi seguace della Voluttà; la Virtù, di ciò accortasi, comparsa col vero Meditone, smaschera il finto e fa veder l'inganno fattoli. Il giovine perciò si ritoglie alla Voluttà e si dona alla Virtù; del che si fa pubblica festa.

INTERLOCUTORI

Prologo, Prudenza, Solerzia, Consultazione.

Eufrane, vecchio.

Blesio, suo figliuolo.

Ipparco, Fulcio, Lucramo, servi.

Meditone, amico di Blesio.

Virtù.

Voluttà, Giuoco, Lusso, Fraude.

Coro.

PROLOGO

Prudenza, Solerzia, Consultazione

Prud. Regina fra Virtù Vergin prudente,
 Io che norma preferivo e retta legge,
 Onde'l Mondo si regge,
 Del Ver Maestra, luce della Mente,
 5 Qua venni a far palese come tegno
 Diverso tra le genti uffizio degno.
 Città, Provincie, Regni io ne governo,
 Consigliera non pur di Prenci e Regi,
 Che gloriosi pregi
 10 Riportaro per me dal buon governo,
 Ma scendo a visitar private case,
 Ove instrutto in suo ben giovin rimase.
 Giunto all'incerto bivio della vita
 D'antico Genitor qui nobil figlio,
 15 Veggio correr periglio
 D'elegger del piacer la via fiorita,
 Più che l'erta e sassosa di Virtude,

Cui per salirne altri fatichi e sude.
 Quinci deggio frenarlo, onde non cada
 20 In precipizio a cui'l Destriero il porta
 Del senso, e quindi scorta
 A Giogo farli, onde a Virtù si vada;
 E 'l tutto sortirà s'all'opra mia
 La vostra, o fide Ancelle, aggiunta sia.
 25 Solerzia, o Tu, che destra col sagace
 Occhio Linceo l'occulte frodi vedi,
 Al Giovine provvedi,
 Che nol seduca Voluttà fallace;
 Tu col consiglio, o saggia consultante
 30 Della Ragion la via mostra all'errante.
Soler. Sian pure cupi e sian segreti
 E sottili più che veli
 Scaltri inganni, tese reti,
 Che tra fiori altri ne celi,
 35 Farò noti
 Restar voti
 Dell'effetto più bramato,
 E l'Author vinto e scornato.
 Frode ria indarno attendi
 40 Di furar l'uffizio al vero,
 Mentre 'l fingi e sì ti rendi
 Un pestifer Consigliero;
 Smascherata,
 Palesata
 45 Raccorrai vergogna ed onta,
 Da gl'inganni a fuggir pronta.
Consult. Quella Io son che movo a caccia
 Col consiglio di quel bene
 Ch'al cor giovì e mentre piaccia
 50 Gli dia pace e 'l rassereni;
 Io lo guido
 Là ve 'l nido
 Egli serba a farne preda,
 Cui felice egli si creda.
 55 Mostrerò ch'io son non meno
 Dotta medica del male,
 Che del ben che scenda in seno
 Architetta magistrale,
 Resa vera
 60 Consigliera,

Renderò con la salute
 Altrui tolto alla Virtute.
Coro. Or qui Voi, cui si concede
 Mirar Giovine consorte
 65 Ch'ha Virtù pronto sen riede,
 Poiché al Vizio il pié lo porte;
 Imparate,
 Imitate
 L'opre belle, che vedrete,
 70 D'Alto onor se vaghe sete.
 Gloria resti a chi non corse
 Del Piacer sentier fiorito,
 Lode a quel che'l pié ritorse,
 S'egli errò, d'error pentito;
 75 Tal cadeo,
 Che sorgeo,
 Sì che Sprone il cader sia
 Di Virtù tra buona via.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Eufrane, Blesio, Ipparco servo

Blesio diletto figlio, Ancora sola
 Della speranza mia, Colonna e Germe
 Di tua Casa e Famiglia, a cui s'appoggi
 E per cui si propaghi, se Tu fosti
 5 Di mia cadente età Vital sostegno,
 Dianzi dall'opra tua scemando in parte
 Il peso delle cure, or chieggio resti
 Del mio riposo il centro. Io già mi sento
 Aggravato da gli Anni, e'l fianco antico
 10 Debilmente ne traggio e già son stanco
 Nel cammin della Vita, ond'io propongo
 Ritrarmi a porto di tranquilla posa,
 Ov'io mi mora in pace, se vissuto
 Altrove fra tempesta. Io quinci intendo
 15 Sottrarmi da molestie al quieto e fido
 Di nostra Villa albergo, che non lungi
 Sovrasta alla Città, godendo quivi
 Rusticali diporti, in tempo acconcio,
 In cui già ti rimiro pervenuto
 20 A tal di gioventude atteso segno
 Che regger sappi e moderare 'l freno

Di te stesso non pur, ma guidar bene
 Le cose tue domestiche e civili,
 Precorrendo l'etade del consiglio;
 25 Io volentier per ciò pronto ti cedo
 Un libero possesso del retaggio,
 Che dovuto io ti serbi. Tu del tutto
 Come Signor disponi a tuo talento,
 Sì come la Prudenza più consigli,
 30 Mentre ozioso tra tanto io mi riposi.
Blesio. O qual da voi, o Padre, odo novella
 Che ferendo l'orecchie impiaga il core;
 Dunque pensate di lasciarmi orbato
 Della presenza vostra, che si rende
 35 Da modi e detti non pur viva norma
 Di sapere e virtù, ma dolce un'aura
 Mi spira di conforto? E come lieto
 Senz'essa il viver mio? *Eufr.* Tu mentre mostri
 Come amara ti sia mia lontananza,
 40 Vario da gli altri Figli t'appalesi
 Che si compiacquer di mirarsi sciolti
 Dalla paterna cura e dal rispetto,
 Che mentre apporti reverenza affrena
 Le correnti lor voglie, a cui n'aggrada
 45 Sciorne libero 'l freno, anzi si vede
 Impaziente nelle brame alcuno
 Bramar la Tomba al Padre, ond'egli 'ngrato,
 Allor che chiuse gli occhi, apra e disserri
 L'arche d'oro conserve e nuovo Alcide,
 50 Mentre 'l Drago guardian sopito resti,
 Rapisca i pomi d'oro. *Bles.* Altri, che 'ndegno
 E sconoscente Figlio d'una tale
 Indegnità si vanti Augur di morte
 All'autor di sua vita; Io sì lontano
 55 Da tal orror mi sento, ch'io vorrei
 Poter ringiovenir, sì come feo
 Medea il vecchio Efone, il Genitore
 Anco col proprio sangue. *Eufr.* Io godo, o figlio,
 Dell'affetto che mostri al Padre tuo,
 60 Il qual se da te parte a ritrovarne
 Pace fra la Foresta, egli col core
 Più che mai teco resta; in ciò t'appaga,
 Se m'ami come mostri e se non meno
 Tu sè del mio che del tuo bene vago,

65 Che senza l'opra mia procurar poi
 Con l'usata prudenza, io parto, addio;
 Nostra Villa m'aspetta, ove tal volta
 Di rivederti attendo. *Ble.* Anzi sovente
 Vostro visitator farmi prometto,
 70 Mentre colà tra tanto io v'accompagni,
 Tu resta Ipparco e all'assistenza torna
 Degli affari domestici e civili.

SCENA SECONDA

Ipparco

Dubbioso resto, s'io ne lodi o biasmi
 Del mio vecchio Signor Eufrane il nuovo
 Proponimento di passarne pronto
 Dalla Cittade al suo Villaggio a farvi
 5 Un continuo soggiorno, orba lasciando
 La propria Casa e l'unico Figliuolo,
 A cui di se medesimo e di sue cose
 Cede un libero freno; Egli si rende
 Degno di lode sì, mentre già stanco
 10 D'anni da lungo corso ed omai schivo,
 Degl'impacci mondani, ami sottrarsi
 A bel riposo in loco ameno e acconcio,
 da tumulti remoto, ove egli viva
 A se stesso ed al Cielo; ma non posso
 15 In questo commendarlo, ch'abbandoni
 Egli 'l suo Blesio, giovin fiero, in tempo
 Che regni 'n lui l'età, che più si mira
 Fervente negli affetti, a correr pronti
 Fra' prati del piacer, più che fra' studi,
 20 Cui per virtù si sudi e che fur poi
 (Mentre al nativo intento aggiunti sieno)
 Allettamenti e impulsi al precipizio
 Tra vorago di vizi; il che succeda
 Per opra ria di falsi Amici, intenti
 25 De' Giovini più incauti alla ruina.
 Chi rimirò Cerviotto uscir dal bosco,
 Cui tese varie insidie a farne preda,
 Veder s'infinga un Giovine inesperto
 Che nuovamente scappi fuor d'un salto
 30 Dalla cura del Padre e del Maestro,
 Che, corso dietro a lusinghiero suono,

Diede di capo a qualche tesa rete
 D'alcuno impuro amore, ond'egli tardi
 Si sviluppi e si sbrighi, o pur rimanga
 35 Da tal ch'al varco l'attendea nel gioco
 Gravemente frecciato. Ah guarda, ah guarda,
 Che ciò non t'intervenga, o Blesio, o mio
 Giovin Signor, cui più si deve cura,
 Quanto ti trovi più libero e solo,
 40 E quanto più tu di delizie vago
 E di ricchezze abbondi; onde ti sieno
 Per ciò più tesi agguati, già che regna
 Più che fede nel Mondo inganno e frode.

CORO

Tra le più incerte cose,
 Cui desio di saver nell'uom s'accenda,
 Al giudizio s'ascose
 Il cammino che'l Giovine si prenda,
 5 Giunto la ve si fenda
 Il corso della vita in doppio calle,
 Quinci gli apre il Piacer strada fiorita
 Che guida ad ima valle;
 Quindi Virtude al giogo suo l'invita,
 10 Erto e sassoso il seno,
 Ma serbante in sua fronte un bel sereno.
 Gioco d'opposti venti,
 Come legno tra l'onde errar si vede,
 Così 'l Giovin d'ardenti
 15 Impeti preda, or vincer sembra, or cede;
 Egli al senso si diede,
 Ché furibondo e rapido lo mova
 A secondar le cupidinee voglie;
 Or in parte l'affrena
 20 La Ragion che lo sgrida e a sé ritoglie;
 Sì, tra varia tempesta,
 Fa ch'altri del suo fin dubbioso resta.
 Egli pur più ch'i buoni
 Della Ragion, del Senso ode i consigli,
 25 Quindi è, ch'a lui si doni,
 Lasci 'l migliore ed al peggior s'appigli;
 E allor, che più ne pigli
 Da fresca età vigore il corpo e 'l sangue,

Più nel sen giovinil resti servente,
 30 Più debil fassi e langue
 Nell'opre di Virtù pigra la mente
 Recusa la sua legge,
 Mentre il cieco furore il cor gli regge.
 Chiaro si rese Alcide,
 35 Mentre quell'erta via che guida al Monte
 Egli prender si vide,
 Fra le due strade avvolto al Mondo conte,
 Gli furo innanti pronte
 La Voluttade e la Virtude a prova,
 40 A confortarlo questa che seguace
 Sia del ben che più giova,
 Quella di quel che più diletta e piace.
 Là fatiche e sudori,
 Qua vezzi incontra passeggiar tra' fiori.
 45 Blesio, se pari inviti
 Da Voluttade e da Virtù ricevi,
 Deh fa ch'Ercol n'imiti,
 Se 'l tuo verace ben raccorne devi;
 Non pur fugaci e brevi
 50 Fur le dolcezze che n'appresta quella,
 ma terminar sovente in amarezze,
 per fatiche n'appella
 Questa a fruirne vere contentezze,
 Pace in terra ne dona
 55 Agli amatori suoi e 'n Ciel Corona.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Blesio, Fulcio, Lucramo

Con quanto cordoglio, o con qual molle
 Affetto di pietà solo lasciai
 Fra Villaresca Casa il caro Padre,
 Cui diviso io partii, sì che mi sembri
 5 Che la parte miglior rimanga addietro,
 La peggior guidi meco, mentre 'l corpo
 Riporti alla Città, restando l'Alma
 Per miracol d'amor là fra la Villa
 In compagnia del Genitor diletto;
 10 Ma sia conforto mio ch'io render possa
 Me stesso a me medesimo, ove sovente
 Io torni a visitarlo e in tal maniera

Me stesso e lui consoli. *Ful.* O Blesio, o nostro
 Signor rimasto nella patria Casa,
 15 Una Donna qua giunse, io non so quale,
 Che dall'abito suo e dalla corte
 Di doppio Paggio che conduce seco,
 Sembra Donna di conto; essa fe' noto
 Col cenno della man, più che col suono
 20 D'articolata voce, che desia
 Di presentarsi al tuo cospetto e aprirti
 Un negozio importante. *Ble.* Io pronto sono
 A raccorla non pur, porgendo orecchie
 Cortesi al suo parlare, ma per farle
 25 Quell'onor ch'ella merta, mentre tale
 Quella denoti una onorata Dama.

SCENA SECONDA

Voluttà, Giuoco, Lusso, Blesio, Fulcio, Lucramo

Regni teco allegria, conversi teco
 Sempre la festa e 'l riso, o Giovin degno
 De' be' vezzi d'amor, Giovin, cui prego
 Che coppiera di Giove Ebe formosa,
 5 A Gioventù la presidente Dea,
 Serbi di Rose il prato del tuo volto
 Lungamente fiorito. *Ble.* Il Ciel non meno
 Voi ne mantegna rubiconda in viso,
 Sì come n'apparite, e tardi 'l Tempo
 10 L'ari di rughe e increspi a Voi la fronte,
 Giovin restando allegra. *Vol.* Io Donna tale
 Che non tema che 'l tempo apporti grinze
 Alle gote, alla fronte, io so serbarmi
 Giovin sempre festosa. *Ble.* Qual segreto
 15 Voi per ciò ne tenete? O come caro
 Da voi si compreria, se l'insegnaste
 Qui da nobili Donne, cui trionfo
 Fora più d'altro illustre il mantenersi
 Sempre giovani e belle; ma spiegate
 20 Quale sia 'l nome e qual l'uffizio vostro.
Volut. Anzi, ch'io m'appalesi e ti discopra
 Quello che per tuo bene io più pretenda,
 Io veder chieggio allontanati quinci
 Questi Serventi tuoi, togliendo loro
 25 Pubblicar miei segreti. *Bles.* Ite in disparte

Tu Fulcio e tu Lucramo, già che questa
 Udir non vi permette il suo sermone.
Lucr. L'udienza segreta, oltre il lascivo
 Abito di costei, sospettar fammi
 30 Ch'ella qua non giungeo per farsi altrui
 Consigliera a Virtù; Quegli che brami
 Suadere a chi l'oda un vero bene,
 Segretezza non chiede.

SCENA TERZA

Voluttà, Giuoco, Lusso, Blesio

Scorto libero il loco e che non m'ode
 Altri fuori di te, ch'esorti a quello
 Ch'all'età tua s'addice, io m'appaleso
 Quella Donna io mi son che l'uom ne rende,
 5 (Che meco nodo d'amicizia stringe)
 Lieto e contento a pien, quella che guida
 Di delizie e dilette al Paradiso
 Altrui per piana e per fiorita via.
Bles. Donna, questa tua via, per quel ch'io sento,
 10 Contraria a quella che Virtù n'addita
 Tra le spine e tra' sassi erta montata,
 E pur gli alunni suoi fidi seguaci
 A bearsi conduce. *Vol.* Anzi gli mena
 Sovente a' precipizi, già che stanchi
 15 Anzi di pervenire all'alta cima,
 Ricader giuso a rivederne il fondo,
 Dilombati e mal conci; onde crudele
 Virtù nemica mia tanto si rende,
 Quanto io son bella e più. *Bl.* Sarebbe forse
 20 La Voluttà dannosa? *Vol.* Anzi la bella
 Felicitade umana. *Bl.* E come tale
 Se sol contenti 'l Senso? Se' più tosto
 Felicità bestiale. *Vol.* Io forse, o cieco,
 Ho d'una bestia il viso? *Bl.* Anzi una fronte
 25 D'una nuova Pandora che n'adduce
 Fallace aurato vase, a cui nel fondo
 Uno stormo è di mali. *Vol.* Io forsì deggio
 Ansiarmi e sdegnarmi udendo alcuno
 Saccente più che saggio, che mi nomi
 30 Nova Circe e Pandora, e sì m'accusi
 Ch'io doni a bere il tosco in vaso d'oro,

E che porgendo altrui esca incantata
 D'uom gli scota la forma, e in vari modi
 Io l'imbelvi e deturpi; io non mi curo
 35 Di sì fatti schiamazzi che di bocca
 Usciro alli più sciocchi, o dalla bava
 De' Vecchi cascatoi, mentr'io ne resti
 Da voi raccolta ed abbracciata, o vaghi
 Giovini amati; il contentarne voi
 40 Del mio intento è lo scopo, io pronta impiego
 Dell'ingegno la cura in procacciarvi
 Quel tanto che vi piaccia a render tutti
 Nelle voglie appagati i sensi vostri
 Con suoni, canti, con opime mense,
 45 Con mollizie d'amor, con grati odori,
 Con farne trionfar Venere e Bacco,
 Rimovendo da voi ogni negozio,
 Fuori di quel che rechi spasso e festa.
 Io per questa cagion qua mossi ratta
 50 A ritrovarti, o Blesio, allor che 'ntesi
 Che donno di te stesso Tu restavi
 Disciolto in tutto dalla patria cura;
 Tua giungo consigliera che conformi
 L'opre tue all'età; da giovin vivi
 55 Mentre giovine se', cogli quel frutto
 Ch'adduce la stagion, godi 'l presente,
 Senza averne al futuro alcun riguardo,
 Che fra tenebre folte ascoso resta;
 Disponi di seguirmi e del restante
 60 Tutto lascia il pensier, troverò modo
 Di sodisfarti appieno, ecco ne guido
 Il Giuoco e il Lusso meco a spiar pronti
 De' diletti i raddotti a cui menato;
 Questo sol ti ricordo, che due volte
 65 Tornar Giovin non lice; chi non seppe
 Goder la gioventù la prima volta,
 Pianse il tempo perduto allor che vecchio,
 E forte si pentì che non si diede,
 Mentre giovine fu, pur tutto in braccio
 70 A Voluttà vezzosa, al Lusso, al Gioco.
Bles. Consigli dunque ch'io ne segua i vili
 Del senso allettamenti e guidi vita
 Più che d'uomo di belva? Io nato sono
 Per cose assai più degne ch'a restarmi

75 Mancipio del mio corpo. *Vol.* E qual canuta
 Sapienza è codesta d'un severo
 Filosofante Stoico, che sparga
 Detti sì speziosi, ma con essi
 I fatti non accordi. Altri dal dolce
 80 Piacer s'astenga che 'n suo vil tugurio
 La cener cova, veste rozzo sacco,
 S'abbevera nel fiume e mangia ghianda;
 Ma giovin qual tu se' nato e nutrito
 Tra gli agi e le delizie, un che n'abbonda
 85 D'euree ricchezze a briglia sciolta corre
 Fra' prati del piacere a saziar tutte
 Le sue fervide voglie; Egli n'imiti
 Generoso Destrier che, rattenuto
 Più giorni tra la stalla e reso grasso,
 90 La cavezza ne ruppe e corse al Campo
 Ringhiando ed esultando; In somma quegli
 Sa vivere nel Mondo, che più save
 Darsi spasso e buon tempo; odi per fine
 Quel che ti canta un Tragico Poeta.

95 Mentre dal Fato
 Viver n'è dato
 Genti vivete
 Pur sempre liete;
 Fugge la Vita
 100 Con piede alato
 Tosto sparita,
 E' giorni vanno
 Traendo senza posa il Carro all'Anno.

SCENA QUARTA

Virtù e' sopradetti

Ve come corse pronta questa impura,
 Arrogante, sfacciata, a preda indegna
 Qui di Giovine incauto, il tempo colto,
 Che solo si restò, partito il Padre,
 5 Qual famelica Lupa che l'Agnello
 Allor più n'assaliò ché più lo vide
 Incustodito errar, dal suo disgiunto
 Pastor fido e guardiano. O come ratta
 Tu qua volasti, o Voluttà fallace,
 10 Opportuna all'assalto ove mirasti

Questo inesperto Giovine soletto
 E di consigli inerme, onde l'assalti
 Con arme di blandizie, il prendi e traggi
 Ad imo precipizio. *Vol.* Uffizio tuo
 15 Precipitar la Gente dalla cima
 Di tua rupe sassosa a cui, s'alcuno
 Per fortuna poggio, mill'altri stanchi
 Tomar giù rompicolli; io ne conduco
 Per via piana e patente i miei seguaci
 20 Festosi e giubilanti a prati ameni,
 Cui s'affidon ridenti in grembo a' fiori.
Virtù. Fiori tra cui si cela Angue maligno,
 Ch'attosca i poco accorti; esche ne porgi
 E beverage, che non pur le voglie
 25 Satolle non lasciar, ma più che mai
 Digiune e sitibonde; infide d'api,
 Addolciti veleni. *Vol.* Ah, ben ti mostri
 Donna insipida e sciocca senza gusto,
 Senza sapor del buono; attosca forse
 30 Quella vendemmia che miglior s'appresti
 Da dolce uva di Bacco, che si porga
 A tracannarne altrui, mentre più brilla
 In cristallino vase? Son veleni
 Le più grate vivande, ond'io nutrico
 35 I cari amici miei? Forse le carni
 Del colorato augel di Frasi e quelli
 Di pingue Filomena avvelenaro
 Altrui fra lauta mensa? Tu più tosto
 Fai li seguaci tuoi morir di stento,
 40 D'erba e d'acqua pasciuti; ah vanne pure
 Fra' romitaggi alpestri e quivi Genti
 Solinghe e al Mondo esose persuadi
 De' digiuni il rigor, l'asprezze dure
 De' spinosi cilizi, e non volere
 45 Darti impaccio di Giovini commessi
 A mia cura e governo; Io la tutrice,
 Che gli tenga in custodia, io la maestra,
 Che 'nsegni 'l lieto viver che richiede
 L'età fiorita e condizione loro.
 50 Deh scaccia Blesio omai, discaccia questa
 Impertinente che 'mportuna giunse
 A turbar tuoi dilette; ah non volere
 Udir lo suo sermon, per cui pretende

Furarti a tutti i gusti e così farti,
 55 Come nuova medusa, un uom di sasso,
 A cui nulla diletta; io torno a dirti,
 Che 'n modo alcun non l'odi. *Vir.* Ah nequitosa,
 Oltre a gli altri tuoi mali osi tentarne
 Ch'udienza mi neghi? Udirne dunque
 60 Deve una Maga, che di fuor dipinta
 Di lisci e di fallacie, entro deforme,
 Scaltra fabbra d'incanti? Orecchie darne
 Ad una Maliarda ch'affatturi,
 Che fabbrica veleni? Onde n'appresti
 65 Ascoltare un'Arpia che ne deturpa
 L'altrui fama e l'onor? Una Sirena
 Che tenti col suo canto e finto riso
 Far naufragare altrui in mar di pianto?
 E la virtù non deve esser udita,
 70 Dell'uomo vero bene, ond'egli voglia
 Viver contento in terra, in Ciel beato?
Bles. Così conviensi, sì, Giudice retto
 Tener ne deve ambe l'orecchie aperte
 Al litigante offerto; e Prence alcuno
 75 Rigido non si trova, e sì superbo
 Che neghi l'audienza a chi la chiede.
 Odon gl'istessi Dei preghiere e voti
 Anco d'uomin più vili; or quinci intanto
 Ti sottraggi 'n disparte, il giusto vuole
 80 Che s'ella non udì dianzi i tuoi detti,
 I suoi non meno ascolti, onde non turbi.
Vol. Facesse 'l Ciel che divenissi sordo
 Costui, o muta questa, ond'io vincessi
 Così la lite per silenzio fatto.

SCENA QUINTA

Virtù, Blesio

Blesio, ch'io mirar bramo imitatore
 Della Virtù non meno e delle glorie
 Degli Antenati tuoi, che vero erede
 Delle sostanze loro, io qua non vengo
 5 A lusingarti 'l cor con le promesse
 Di fallaci diletta, Api volanti
 Che dopo leve goccia d'un impuro
 Mele cosperso su l'estremo labro,

Lasciaro affissi al core aghi pungenti;
 10 Ma più tosto qua giungo a suaderti
 La fatica e 'l sudor, semi che frutto
 Altrui ne germogliò d'un vero bene
 Che sudando s'acquista. *Ble.* Usai sudare
 Fra'l grato giuoco della palla o d'altro
 15 Giovanile esercizio e non a farne
 La raccolta de' frutti; oprar la falce
 Per mieterne la chioma a Cerer bionda,
 Opra del mio Villano. *Vir.* Il fertil campo
 Della bella Virtù messe produce
 20 Che dalla falce altrui non si raccoglie,
 Ma la fa sua chi miete; ella una messe,
 Che 'l Tempo e la Fortuna non consuma;
 Merta perciò quel ben ch'io ne dispenso,
 Ch'altri per quello s'affatichi e sudi.
 25 *Ble.* Deh rendi conto omai quai sieno i beni
 Che serbi a quelli a cui bastò la lena
 A superare il faticoso Monte,
 Cui riposti gli tieni, onde se tali
 Per cui voglia io n'accenda, anch'io mi provi
 30 Se mi riesca il sormontar lassuso,
 Ove con bel riposo indi ristori
 La noia e 'l mal della passata via.
Vir. Quegli che giunge alla tranquilla cima,
 Soggio del mio riposo, ivi ritrova
 35 Sereno un nuovo Olimpo a cui non sale
 Di vile indegna brama oscura nebbia,
 Cui non feriro l'immutabil fronte
 Torbidi venti di discordi affetti,
 Alla Ragion rubelli. Egli ivi gode
 40 Una perpetua pace, un'allegrezza
 Che costante mantieni, già che nasce
 Nella casa vital del proprio seno.
Bles. Beni son questi tuoi, ma beni ignoti
 Digiuni di dilette; io come dunque
 45 Correr ne deggio ad abbracciarli pronto?
 Tu pur ne fai come ciascun vien tratto
 Da Voluttà sua propria e vie più quegli
 Che Giovine fervente nelle voglie.
Vir. Tra l'altre contentezze che ritragge
 50 Altri dalla Virtude egregia quella
 E vera Voluttà, che l'uom riceve

Mentre pago di me, dispregia e calca
 Con generoso pié tutti i diletti
 Che mia nemica sensual n'appresta;
 55 Quegli che vincitor doma ed affrena
 I ribellanti affetti, Ercol novello
 Il fier Leon dell'ira abbatte, incide
 Di ria concupiscenza all'Idra immane
 Le pullulanti teste, o qual contento
 60 Da tai Vittorie accoglie. *Bles.* Tu mi leggi
 Lezioni troppo dotte che s'udiro
 Tra' portici di Stoa e Peripato,
 Dettate già da Socrate e Platone
 A' Discepoli loro; io non m'inalzo
 65 Tanto col volo, ma mi sto fra terra
 Tarpato augel palustre; andrò pensando
 Quel che più mi concerna; Tu tra tanto
 Quinci ti scosta e lascia che precorra
 All'opera il consiglio che può farsi
 70 Quanto maturo più, tanto migliore.
Vir. Fu sempre il consigliarsi opra d'uom saggio,
 Ma con altri vie più che con se stesso,
 Che dall'affetto può restar deluso.

SCENA SESTA

Blesio

O come provo vero il detto altrui
 Che dove miste con le cose liete
 Son le rigide e triste, altri dubbioso
 Non sa dove s'appigli, ove ad un tempo
 5 Egli brama e paventa, io sto fra due,
 Né so dove mi pieghi, e s'io n'elegga
 Il ben che mi propon la Voluttade,
 O quel della Virtude; ivi sospetto
 D'alcuna occulta frode per cui resti
 10 Qual pesce preso all'esca, io d'altra parte
 Dalle proposte asprezze mi sgomento
 Anzi ch'io giunga a un bene che risiede
 In alta cima e dirupata Rocca.
 Mi promette una Donna il godimento
 15 Di diletti presenti, un'altra Donna
 Future contentezze, e sì mi resto
 Giovine incauto ed inesperto in mezzo

A contrastanti cure, come Nave
 Disarmata di vele e di governo
 20 In Mar turbato, ove si veggia a gara
 Gioco e preda de' flutti; or qui conviemmi
 Proveder di Nocchier che col timone
 Del prudente consiglio mi conduca
 Al porto più sicuro. Chi ricorre
 25 Al buon consiglio altrui, in lui ritrova
 Il senno che gli manca; ma qual deggio
 Elegger consigliere ora in grand'uopo?
 Uno ne sia mestier cui ben sia nota
 Voluttade e Virtù, d'ambe seguace
 30 Reso in diverso tempo, e sì mi regga
 Col buon consiglio suo ch'io per lui saggio
 Lasci 'l peggiore ed al miglior m'appigli.
 Opportuno perciò ne fora invero
 L'esperto Meditone, Amico fido
 35 Del caro Genitor; così sia fatto.
 Olà, olà, qua ritornate, o Donne
 Nemiche tra di voi. Modo trovai
 Come ambe sodisfatte io voi ne renda
 Litiganti nemiche; o Tu Virtude,
 40 E tu, che Voluttade, Io sì vorrei
 Fra controversie vostre un tale farmi
 Arbitrante perito che pronunzi
 Una tal sovra me sentenza giusta,
 Ch'altro richiamo non ammetta e consti
 45 Qual'io segua fra voi; ma già che veggio
 Ch'orbato sono di prudenza, come
 Giovinastro inesperto, aderir voglio
 Al consiglio d'altrui del Mondo esperto,
 E quindi oprar quanto da lui ritraggo.
 50 *Vol.* Meglio fora fra noi un bell'accordo
 Fatto da te medesimo, mentre doni
 A me tua gioventude ed a costei
 La vecchiezza riserbi un modo giusto
 Mentre dividi Tu te stesso, e assegni
 55 La sua parte a ciascuna, non sia mio,
 Non sia tuo quest, che bambin già grande,
 Ma si parta in due pezzi e sì contente
 Egli renda due Donne. *Vir.* Cedi pure
 Tutto a costei te stesso, anzi io permetta
 60 Che tu resti diviso. *Ble.* Anch'io n'approvo

Il conservarmi intero più che posso;
 Que' che non sa mentre ricorre al saggio
 Che col consiglio il regga, egli 'n tal guisa
 Dall'errar s'assicura. *Vol.* Io non consento
 65 Che sia 'l Giudice un vecchio che non vale
 Di cose liete e giovinili farsi
 Giudice competente. *Vir.* Anzi un canuto
 Danni e di senno il giudicante retto
 Dotto da lunga prova. *Bles.* Orsù quietate,
 70 Un uom di mezza età che di voi due
 Tiene piena contezza; il giudicante
 Tal farà Meditone, un uom già noto,
 Discreto come giusto; Itene dunque,
 E aspettate d'udir quanto risolve
 75 Io di me stesso col consiglio suo.

CORO

Le cose che guidate
 Dalla rota incostante
 Dell'instabil fortuna,
 O pur figlie che nate
 5 Da mente ancora errante
 D'alto saver digiuna,
 Fluttuando sen vanno
 Pur sempre con periglio
 D'inafausto grave danno
 10 Da rio naufragio, o da cammino torto,
 Mentre del buon consiglio
 L'ancora non l'arresti e affidi 'n porto.
 Di questo che si rese
 Fido e sicuro Duce,
 15 Che fra selva d'errori
 A gloriose imprese
 Altrui franco conduce;
 Chieder deve favore
 Quegli cui più n'arrida,
 20 Mentre festoso vive,
 Prosperitate infida,
 Già che i fallaci di lusinghe armati
 Tesero a lui proclive
 A restar preda, insidiosi agguati.
 25 Giovin che udir chiedesti

Consiglio in dubbio stato
 Tra 'l tuo bene e 'l tuo male,
 Già che inesperto resti
 Saggio ti se' mostrato;
 30 Or ti riman che tale
 Prudente consigliere
 Ti sia dal Ciel concesso
 Ch'additi il buon sentiero
 In cui con la pietade il senno regni;
 35 Un che 'l ben ch'a se stesso
 Procurarne desia, altrui n'insegni.
 Ma non sempre succede
 Che consigliere eletto
 Col saver ne mantenga
 40 Nel suo candido petto
 Leal, sincera fede;
 Altri al giudizio venga
 Pria di se stesso e chiami
 La Ragione oculata
 45 Del consiglio all'esame,
 Allumato da lei veggia qual sia
 La più dritta e approvata
 Che lo scorga al suo ben sicura via.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA

Voluttà, Giuoco, Lusso, Fraude

Fraude ingegnosa, o mia fidata ancella,
 O nell'arti scaltrita, ond'io sovente,
 Al compimento di mie brame giunsi
 Con festa e con trionfo, or l'opra tua
 5 In grand uopo si chiede, ove s'avvenga
 Che'l fatto mi sortisca, aspetta pure
 Dalla Padrona tua quella mercede
 Ch'io maggior donar possa. *Fra.* Io non aspiro
 A premio per servirvi, in vece d'esso
 10 La confidenza ricevendo e 'l vostro
 Continuato affetto; uffizio dunque
 Or sia di voi l'aprir l'intento, e mio
 L'eseguir prontamente; io serbo mille
 Arti nel sen risposte acconcie e cupi
 15 Altrui nocenti inganni, io destra arciera
 Saettar so di furto e tender reti

Fra l'erbe e' fiori a depredare i cori,
 Con la pace tradir, mentir la fede,
 Contrafar la Virtude e sì modesta
 20 Aprir l'adito al Vizio. *Vol.* Io so da prove
 Che tu meglio di Proteo vestir sai
 Varie forme d'inganno, e quest'appunto
 Quel ch'io chieggio da te, che prendi forma
 D'un uom d'età provetto, onde n'inganni
 25 Un giovine mal cauto; or dimmi o Fraude
 Se tu conosci un nobil Cittadino
 Nomato Meditone? un uomo esperto'
 Negli affari del Mondo, un uom che resta
 Nella Città famoso. *Fra.* O se 'l conosco,
 30 Egli un seguace tuo, mentre mantenne
 Il bollor giovanile, io negli amori
 Di belle amate sue l'ebbi deluso
 Ben più d'una fiata. *Vol.* Orsù di quello
 Il semblante ne prendi e sì vestita
 35 A me pronta ritorna, ond'io t'informi
 Di quanto oprar tu deggia. *Fra.* Ecco ubbidisco,
 Aspettatemi qui dove vedrete
 Tornarmi prontamente e mirar farvi
 In Mediton fallace espresso il vero.

SCENA SECONDA

Voluttà, Giuoco, Lusso

Chi si preval fra controversie e liti
 D'alcun sagace inganno, egli da quello
 Tal causa ne vinco che 'n altra guisa
 Spedita era per lui; siede sicura
 5 Di Dedalo la spada, più di quella
 Che fulminasse Aiace; altri si trova
 Che sa guardarsi da gli aperti colpi
 Facendo schermo od opponendo scudo;
 Ma chi guardar si sa da' dardi occulti
 10 Vibrati in tempo ch'altri men gli aspetti?
 Un finto Amico, o come ben tradisce
 Altrui col ghigno in bocca; o se succeda
 Che 'l finto Mediton Blesio suada
 A schivar la Virtude e tutto a darsi
 15 A me vezzosa Voluttade in preda,
 O quale io quinci celebrar disegno
 Trionfo d'allegrezza.

SCENA TERZA

Fraude finta Meditone, Voluttà, Giuoco, Lusso

- Ecco ritorno, o Voluttà mia Donna,
 A servirvi disposta, or voi dal capo
 Sino al piè' mi mirate e dite poi
 S'io resto a farne il fatto a modo vostro
 5 Raffazzonata e acconcia, s'io dipingo
 Al vivo e al natural, pittrice scaltra,
 Meditone in me stessa, sì che 'l finto
 Si reputi 'l verace. *Vol.* Egli 'n te stessa
 Raddoppiato si mira e certo, certo
 10 S'io non sapessi che tu se' la Fraude,
 Mediton ti direi tagliato appunto.
Frau. Guarda se questo mio al suo risponde
 Portamento di vita e s'io so pormi
 In un grave contegno, e s'io n'imito
 15 D'un bravazzo il passeggio, come quegli
 S'unqua sovra pensiero egli si mostra.
Vol. In tutto che tu fai ravviso lui
 Maniato in te medesima, or qui ti mostri
 Più di Circe e Medea valente Maga;
 20 Diedero quelle sì diverse forme
 Come più parve loro e in varie guise
 Gli uomini n'imbelvar, ma non fur Maghe
 Tanto scaltre nell'arte che vestirne,
 Sapesser lor medesme di virili
 25 Così vive apparenze; altro non resta
 Or per compirne l'opra che tu stessa,
 Che ti mostrasti dipintora accorta,
 Or con novello uffizio t'appalesi
 Oratrice faconda che suada
 30 Il Giovin Blesio a rifiutar Virtude
 Ed alla Voluttà gettarsi 'n braccio,
 Celebrato da noi onde sia quindi
 Per vittoria sì bella alto Trionfo.
Frau. Così aspetta che segua, se di sasso
 35 Egli non serbi 'l core; Io nello studio
 Del magistrale Inganno addottorata
 Sono erudita e ben versata in tutte
 Le furberie più furbe, io dalla bocca
 Traggo catene, altri a legarne e farlo
 40 Mio stretto prigioniero, io vibro dardi

Dall'arco della lingua, onde la gente
 Che ferita rimase anti mi cadde
 Non che vinta convinta; io d'avantaggio
 So versar manna e mele, onde addolcisca
 45 E dolcemente così meni i cori
 Miei seguaci alla mazza; attendi dunque
 Che Blesio il Giovinastro, attesa preda,
 Preso come Cignale per l'orecchie
 Anti tel guidi a compir poi tua voglia.
 50 Ma ferma, s'io non erro, eccolo appunto,
 Ecco il Sorcello incontro a Gatta vecchia
 Scostatevi di qui, che non vi vegga.

SCENA QUARTA

Blesio, Fraude finta Meditone

O come a tempo Meditone, o fido
 Amico antico del mio vecchio Padre
 Io qui v'incontro, io mentre più bramavo
 Di rivedervi e d'abboccarvi vosco,
 5 Onde ritrar da voi potessi 'l frutto
 Che col cortese affetto mi promette
 Vostra rara prudenza. Io ch'inesperto
 Giovine mi ravviso a voi ricorro,
 Come a fonte di senno e di consiglio,
 10 Onde di verità tal acqua beva
 Fra dubbiosa sua sete il core incerto,
 Ch'egli risolva prontamente e lasci
 Quel che più piace e corra a quel che giova.
Frau. Ardisco d'affermare, o figlio caro,
 15 Che tu far capo non potevi ad altro
 Consigliero miglior di me, cui sono
 Conte l'arti furbesche, onde ten guardi,
 E del buono m'intendo a meraviglia,
 Affine che l'abbracci e vi t'immergi;
 20 L'affetto poi ch'io ti conservo è tale
 Che colma il sacco, onde perciò mi stimo
 Il tuo padre secondo. *Bles.* Io pur v'accetto
 Adesso come tale e in testimonio
 D'amor paterno un buon consiglio attendo.
 25 *Frau.* Anzi un ottimo aspetta. *Bles.* Io mi ritrovo
 Fra dubbie ambagi avvilluppato in guisa
 D'uno smarrito pellegrin che giunse

Tra crocicchio di vie fra lor contrarie,
 Onde s'arresta come un boto e mira,
 30 E non sa qual si prenda, qual lo guidi
 Al destinato loco; io che pervenni
 Nel bivio giovanil fra cui dubbioso
 Giovin rimaner suol, s'egli si renda
 Della Vezzosa Voluttà seguace,
 35 O se della Virtù, rimango incerto
 Qual delle due m'elegha, se dell'una
 Tenti la via erta e sassosa, o pure
 Calchi dell'altra la fiorita e piana.
Frau. Sciocco chi va per l'erta mentre puote
 40 Camminar per la piana. *Bles.* Io per quel tanto
 Che prima odo da voi ritrarne posso
 Che seguir Voluttà mi consigliate
 Vie più che la Virtude. *Fra.* O se 'l consiglio
 Anzi a correrli dietro a tutta furia
 45 Senza ritegno alcuno. *Bles.* Io se vi deggio
 Appalesare il vero, o Meditone,
 Ogni altro m'aspettava fuor di questo
 Consiglio che mi date, un poco invero
 Consiglio a quel conforme che già diemmi
 50 L'amato Genitore, a cui fedele
 Vi professate amico; egli sovente
 Mi rammentò ch'alla Virtude io doni
 Il pomo del mio cor, voi reso in questo
 Contrario a lui mi consigliate a darlo
 55 Alla Dea del piacer. *Fra.* Io ti consiglio
 A quel che fece 'l Padre tuo nel tempo
 Ch'egli giovine fu, che non men d'altri
 La dié per mezzo e scapricciò sue voglie.
 Consiglio che m'imiti, che ben seppi
 60 Far delle belle e delle buone in tempo
 Che giovin mi trattenni; io ti consiglio
 A quel che fanno gli altri pari tuoi
 Che pronti corser tutti a briglia sciolta
 Fra' prati del piacere, e danzar quivi
 65 Or con Bacco, or con Venere e guidaro
 Così i giorni felici. *Ble.* Io pur ritrassi
 Dalle memorie antiche più famose
 Ch'Ercol nell'età mia con pari invito
 Della Virtude e Voluttà n'ellesse
 70 Seguir più tosto quella per sassosa

E dirupata via, che seguir questa
 Per piana e per fiorita, e ne prepose
 Alle blande lusinghe e a' molli vezzi
 Le fatiche e' sudori; io perché dunque
 75 Imitarne non deggio Eroe sì degno,
 Il più forte tra' forti? *Fra.* Ah, che dicesti
 Giovin mal consigliato, or qui dimostri
 Che di senno non pure e di consiglio,
 Ma di scienza manchi. Tu non sai
 80 Qual di malanni cumulo pioveo
 D'Ercole su le spalle? Sì che quelle
 Che 'l pondo Celestial resser costanti,
 Da gravi doglie poi caddero oppresse;
 E tutto il mal gli venne perché volle
 85 In giovinil'età seguir Virtude,
 Del che pentissi allor ch'egli fu vecchio,
 Gia ch'allor gli convenne l'oprar tutto
 Con sua vergigna e con estremo danno
 Che tralasciò di far giovine essendo;
 90 Ti basti il dir che nell'età senile
 Filare ed impazzar le Donne il fero,
 In punizion che mentre giovin fue
 A richiami d'Amor n'apparve sordo;
 Canuto divenuto, o come, o come
 95 Quel Domator di Mostri fu domato
 Dal possente Cupido; egli obliando
 Che figlio del Tonante a tal pervenne
 Ch'ad Onfale servi Lidia Regina
 Come Mancipio vile; innamorossi
 100 Indi d'Iole; e perché 'l Padre Eurito
 Re dell'Eolia gli negò di darne
 In isposa la figlia; egli l'uccise
 E rapì la fanciulla; ma pagarle
 Di ciò gli fe' la pena, a suo gran costo
 105 La gelosa Dianira, mentre veste
 Mandolli venenata che gli mise
 Una tal rabbia addosso ch'egli stesso
 Construtto a se medesimo infausto rogo
 Colà sul Monte d'Eta, ivi in faville
 110 E in fumo si converse; or vedi, vedi
 Quanto mal gli successe e solo in pena
 Che l'opre sue non confermò co' tempi,
 Perché seguì Virtù mentre doveva

Seguir la Voluttà; da vecchio visse
 115 Mentre giovine fu, quindi egli vecchio
 Visse giovin vigliacco: ogni stagione
 Richiede lo suo sfogo e quando quella
 Col caldo o pur col freddo non si sfoga
 Nel suo tempo opportun, passa a sfogarsi
 120 Nella stagion seguente; onde si lagna
 Il Villan tapinello che le frutte
 Vidde cader ne' fiori e disertarsi
 La messe e la vendemmia; chi portando
 Zazzera giovinil non si scapiglia,
 125 Iscapigliossi allor che bianco il pelo,
 Così favola reso al Mondo tutto.
 Or pensa a' fatti tuoi e già che devi
 Sgavazzare una volta, or poni il conto
 Se l'indugiar sia bene, allor che vecchio
 130 Presso a tirar le cuoia, onde burlato
 Abbi il male e 'l malanno, e questa sia
 La somma del consiglio ch'io ti dono,
 Che buon ti sia se capital ne fai.

SCENA QUINTA

Blesio

Questo non voglio già che mi succeda
 Scapigliarmi già vecchio e farmi un novo
 Mongibello animato, che sul crine
 Porti le nevi e celi il foco in seno
 5 Dell'immondo Cupido, e sì divenga
 La favola del volgo; io mentre deggio
 Sciorre e correre un giorno, o prima, o poi
 Si rompa or la cavezza e corra a rotta,
 Per mezzo la si dia, fare, o non fare;
 10 E chi farà che con ragion mi biasmi,
 Se per la Voluttà lasciai Virtute?
 Mentre per me non già, ma sì mi mova
 A darmi in braccio a Cupidinee voglie
 Col consiglio del savio; ove ne stimi
 15 Nella causa Virtù ricever torto,
 Del Giudice si lagni e si lamenti,
 Di me non già che me ne stetti a detta.

CORO

Or qui Giovin n'avvera
 Ch'altri mentre mantensi
 D'età fra primavera
 Vigoroso ne' sensi
 5 Sia non men che fervente
 Ne' giovinili affetti,
 Instabil nella mente
 Lasci Virtù, se Voluttà l'alletti.
 Più che del ben verace
 10 Di quella fassi forte,
 Di questa altro fallace,
 Cui più 'l desio ne porte;
 E chi sia se s'aggiunse
 Al suo corso lo sprone,
 15 S'altri malvagio il punse,
 Onde se stesso in precipizio done.
 Chi di vincer disfida
 In aperto certame,
 Arma la fraude infida
 20 Qual traditor infame,
 Giunge questa vestita
 Di colorata veste,
 Nova Virtù mentita,
 Che nel mele il veleno a ber n'appreste.
 25 Sì fra 'l giogo Circeo,
 Esca offrendo a gli amanti,
 Del sol la figlia feo
 Scoter gli umani ammanti;
 Sì d'abiti ferini
 30 Vestì d'Ulisse saggio
 Compagni pellegrini,
 Cui gli riscosse e tornò al buon viaggio.
 Tu non men da ria Maga
 Deluso a Virtù torna,
 35 Che ti sani la piaga
 E renda l'alma adorna;
 Giovin lubrico il piede
 Scorso fra folle errore,
 S'in se medesimo riede,
 40 Più si fe dal cader cauto nel core.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Virtù, Blesio

Ecco ritorno Blesio a rivederti,
 D'intender vaga da te stesso, come
 Si passino le cose. *Bl.* A gusto mio
 Non passan se non bene. *Vir.* Ah piaccia al Cielo
 5 Che così veramente, ma sospetto
 Dall'opposto mi nasce, io ti ravviso
 Mutato nel sembiante, io non so come
 Smarrito nella fronte il bel sereno
 Che dianzi ne mirai, sorta in sua vece,
 10 Conturbatrice sua, nube importuna,
 Che 'l supercilio ammanta e nunziar pare
 Qualche pioggia non buona; or dimmi prima
 Vestestù Meditone? *Bl.* Io non pur vidi
 La persona di lui, ma gli parlai,
 15 E 'l suo consiglio chiesi in dubbia causa,
 Sì come far promisi. *Vir.* E che ti disse?
 Qual fu 'l consiglio suo? Che perché schietto
 E puro egli si renda uscir ne deve
 Da una lingua d'argento. *Bl.* Anzi di mele
 20 La sua si dimostrò, già ch'egli al dolce
 Allettommi del senso. *Vir.* A seguir forse
 In vece mia la Voluttà nemica?
Bl. Anzi abbracciarla ed a dormirli 'n grembo.
Vir. O vil consiglio indegno che s'addice
 25 Più per giomenti che convenga a genti
 Dotate di ragion, creder non posso,
 Ch'uscisse dal tuo amico Meditone
 Un sì bestial consiglio. *Bl.* Anzi un consiglio
 Proporzionato a Giovine che debba
 30 Allegro mantenersi. *Vir.* Io non so forse
 Conservar lieto un core? *Bl.* Un cor d'un vecchio,
 Quel d'un giovan non già, che d'altro gode,
 Che della solitudo e del silenzio,
 E della continenza; (usati frutti
 35 Cui pasci i tuoi seguaci) un modo opposto,
 A Giovin n'aggradì nobile e ricco,
 Un consorzio gentil di belle Dame,
 L'allegria degli amici, il ballo, il gioco,
 Un grato trionfar fra mense opime:
 40 Il saggio Mediton, ch'ebbe riguardo

All'etade, allo stato in cui mi trovo,
 Concluse in somma ch'io conformi gli atti
 Alla varia stagion, da giovin viva,
 Mentre giovin son, così la bella
 45 Voluttade or n'abbracci e alla Virtude
 Gli anni estremi riserbi. *Vir.* O cieco, o folle,
 Rinnovar dunque il sacrificio intendi
 Del figlio di Iapeto che n'offerse
 Coperte dalle pelle ossa spolpate
 50 In sacrificio a Giove e riserbossi
 La carne e la pinguedo; credi forse
 Ch'un tal avanzo tuo mi resti accetto?
 Mentre di te medesimo a mia nemica
 Doni il migliore e 'l rimasuglio e 'l peggio
 55 Pensi a me riserbar? ma chi t'accerta
 Che nel cammin di vita tu pervenghi
 Della vecchiezza all'ultimata posa?
 Qual Nocchiero si trova che si renda
 Temerario cotanto che s'affidi
 60 Di pervenir sicuramente al porto?
 Posto in oblio come vicina tenga
 Sol due dita la Morte; assorti forse
 I navigli talora unqua non furo
 Nel loco istesso ov'essi pria scherzaro?
 65 Odi il Poeta che così ti canta.
 I gaudi più graditi
 Cadder di gioventù, furo interrotte
 Le sue feste più allegre,
 Mentr'una delle negre
 70 Figliole della notte
 Atropo ruppe il fil d'anni fioriti;
 Chinar la fronte i pallidetti gigli,
 E rose e fior vermigli
 Languir d'Austro sonoro a' primi fiati,
 75 Sì ne mancò la porpora de' prati.
Ble. Virtù tal tua canzon riserba ad altri
 Di gioventù nel bivio, incerto ancora
 Della via ch'egli prenda; io risoluto
 A quella ch'io ne scorra, né mi devi
 80 In questo biasimar che per tuo detto
 Io procedei da giovine prudente
 Che col consiglio altrui mi governai.
Vir. Ah forse, forse un consiglier fallace

85 Mentito Mediton t'ha prevertito;
 Ma spero scior della fallacia il nodo.

SCENA SECONDA

Blesio

Va pure e ti presenta a Meditone
 Ed odi pur la sua sentenza e resta
 Certa di lui non pur, ma persuasa
 Dalle ragioni sue che se non vere,
 5 Di veritade colorite almeno
 Che 'l viverne da giovine concede
 A chi giovin mantiensì, a non far peggio
 Allor che vecchio sia, nacque sentenza
 Che stimar favorevole dovrebbe
 10 L'un litigante e l'altro, mentre venga
 Il retaggio diviso e ne ritaggia
 Ciascheduno equal parte, all'una data
 La Gioventude e la Vecchiezza all'altra;
 Ma dove non arriva oggi nel Mondo
 15 Dell'interesse l'insaziabil mostro?
 Novo trifauce Can che sempre chiede
 E anela a nova preda, e a quel che manca
 Egli n'abbada e non a quel che tiene;
 Nulla stima quanto ha, se non ha il tutto;
 20 E ben concluder possi ch'una rara
 Fenice quegli che non sia macchiato
 D'una tal pece, già che si dimostra
 Interessata la Virtude istessa.

SCENA TERZA

Voluttà, Giuoco, Lusso, Blesio

O come lieta ti riveggio, o Blesio,
 Presaga nel mio cor d'udir novella
 Più d'altra desiata, anzi prelibo
 Con la bocca dell'occhio la dolcezza
 5 Di mia Vittoria; io da cotesta tua
 Sfrontata allegra fronte, ne comprendo
 Vinta per me la lite. *Bl.* Or ben ti mostri
 Sagace come blanda, o Voluttade,
 Già che i segreti altrui ne scorgi avanti
 10 Che restin palesati, e chi ti disse
 Ch'io sentenziato avessi in tuo favore?

Forse lo sai da Mediton? ma come
 S'egli medesimo ne rimase incerto
 Di repente partito anzi io risolva
 15 Il dubbio di me stesso? *Vol.* Egli era forse
 Degna convenienza che tu Blesio,
 Che pur tutto se' vezzo, garbo e grazia
 Un fior di gentilezza e leggiadria
 Un bel cesto di Venere, dovessi
 20 Seguitare una Strega? che ti beva
 In breve il sangue, una animata Mummia,
 Una viva Befana in volto torva,
 Ch'altri miri da lungi, ma non curi,
 Ch'ella a lui s'avvicini; apparve in vero
 25 Un uom saggio e prudente il tuo fedele
 Amico Meditone, un consigliere
 Fra tutti il più perfetto, mentre diede
 Un salutar consiglio che risulti
 In tua continua gioia; egli pur resti
 30 Ben mille e mille volte benedetto,
 Obligata gli son ch'ebbe riguardo
 Alla tua gioventù, ch'io ti prometto
 Pur sempre mantener festosa e gaia.
Bles. Questo da te n'attendo e che mi resti
 35 Una buona Tutrice che mi tenga
 Sempre in festa e diletto, e così tutto
 Mi dono in tua custodia. *Vol.* O lieto acquisto
 Pregiato più che se mi scenda in sorte
 Non ch'un Regno, un Impero, or mi rassembra
 40 Con trionfante piè calcar le Stelle,
 Già ch'io riporti vinta la Virtude,
 D'un Giovin vago e ricco opime spoglie;
 Or chi m'aiuta a di sfogar col canto
 L'allegrezza ch'io sento, e quinci a farne
 45 Ridente augurio altrui, a giochi e spassi.
 Qual Donna altera,
 Più fortunata
 Di me beata;
 Or Primavera
 50 Di gigli e rose
 Bella corona
 Su'l crin mi pose,
 Ed or Pomona

55 Mi rese pieno
 Di frutti il seno;
 Ridete pur ridete
 Voi tutti che di vezzi amici sete.
 Tutti v'appello
 60 Diletti, o miei
 Pregi e trofei,
 Guidi il drappello
 Qua Bacco alfiere,
 E brava insegna
 65 Renda il bicchiere,
 Vener poi venga
 Co' vaghi amori
 Ladri de' cori
 Blandizie e risi infidi
 Armati di Beltà dolci omicidi.

70 *Coro.* Danze su, su
 Si guidin tenere
 Con Bacco e Venere,
 Vinta Virtù;
 Vita s'affretta
 75 Che più diletta
 Né torna più
 La Gioventù.

80 *Bles.* Io godo sì del vostro dolce canto,
 Ma chieggo Voluttà che tu, che serbi
 Come Regina scettro su diletti,
 Alcuno mi proponghi che più grato
 Qui fra Cittade usato, in cui dimoro.
 Vol. O voi di mia famiglia e di mia Corte
 85 Favoriti valletti, o Lusso, o Gioco,
 Voi cui della Città son conti vari
 Dilettoni rigiri, a gara quelli
 Or proponete a Giovin qui ch'elegga
 Quel che più gli talenta e più gli piace.
 Lus. Dimmi se tu verresti a lieta cena
 90 Ordinaria non già, ma pellegrina,
 Cui la sala ne sia boschetto ameno
 Di vivi arazzi tappezzata intorno,
 Smaltata di Smeraldi, ombrata sopra
 Da padiglion frondoso e d'ogni parte
 95 Profumata di fiori, ove fra 'l loco
 De' Silvani e de' Satiri si veggia

Appollineo apparecchio a cui intervenga
 Un nobil fior di Cavalieri e Dame,
 Fra quali si sgavazzi e cianci e rida,
 100 Si motteggi e si canti e sì la festa
 Sollazzevol ne duri sin ch'apparsa
 La sposa di Titon rosata il seno
 Al balcon d'Oriente ivi affacciata
 Gli saluti ridente. *Bl.* Un tal saluto
 105 Io più tosto vorrei che mi trovassi
 Steso nel letto, che sedente a mensa;
 Non so perciò come nel dì seguente
 Una tal cena riuscisse buona.
Gioco. Se tuo grato diporto il Gioco rendi
 110 Io ti prometto farti fida scorta
 A diverso Teatro, ove tu giochi
 Come più ti talenti, o mutar carte
 O rotar vogli il dado e questo vogli
 O fra pubblica casa, o fra privata.
 115 *Bles.* Io poco esperto nel mestier del gioco
 Temo allungarmi il collo. *Gio.* Io non men posso
 Introdurti a festin di nobil Dame
 Ove con qualche bella assiso giochi.
Bl. Non mi conosco ancor tanto che basti
 120 Favorito da Dame.
Lus. Già che al Teatro d'un allegro gioco
 Intervenir non curi, io m'offerisco
 Mezzano tuo a teatrale scena,
 In cui si rappresenti con leggiadra
 125 Pompa Comico Dramma, a cui t'affidi
 Fra gli altri spettator con doppia festa,
 mentre per gli occhi e per l'orecchie t'entri
 Un diletto ondeggiante, mentre quinci
 Bizzarri abiti vedi e quindi n'odi
 130 Motti ed arguti Sali. *Bl.* Or mi proponi
 Cosa di mio talento a cui fui volto
 Da gli anni puerili, ma qual sia
 Di quel Comico gioco l'argomento?
Lus. Tu forse non lo sai? e pur si vede
 135 Stampato non ch'usato; e ch'altro chiedi
 Fuor d'amori e di nozze; e se non basta
 Veder semplici queste con un vago,
 Tu doppie le vedrai con doppio amante,
 E dopo sdegni, gelosie e varie

140 Smorfie amorose sciolto sì l'intrigo,
 Trionfare Imineo portando accesa
 Geminata facella. *Bl.* Io mentre deggia
 Dirtela com'intendo un modo tale
 Di Commedia già vecchia un lardo parmi
 145 Omai rancido e vieto che mi nausi
 Più tosto che mi gusti. *Gio.* E chi sie mai
 Ch'esto svogliato Giovine contenti?
 Già che nulla gli piace, abborre e sdegna
 Cene, giochi, Commedie; io già che veggio
 150 Che fra case private non accetti
 Vari trattenimenti, a cercar vanne
 Più pellegrini e rari altri dilette
 Fra Regali soggiorni, io dianzi intesi
 Che nel palazzo del regnante Prence,
 155 Resti ordinato un grazioso ballo
 Che guidin fra patente augusta sala
 Di giovini un Drappel, nobili paggi
 Del dignissimo Prence, adorna festa
 In cui s'aduni il fior della Cittade,
 160 Di Dame e Cavalieri; io non prometto,
 Sì com'altrove, d'introdurti a quello
 Teatro riservato, già che temo
 Che non sortisse a questa mia Signora
 Passar qual Gentildonna. *Bl.* Anch'io ciò tengo
 165 Gioco molto sospetto, a me ne basta
 L'aver saputo l'apprestata festa,
 Io m'affido del resto che contesa
 L'entrata non mi sia, so come sieno
 I giovani serventi al Regio Prence
 170 Non men ch'illustri, affabili e cortesi,
 Addio a rivederci, io là m'invio.

Qui si muta la Scena e n'apparisce un teatro in cui si rappresenti un balletto, e finito si chiude la scena e torna la prima.

CORO. Virtù s'altri t'appella
 Vergin modesta a prova,
 Ricca, nobile e bella,
 Onde vuoi che succeda
 5 Ch'uom sì raro si trova
 Che 'l tuo imeneo non chieda,
 Onde nel Mondo, mentre 'l viver lice,

L'almo consorzio tuo goda felice.
 Molti fra noi mortali
 10 Qual se' non sanno e come
 Fur tuoi pregi immortali,
 Nota sol festi loro
 Dal risonante nome,
 ma 'l valor e 'l tesoro
 15 Che tu conservi e quella ond'innamori
 Rara beltà, rimase ignota a' cori.
 Se Pari ti vedea
 D'ogni altra più formosa,
 Di furto non togliea,
 20 Ospite fraudolente,
 A Menelao la sposa,
 Né per quella armar gente
 E navi convenia, ché gravi affanni
 Reconne a Grecia, a Troia estremi danni.
 25 Gemme ed or che tra noi
 Altri cotanto stime,
 Doni vili appo tuoi;
 Non paventa tempesta,
 Non ruina ch'opprima
 30 Tua ricchezza, ma resta
 Integra sempre e inviolata, e appaga
 Le voglie all'alma altrui, di lei sol vaga.
 La nobiltà che vera
 Vie più da te deriva,
 35 Che da propago altera
 Che fra gli Atrii dispose,
 D'Avi cui nomi scriva
 L'immagine fumose,
 La Madre tu delle vittrici spoglie,
 40 La gloria del tuo campo i lauri coglie.
 Ben'è un misero errante
 Chi ti lascia e d'impura
 Voluttà fassi amante,
 E per piacer fugace
 45 Dolce volen non cura,
 Il tuo gaudio verace,
 Cotanto è 'l ben ch'altri per te riceve
 Che per suo acquisto ogni fatica è lieve.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA
Blesio, Voluttà, Gioco, Lusso, Mediton finto

O qual raccolsi insolito diletto
 Dal ballo ch'intrecciò fra Regia sala
 Nobil corso di Giovani che degni
 Paggi del gran lor Prence, essi ne fero
 5 Dubbioso altrui se più tenessi il pregio
 L'agilitade e la destrezza, o pure
 La grazia e leggiadria, salti vibraro
 Quasi alate le piante e all'aria alzati,
 Giuso tornando appena tocco il suolo,
 10 Risaltar come Antei, portar la vita
 In varie belle guise, formar rote,
 Laberinti intrecciario, ov'essi a gara
 Si smarriro o trovaro e del Meandro
 Fero in terra veder flussi e reflussi,
 15 Mentre il pié con bel gioco or fugge, or riede:
 In somma si mostrar Mastri nell'arte,
 Mentre de' modi lor goder ne vidi
 Il Prence spettator che da serena
 Fronte degna d'Impero insegnar parve
 20 Magnanima Virtù; se nella lite
 Colà delle tre Dee, cui si dovesse
 Donare alla più bella il pomo d'oro,
 Egli l'eletto giudice poteva
 Girne a riporsi Venere a sua posta
 25 Che l'aureo frutto a Pallade ne dava
 Alla Dea del Saver, né persuaso
 Da' molli detti tuoi Egli restava.
Vol. Ah d'altro mi ragiona, anzi proponi
 Tu stesso per te stesso alcun diletto
 30 Che più ti vada a grado, ond'io n'adempia
 Il desiderio tuo; qui Meditone,
 Ch'un consiglier ti fu saggio e prudente
 A farti mio seguace, or sarà pronto
 Tuo conduttiero a qualche bel rigiro,
 35 Cui tu godi e trionfi. *Med.* Eccomi, o Blesio
 Disposto nuovamente al tuo servizio
 E a suaderti quello tutto a farne
 Che 'n mia fiorita gioventù ne feci;
 Prato non fu cui la Lussuria mia
 40 Non cogliessi le rose. Ma che veggio?

Qual giunge nuova gente a noi nemica?

SCENA SECONDA

Virtù, Mediton vero e' suddetti

Ecco il tempo opportuno che la tenda
 Che la scena adombrò caggia e si scopra
 La bella verità, tolta si veggia
 Alla bugia la maschera, la frode
 5 Si scorni e si confonda e in fuga vada
 L'impura Voluttà, regni Virtude.
 Giovin malconsigliato, o Blesio, o troppo
 Lubrico a prestar fede a finte larve
 D'inganni colorati; ecco il verace
 10 Mediton ch'eleggesti, che ti sia
 Vero e buon consiglier, tal l'udirai,
 Ond'al miglior t'appigli; ma conviene
 Che'l finto Mediton sia smascherato,
 Anzi parli 'l verace; ah scelerata,
 15 Potesti sì con apparenze false
 Far travedere un Giovine mal cauto,
 Ma tu già non potesti o Fraude, o ria
 Figlia di Pluto co' tuoi finti spettri
 Ingannar me che serbo occhio linceo
 20 Che tutti penetrò gli abissi tuoi;
 Or resta discoperta e svergognata
 Di questi alla presenza e t'appalesa
 Deforme, e abominato un mostro infame.

Qui la Virtù cava la maschera alla Fraude.

25 *Medit.* Ah perfida mal nata, osasti dunque,
 Per ingannare un Giovine innocente,
 prender la forma mia? Tu contrafarne
 Un nobil Cittadin? Tu prole immonda
 Del Padre degl'inganni? Or questa spada
 30 Farà le mie vendette, mentre aspetti
 Che vie più ti deturpi e ti disert
 Codesto brutto ceffo.
Coro. Altro più non aspetta
 L'ancella fraudolente,
 35 Ma fugge di repente;
 Non men ratta s'affretta

Dietro alla sua servente
 La Voluttà Padrona,
 Resa della Virtù palma e corona.
 40 *Virtù.* Poiché tu stesso, o Blesio, ne scorgesti
 Con gli occhi propri il nequitoso inganno
 Che ti tramò per mezzo della Fraude,
 D'una Padrona ria peggiore ancella,
 L'impura Voluttà nemica mia,
 45 Sol per sedurti e per fiorito calle
 Guidarti in precipizio; odi 'l sermone
 Del mediton verace amico fido,
 E conforme al consiglio che ti doni,
 Esperto consiglier risolvi quindi
 50 Quel che seguirne intendi, o quel che dolce
 Brev'ora al senso e n'amareggia poi
 Il core lungamente, o quel che sembra
 Duro ed aspro da prima e quindi adduce
 Allegrezza costante. *Bles.* Io già mi sento
 55 Più rivolto a seguir l'asprezze tue
 Che le blandizie altrui, l'ordite frodi
 Testimoni mi son d'occulto intento
 Della ruina mia; resto dal male
 Ammonito nel bene, in cui n'aspetto
 60 Ch'or mi confermi 'l Consigliero amico.
Medit. Chi giovine inesperto ancor non save,
 Norma n'apprende a ben guardar la vita,
 Se dall'esempio altrui si fa profitto;
 Quindi spiegarti intendo in brevi note
 65 Di me stesso la somma, aprirti 'l male,
 Onde lo schivi, ed aditarti 'l bene,
 A fine che l'abbracci; Io nella mia
 Florida gioventù seguìi 'l costume
 De' più di quella etade a correr pronti
 70 A quel che piace, più ch'a quel che giova;
 Io dal Caval del senso, che mal seppi
 Tenere a freno, trasportato fui
 Fra' prati del piacer, tutte sfogando
 Le cupidinee voglie; ma rimasi
 75 Forse da tutto ciò pago e contento?
 Anzi compresi al fin, che 'l Mondo dona
 Per poco mel, molto aloe con fele,
 Un dolce che si ferma lusingando
 Ne' labri estremi e non trapassa al core,

80 Anzi infida dolcezza che si muta
 In breve in amarezza; io di vivande
 Più delicate da fugace gusto
 Passaggio per la gola ne raccolsi
 Nauseante gravezza, anzi tal volta
 85 Qualche malizia infesta; io se ricorsi
 All'alvear d'Amore a rapir favi,
 Quindi uno scame uscì d'Api volanti
 Che mi fero provar gli aghi pungenti
 Disdegni, gelosie, d'orgogli e d'onte,
 90 E d'avantaggio oltre malanni tali
 Febbri ardenti e gelate, onde compresi
 Amor pur tutto amaro; Io da' Teatri
 Più pomposi tornai sovente stanco,
 Sì ch'al bel della pompa ne prevaglia
 95 Il precorso disagio; ma nel giuoco
 Qual diletto si prova? Egli non turba
 L'armonia della mente? il dica quegli
 Che vi restò perdente; Appresi in somma
 A costo mio il sensual diletto
 100 Dipinto gaudio, un'afflizion dell'Alma,
 Iride colorata che 'l suo riso
 Quindi 'n pioggia di lagrime discioglie,
 E d'un breve gioir rendersi erede
 Un lungo pentimento; io da più prove
 105 La Voluttà compresi esca de' mali,
 da cui presi restar gli uomini incauti,
 Sì come pesce all'amo; io la beltade
 Ch'ella offerse a goder provai qual Rosa
 Che fiorisce e si secca, e lascia dopo
 110 Spine pungenti di fastidi e doglie.
 Saggio chi sa schivar la Voluttade,
 Anzi che 'n tazza d'or beva suo tosco,
 Pria che tiranna del suo cor divenga,
 Che spietata n'opprima; o come, o come
 115 Il contrario provai, mentre ritolto
 Me stesso a me medesimo, indi ricorsi
 Alla bella Virtude e in lei trovai
 Pace e vera allegrezza; ella si conti
 Come gli Amanti suoi renda felici,
 120 Com'ella Tesauriera di ricchezza
 Più preziosa assai che gemme ed oro,
 Tesoro che già mai non manca e scema;

Come architetta della chiara lode,
 Già che fuori di lei cosa non sia
 125 Che meriti esser lodata; ella che coglie
 I verdi lauri e le vittrici palme
 dal Campo della Gloria; ella la madre
 Di vera nobiltà, la Vergin saggia
 Che con sua lampa altrui ne scorge al Cielo.
 130 *Bles.* Virtù l'error perdona, se mi mossi
 Sì tardi a seguitarti, io pria non seppi
 Quai fosser tue bellezze e rari pregi,
 or che l'odo e comprendo, io mi ritolgo
 A voluttade e tutto a te mi dono
 135 Disposto a compiacerne la tardanza
 Con opre più ferventi in quanto chiedi,
 Quantunque a Giovin che fra gli agi avvezzo
 Rassembler possin rigide tue leggi.
Virtù. Non son severa e rigida cotanto
 140 Quanto il volgo mi finge, e al giogo mio
 Non è 'l sentier sì ripido e sassoso
 Ch'altrui spaventar deggia; io non contendo
 Agli Amatori miei diporti onesti,
 Anzi vo procurando offersi loro
 145 Spettacoli innocenti, apersi scene
 In cui con l'onestà trionfi il riso,
 E tutto ti prometto a tempo e loco;
 Ma seguimi tra tanto, io vo condurti
 Ad un festoso nobile convito
 150 Ove fra' pari tuoi t'affidi a mensa
 Virtuoso gaudente. In tanto voi
 Che questo Giovin racquistar vedesti,
 Tolto alla Voluttà, reso a Virtude,
 Datene con la man segno d'applauso.

19. IL PODAGROSO RISANATO

ARGOMENTO

Il Giovine Falero divenuto podagroso; la Podagra si vanta d'una tal vittoria e si rallegra d'aver di così prese di lui le sue vendette, avendola beffata; si

5 pregia e si tien perciò invincibile nel male ch'altrui ne cagiona. Igia sanatrice
 delle infermità, non potendo comportare un tanto orgoglio d'una tal
 sua Nemica, si muove accompagnata dalla Sobrietà e dalla Castimonia
 a domarne l'insolente alterigia di quella e quindi a risanare il Giovine
 podagroso. Tornata la Podagra a Falero con due sue compagne, Ebbrezza e
 Lussuria, vede venirsi incontro Igia, s'opponne, la villaneggia; contendono le
 10 due nemiche, vengono alle mani le Donne dall'una e dall'altra parte, resta
 scapigliata la Podagra e perdente si pone in fuga. Igia, vinta la sua nemica,
 passa a visitare il Giovine podagroso e co' suoi medicamenti lo risana;
 ond'egli tutto festoso a lei, come in premio, dona un solenne Trionfo che
 termina in un grazioso ballo, in cui capo si dimostra Falero, saltando in
 testimonianza della superata Podagra.

INTERLOCUTORI

Igia, Sobrietà, Castimonia, Prologo.

Falero, giovine podagroso.

Clodomeo, cameriero di Falero.

Targeta, servo di Falero.

Ieropolo, Sotercolo, medici.

Podagra.

Ebbrezza, Lussuria, sue compagne.

Nunzio.

Maestro del Trionfo.

Coro.

PROLOGO

Igia, Sobrietà, Castimonia

Io che lieto conservo l'Uom mortale,
 A cui ne formi bella compagnia
 Madre di vita Igia,
 D'ogni dolor la medica vitale,
 5 Dell'onesto piacer dall'Orto scesa,
 Quà giungo pronta a gloriosa impresa.
 Vengo a domarne l'insolente orgoglio
 Della nemica mia fiera Podagra,
 Ch'altrui, pungente ed agra,
 10 Rende stringendo 'l piede immobil scoglio,
 Sì dall'opre n'affrena in duri modi,
 Mentre a degno Cursore il passo inchiodi.
 Que' che potrian più d'altri ornar virtude,
 D'oro abbondanti fra l'umane genti,
 15 Prigionieri dolenti

Fra 'l carcere d'aureo letto ella gli chiude,
 E tiranna crudele a cui si chiede
 Pietade in van, pon loro i ceppi al piede.
 Se prima n'addolcì le voglie loro
 20 con esche opime e vini in lauta mensa,
 Oh come poi compensa
 Le delizie con rigido martoro!
 Sì che i piacer precorsi a cento, a cento
 Non vagliano di lei un sol tormento.
 25 Ma quel che più mi preme Ella divenne
 Dalla doglia ch'appresta a' sensi acerba
 Sì fastosa e superba
 Che la Donna de' mali ella si tenne,
 Sì ch'unguento al suo duol Febo non serbe,
 30 Nè gli giovì arte maga, o sugo d'erbe.
 Ma forse or giunse 'l tempo, ch'io ne scorni
 Quella figlia di Pluto e della Morte,
 Mentre di lei più forte,
 Uom ch'ella infermo rese io sano torni,
 35 Mentre n'opponga a' suoi malori amari,
 Guerrieri miei, antidoti e ripari.
 Su, su pronte apprestate, o voi consorti
 Gli odori e' salutiferi liquori
 A temperar gli ardori
 40 Scorsi fra vene ed a recar conforti;
 Chiara gloria ci fia, trofeo pomposo,
 Se sorga sano un Giovin podagroso.
Sobr. Sobriezza io madre sono
 Da cui nasce la salute,
 45 A Virtute
 Io Nutrice il latte dono;
 Sobriamente chi delibi
 Dolci cibi,
 Di Nestor compisce gli anni
 50 Senza doglie e senza affanni.
 Rea altrui lo mio nemico,
 Mentre porge esche suavi,
 Danni gravi,
 Crapulante ed impudico,
 55 Di malori conduttiera
 Porta Alfiera
 La Podagra ella l'Insegna
 A far guerra ove sen regna.

Forse il Giovin che rimase
 60 Podagroso e 'l mal n'accrebbe,
 Perché bebbe,
 Sanerò con questo vase;
 Quì si cela medicina
 Cristallina,
 65 Buon rimedio e buona cura,
 A vin grande un'acqua pura.
Castim. Guardia son d'una bell'Alma,
 Ornamento e sua corona,
 Che le dona
 70 Contro Amor vittoria e palma;
 La beltà ne' casti sensi
 Più mantiensì,
 Per me regna col vigore
 Pace e gaudio in seno al core.
 75 Quanto mal reca la mia
 Avversaria a chi l'accoglie,
 Valor toglie
 Traditrice in vista pia,
 Di Ration lume n'oscura
 80 Quell'impura,
 E 'n brev'anni giovinezza
 Dona in braccio alla vecchiezza.
 Tu per lei or giaci infermo
 Giovin folle, io pur ne spero
 85 Farne alfero
 Tuo dolor possente schermo;
 Tal Topazio in tuo conforto
 Io ti porto
 Che cingendo al sen m'affido
 90 Fugga vinto il rio Cupido.

Qui si muta la scena in camera.

ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Falero, Clodomeo, Coro

Ah quale ignoto male,
 Sorto sì di repente,
 Con armi di dolor miei sensi assale?
 Oimè, oimè dolente,
 5 Io sento non so quale

Un brucior divorante,
 Un lubrico serpente
 Che dal capo mi scende all'ime piante,
 e 'l crudo ch'avvelene,
 10 Trascorsi polsi e vene.
 Ecco si ferma e siede
 Con martellante duolo e inchioda il piede.
Clodomeo. Signor, qual duol, qual pena
 A lagnarti t'induce?
 15 Or, che 'l Sol ne rimena
 Dalla fronte serena
 (Sferza d'ombre e di mal) aurata luce?
 Chi sì tosto ti rese
 Crudel, non che scortese,
 20 Quel che dianzi un Teatro di diletto,
 Or duro Campo di battaglia il letto?
Falero. Altro non so dire
 Che 'l mio crudo martire,
 Strano tormento e nuovo
 25 Sembra al dolor ch'io provo,
 Che dall'Inferna sede
 Sorgesse infausto a lacerarmi il piede,
 O che l'Idra appestante
 Quà suo veleno a volo
 30 Ne trasmetta da Lerna a darmi duolo.
 Ah qual novello Alcide
 Questi Mostri incatena o pur n'ancide?
Clodom. Sorgi, sorgi, o Signore
 Dal molle sen dell'oziose piume,
 35 E generoso il core
 Passa dall'ombre triste al lieto lume,
 Calca qual vincitore
 Il vinto infesto duolo,
 Formi con questo legno
 40 La reggitrice mano al piè sostegno
Falero. Tocca appena la terra *Esce dal letto.*
 Ecco son sopraggiunto
 Da cento spine e punto,
 E 'l duol ch'io provai sparso a farmi guerra
 45 Tutto nel piè si serra;
 Ah qual morbo sie questo
 Tormentor funesto?
Clod. Signor, da quel ch'io sento,

La doglia acerba ed agra
 50 Deriva da Podagra,
 Insolito portento.
Fal. Sì, sì ella sia d'essa, ella l'infesta
 Podagra maladetta,
 Ch'al piè mi corse presta
 55 A far la sua vendetta,
 Ch'un giorno Cacciatore
 Di lepre fra foresta,
 Le dissi, schernitore,
 Or giungimi, o Podagra, se tu sai;
 60 Io che l'ebbi burlata,
 Or burlato da lei, ahimé, restai.
Clod. Già che rimase quella
 Da' tuoi scherni sdegnata,
 Sia da' preghi placata;
 65 Ardi un'aurea facella,
 O le rendi fumante Arabo odore.
Falero. Ah come mi consigli ch'io ne renda
 L'onor dovuto a un Dio,
 A cieco Mostro e rio, a peste orrenda?
 70 Più tosto la mal nata
 Sia con onte fugata.
 Torna all'inferno fondo,
 Da Pluto generata,
 E lascia in pace il Mondo
 75 Podagra scelerata.
 Là giù, là giù tormenta,
 Nuova Furia più fiera
 D'Aletto e di Megera,
 Dannata gente spenta.
 80 Vanne pur ora a Tantal sitibondo
 Dona a bere il tuo foco;
 Ision che ne ruota
 La sua volubil Ruota,
 Inchiodato per te non muti loco;
 85 Deponga giuso il sasso
 Sisito, poiché 'l fece
 Tuo duol fermo nel passo;
 A Tizio resti in vece
 Dell'Avoltor rapace
 90 Il tuo dente mordace;
 Affliggi gl'Infernali

E risparmi tue pene a noi mortali.
Clod. Signor, non va fugace
 Da lamenti e querele
 95 La Podagra crudele,
 Ma talor medicata altrui dà pace:
 Su, su pronti chiamate
 Un Medico perito
 Che quà giunga fornito
 100 D'impiastri e d'erbe di virtù dotate,
 Cui ceda vinta e dalla sua partita
 Altrui conceda vita.
CORO. La Donna che formata
 Prima fu da Volcano
 105 E dagli Dei dotata,
 Pandora ebber nomata,
 Turbò 'l vivere umano
 Allor che scese dall'Etereo Coro,
 Portando nella mano il Vaso d'oro.
 110 Egli di fuori bello
 Celò nell'imo fondo
 Di malori il flagello,
 Onde resti da quello
 Tutto percosso il Mondo
 115 Che furò 'l foco al Ciel Prometeo audace,
 Accesa all'aureo Sol sua spenta face.
 Il germano Epimeto
 Cotanto apparve stolto
 Che 'l vaso accolse lieto,
 120 Nel sen quasi un segrato
 Tesor resti sepolto;
 Ah ben parve deluso, ove l'aperse,
 Che turba infame a gli occhi suoi s'offerse.
 Di morbi stuol fatale
 125 Sorto in diverse forme
 Scosse repente l'ale
 A turbar l'uom mortale
 Allor che veglia, o dorme,
 Sì che sovente anzi ch'opponga schermo,
 130 Assalito si veggia e reso infermo.
 Varie ne' lor sembianti
 Volaro a' danni preste
 Calde Febbri e tremanti,
 E l'Asme sospiranti,

135 Uscì l'infetta Peste,
 Quinci sorsero pronti i Capigiri;
 I profondi Letarghi ed i Deliri.
 Ma pur sembrò fra tutta
 La Canaglia ferina
 140 Fra gli abissi prodotta
 La Podagra, che brutta;
 De' morbi la Regina,
 Anzi crudele e micidial Tiranna;
 Invincibil nel duolo ond'altri affanna.
 145 O se la destra cura
 De' dotti Medicanti
 Vinca e scacci la dura
 Che regnar s'assicura;
 O come Trionfanti
 150 N'andrem fra la foresta
 Fra suoni e canti, con applauso e festa.

ATTO SECONDO, SCENA PRIMA

Targeta, Clodomeo

Clod. Come sono agiati
 I Medici chiamati
 Ch'apparir non gli miro
 Volgendo 'l guardo in giro.
 5 Forse 'l tardar procede
 Che ad altre cure intenti,
 Più per tirar mercede
 D'effigiati argenti;
 Ma se l'occhio non falla, eccogli espressi,
 10 Certo, certo son d'essi.
Targ. O come muovon lenti,
 Par proprio a chi li vede
 Che scesa lor sia la Podagra al piede.

SCENA SECONDA

Sotercolo, Ieropolo e' suddetti

Come sì di repente,
 O Clodomeo, il tuo Signor Falero
 Podagroso divenne?
 Giovin che baldo e fero
 5 Nell'età più fervente
 Di destro Cacciatore il pregio tenne?

- Clod.* Forse dal troppo corso il mal gli venne.
Ierop. Dal corso e dal calore
 Che dal Ciel vibra il biondo Apol, s'accese
 10 Il bilioso umore
 Che l'ossa ricercando al piè gli scese.
Clod. Tornato a sua magion la sera stracco,
 La tazza a cena empio
 Del buon liquor di Bacco
 15 Che dispensa Falerno e Lesbio e Chio.
Soterc. Foco a foco n'accrebbe
 Dal Bacco ch'egli bebbe,
 Al capo diè l'assalto
 E scese poi d'un salto,
 20 Fatto Podagra, a visitarli 'l piede.
Ierop. Compresa la cagione
 Del podagroso male
 Ch'ogni altra doglia eccede
 Ed i più ricchi a tormentar n'assale,
 25 E per punir l'avida gola pone
 Tra' ceppi il piè prigionie,
 Si tenti trarlo fuore
 Dal carcer del dolore.
 Ministri a che più lenti?
 30 Seguite con gli unguenti,
 Mentre tu ci conduci al tuo Signore.
Coro. Ite pur medicanti,
 Ite Guerrier prestanti
 D'Unguenti e succhi armati,
 35 A battaglia animosa
 Contro la Podagrosa
 Ch'assale que' che vede
 Più molli ed adagiati,
 Che minaccia alla testa e siede il piede.
 40 *Scena, stanza del Podagroso.*

SCENA TERZA.

Ieropolo, Sotercolo, Clodomeo, Falero.

- Signor, come si rese
 La Podagra flagel di ricca gente,
 Così audace e insolente
 Che a domarne discese
 5 Giovin di spirti accensi,

Allor che più ne' sensi
 Vigoroso si sente,
 Pigra come ne giunse
 Un Cacciator di Fere e 'l piè gli punse?
 10 *Falero.* Chi più forte si tiene
 E sì meno si guarda,
 Cloto più tosto viene,
 Allor che men l'aspetta,
 Tal muove l'orma trada,
 15 Che giunse che s'affretta,
 Mentre al varco l'attende,
 E lo lega e lo prende,
 Podagra maladetta,
 Or sa che la burlai la sua vendetta.
 20 *Sot.* Convien, Signor, convien che sian stimati
 I mali e non burlati,
 Ch'altri in pena dell'onta non gli provi
 A venghiarsi più crudi e dispietati;
 Orsù ne riferite
 25 In qual maniera e dove
 Il podagroso morbo ne sentite.
Falero. Tacita non so quale
 Una peste di foco
 Scorre 'l campo vitale
 30 Di questo mio composto in ogni loco,
 E con morsi e punture
 Tutti cercando va nervi e giunture;
 E per compire il gioco
 Nal basso del mio piede
 35 Collocata la fede,
 Lui si ferma a far la residenza,
 Ed or n'ammette voi all'audienza.
Ierop. Signore, in quello vaso si racchiude
 Un tesoro vitale,
 40 qui d'erbe la virtude
 Che superarne vale
 Il podagroso male;
 Qui sta la Platagena
 Erba refrigerante,
 45 E quinci medicante
 Ogni focosa pena;
 Qui l'Appio trito e pesto,
 Che facultà conservi

Di racquetare infesto
 50 Ogni dolor di nervi;
 Di lattuga la foglia
 Che la pioggia raffrene,
 Che la Podagra sciolga
 Ad infiammar le vene;
 55 Maruspio e Pastinaca
 E 'l Papaver non vaca
 Di far tutte sue prove,
 Che parta la Podagra e vada altrove.
Clod. Ah ceder pur dovria
 60 All'assalto di tanti
 Nemici rinfrescanti
 Il foco ch'accendeo la cruda e ria.
Soterc. In seno a questo vaso mio si serba
 Tesor più prezioso
 65 Di quel che derivò da succhi d'erba,
 Qui l'Incenso odoroso
 Dell'Arabia felice;
 Sta qui la Mirra eletta
 Che spontanea dall'arbore s'elice,
 70 Del Nitro il bianco sale
 Ha qui virtù ristretta
 Molto giovante al podagroso male;
 Del gesto di Borgondi;
 Del Sarcofago sasso
 75 La polve qui che di valore abbondi;
 Qui, qui si cela il grasso
 Dell'Affricana Tiena
 Ch'incanta la Podagra e sì l'affrena.
Fale. No no fora per me questo un mal gioco
 80 Se da tale magia
 La Podagra incantata,
 Senza mutar mai loco
 Dura sempre mi stia
 Nel piede imprigionata,
 85 Ma si venga alla prova
 Per veder di voi qual più mi giova.
Ierop. Signor, tingi la mano
 In questo mio vasetto,
 E quel che ne ritraggi il pon pian, piano,
 90 Com'un unguento eletto,
 Dove senti la doglia,

E sappi poi ridir s'egli la scioglia.

Falero. Dal tuo tesor vitale

Io derivar non sento

95 Alcuno giovamento

Al dolor che m'assale;

Ecco dunque ti rendo

Il tuo medicamento,

Si provi l'altro s'egli al tuo prevale.

100 *Soterc.* Eccol pronto, ogni poco

Basta per cacciar via

La tua nemica ria, con vago gioco.

Falero. Appena mi fui tocco

La pianta nel più basso

105 Che fui ferito (ahi lasso)

Da penetrante stocco,

Or credo che 'l tuo vaso asconda il grasso

Della crudele Iena,

Già ch'egli n'avvelena;

110 O vaso maledetto,

Vaso di tosco infetto

Or vanne in mille pezzi,

E voi che poco avvezzi

A sanar podagrosi

115 Or quinci itene via Medici esosi.

CORO. Ben'è prestante

L'arte vitale

Del Mendicante,

Ma pur fallace,

120 Che pertinace

Talora il male

Si mostra tale,

Che protervo non cure

D'ogni più destra man mediche cure.

125 La Panacea

Porti Chirone,

Lesir Medea,

Doni Epidaurò

Potabil auro,

130 Olio Peone

Ch'egli compone,

Tali sien rimedi vani,

Se 'l mal si fe Tiran de' sensi umani.

Vieni, o felice

135 Amata Igia
 Qua sanatrice,
 Un Podagroso
 Giovin vezzoso
 Qua ti desia,
 140 E se tu pia
 Il risani e ristori
 Ti promette trionfi e sacri onori.

ATTO TERZO, SCENA PRIMA.

Ebriezza, Lussuria, Podagra.

Podagra dominante,
 Tu fra le Donne quella
 Che, forte più che bella,
 Non teme alcuna guerra,
 5 Che muova il medicante,
 Nel tuo petto si serra
 Un core di diamante,
 Tu Podagra la Donna trionfante.
Luss. Il martello pesante
 10 Cui tu n'inchiodi un piede,
 Fa più stupende prove,
 Che 'l fulmine di Giove,
 Già che dove altri siede
 Fa ch'egli non si move,
 15 Così cede il Tonante
 Alla tua destra invitta e fulminante;
 Né men resta perdente
 Di Nettunno il Tridente;
 L'istesso orribil Pluto,
 20 Come Vassallo tuo, ti dà tributo.
Podag. Godo d'encomi vostri,
 Parti di fide ancelle,
 Destre non men che forti
 Per cui spesso io riporti
 25 Opime spoglie e belle,
 Il più raro or ne sia
 Che la possanza mia
 Rese un Giovine fiero,
 Un Giovin poderoso
 30 Languido podagroso,
 Steso su molle piume prigioniero;

Impari l'orgoglioso
 A schernir la Podagra
 Or che la sente al piè' pungente ed agra;
 35 Il Cacciator si vante
 Che corra così ratto,
 Ch'io che lenta n'andai
 Con passo zoppicante
 Resti dietro gran tratto;
 40 Ve, ve, che l'arrivai,
 E dal mio teso agguato
 Di Fere il Predator restò predato.
Luss. Podagra, o mia Regina,
 O come or quel dolente
 45 Che ti schernì si pente,
 Già ch'egli non ritrove
 Alcuna medicina
 Ch'al suo malor ne giove.
Podag. Forse alcun Medicante
 50 Chiamonne alla sua cura il Podagrante?
Luss. Giunser due saggi, armati
 Di diversa unzione,
 Medici dottorati
 Nell'Antro di Chirone;
 55 Ma da quel ch'io ne intesi,
 E poscia ne compresi,
 Al Giovine il malore
 In vece di sanar reser peggiore.
Podag. O temerari Medici ch'insani
 60 Più d'assai che non furo
 I Giganti Titani,
 Già che un gioco più duro
 La Podagra fugar dal suo possesso,
 Che cacciar Giove istesso
 65 Dalla Stellata Reggia;
 Ma qua stampar la via,
 Se 'l guardo non vaneggia,
 La mia nemica Igia,
 Arrivo intempestivo, ah sorte ria.

SCENA SECONDA

Igia, Sobrietà, Castimonia e' suddetti

Ah come questa iniqua e scellerata

Cotanto ne divenne
 Insolente e sfacciata
 Che di nuovo sen venne
 All'albergo del Giovine dolente?
 5 Ch'incepato nel pie' nel letto stende?
 Forse la pestilente,
 Non sazia ancor, pretende
 D'aggiunger male a male?
 O ministra infernale,
 10 O Podagra scornata,
 Come qua se' tornata?
 Tu forse non contenta
 Del duol ch'a tua cagione altri ne senta?
Podag. Anzi Tu ti dimostri
 15 Arrogante sfrontata
 Che fra gli alberghi nostri
 Ove ragion non tieni,
 Altri a bravar ten vieni.
Igia. La Casa di Plutone
 20 Tua degna abitazione
 E non gli alberghi umani.
Podag. Anzi tuoi le più vili
 Capanne ed i fenili
 De' più rozzi villani,
 25 Conversi con le genti
 Più povere e stentate;
 I più ricchi e potenti
 Son mie delizie e miei trattenimenti.
Igia. Con bel diletto in ver tu gli trattieni,
 30 mentre inchiodato 'l pie', nel letto affreni.
Podag. Forse i miei Podagrosi
 Non carezzo e vezzeggio
 Con vini preziosi?
 Con cibi delicati?
 35 Con lini profumati?
 Io forse non proveggio
 A sollazzo e diletto
 Giuoco che più n'aggradi,
 O da carte, o da dadi?
 40 S'unquanto ne permetto
 Ch'essi sorgan dal letto,
 Fo che tosto apprestate
 Sian le Quadrighe aurate

Da cui vadan portati
 45 Con pompa trionfal tutti adagiati;
 Tu que' che serbi in cura,
 Gli uomini tuoi più sani
 Gli tratti da Villani,
 Sotto il pondo gli stanchi
 50 D'una fatica dura,
 E non ti curi no che loro manchi
 Alcun dolce ristoro,
 Gli pasci di vivande
 Simili a quelle ghiande,
 55 Che povero ne diede il secol d'oro;
 In somma la mia Gente podagrosa
 Più dell'instabil tua ferma riposa.
Igia. Quelli che'n cura tengo
 Io sani e vigorosi
 60 Lietamente mantengo,
 Io mentre gli affatico,
 E parchi gli nutrico
 De' frutti della terra
 Saggi 'n pace gli rendo e forti 'n guerra;
 65 Ma dimmi, a che son buoni
 Tuoi ricchi podagrosi,
 Mentre pigri e oziosi
 Nel letto gl'imprigioni?
Podag. Anzi gli uomin prestanti
 70 Nel guerriero valore,
 Di cui Marte si vanti,
 Que'ch'ebbero ingegnosi
 In bel saver l'onore
 Tutti fur podagrosi;
 75 Lo Stagirista e Plato
 Si fer filosofanti
 L'un e l'altro inchiodato;
 Priamo il Re Troiano
 Ed Edipo il Tebano
 80 Furo miei podagranti;
 Acchille corritore
 Tra tutti altri il maggiore
 Io raggiunsi e fermai,
 De' Mostri 'l domatore Ercol domai.
 85 *Igia.* Ercole tu domasti? Io che son Donna
 Domare e fiaccar voglio

Tuo temerario orgoglio,
 Sveller l'indegno crin, stracciar la gonna,
 Compagne all'armi, all'armi
 90 Contro questa mal nata
 Che con sua compagnia vada fugata.

Qui segue l'abbattimento delle Donne, restando la Podagra e le compagne scapigliate.

Coro. Fra Donne nova
 Tenzon s'attende,
 95 Col Vizio a prova
 Virtù contende,
 La sanatrice
 Or la cervice
 A sua nemica siede,
 100 Ch'altrui n'inferma e gli martella il piede.
 Ecco fugace
 Si rende quella
 Che pertinace
 Altrui flagella;
 105 Fugge veloce
 Or la feroce,
 Che sorda più che sasso
 All'egro podagroso inchioda il passo.

SCENA TERZA

Igia, Sobrietà, Castimonia, Coro

Io ben sì l'ho guarita
 Con la man che la siede
 La Podagra del piede,
 Mentre ratta è fuggita;
 5 Sia nostro or nuovo vanto
 Il ritornarne sano
 Il Giovan podagroso;
 Mentre voi qui tra tanto
 Il Trionfo gioioso
 10 Farete risonar con suono e canto.
Coro. La crudel ch'altrui n'arresta
 Stretto 'l piè da duol tenace,
 Volse presta
 A suo scampo il piè fugace;
 15 Il timore
 Di peggiore

Grave mal, mentre 'l cor punge,
 Alle piante ali n'aggiunge.
 Lungi sì da noi si furi
 20 La crudel Donna de' mali,
 Tra gli oscuri
 Rei deserti e inospitali,
 Che romita,
 Che smarrita
 25 Mentre resti e s'allontani,
 Nostri sensi vivan sani.
 Resta pur sempre con noi
 Bella Diva sanatrice,
 Già che puoi
 30 Render l'uom lieto e felice;
 Gemme ed oro
 Un tesoro
 Che non giova e non s'apprezza
 Ove manchi tua ricchezza.

ATTO QUARTO, SCENA PRIMA

Nunzio e Coro

O Stupenda vittoria
 Degna d'esser notata
 Con lettere d'oro ad immortal memoria,
 O brava medicante,
 5 Che resti coronata
 Su Carro trionfante
 Cui dietro catenata
 La Podagra nemica,
 Mentre d'intorno applauda gente amica.
 10 *I. del Co.* Della diletta Igia Nunzio giocondo,
 Di qual palma novella,
 Di qual trofeo fecondo
 Arrechi a noi novella?
Nunzio. Poiché vidde fuggita
 15 Sua nemica infernale
 La Donna che dà vita
 Pronta al Giovin sen corse
 A risanar suo male,
 Tai rimedi gli porse
 20 Che sorse di repente,
 Sbandito d'ogni parte il duol pungente.

Coro. O trionfo novello
 Che d'ogni altro più bello
 Degli antichi Romani,
 25 Mentre tosto si sani
 Un tal morbo rubello;
 Ma narra omai ciò ch'ella fe, che disse
 A vincer duro mal che sì n'afflisse?
Nunzio. Non così tosto la sanante Igia
 30 Giunse la ve, giacea su molli piume
 Il Giovin che languia,
 Ch'ogni ombra di mestizia al chiaro lume
 Sparve del suo bel viso,
 Che l'aer serenò di gaudio e riso,
 35 Com'allor che dall'acque
 Dopo 'l notturno orrore il Sol rinacque.
 Poi rivolta a Falero, il cor rallegra,
 Disse, ed attendi e spera
 Una vittoria integra,
 40 Mentre la cruda e fera
 Dianzi da me fugata,
 Or resti superata
 Nel piè che t'imprigiona,
 Sì ne doni da grata
 45 Doppia vittoria a noi doppia corona.
Coro. O detti confortanti
 Che risanaro il core,
 Pria ch'asensi 'l dolore
 Le mani medicanti.
 50 *Nunzio.* Dopo i lieti sembianti e dolci detti
 Seguir di medicine
 I poderosi effetti;
 Chiese alla Sobriezza sua Consorte
 Le linfe cristalline,
 55 Che 'n vaso d'alabastro ella ne porte
 Un'onda che discese
 D'una segreta borra,
 Onde 'l nome si prese,
 Onda che fresca e limpida trascorra;
 60 Ella una tazza chiese
 E di quell'acqua pura l'ebbe piena,
 E al Giovin podagroso,
 Entro tutto focoso,
 Il diede e tramandato egli ebbe appena

65 Il molle vetro al petto
 Che raccolse improvviso
 Rinfresco in ogni vena,
 E 'l fiero ardor concetto
 Di repente fuggì dal sen diviso,
 70 Leve ne' sensi apparso e lieto in viso.
Coro. Acconcia medicina
 Che sani al podagroso,
 Bevuto il vin focoso,
 Un'acqua cristallina.
 75 *Nunzio.* Refrigerati avea già gli altri sensi,
 Sì che sani parieno,
 Tutti temprati gli egri spirti accensi,
 Quando d'intorno al seno
 Di Topazi una fascia al Giovin cinse,
 80 Cinto d'un tal valore
 Che repente gli estinse,
 Nel cor rimasto, il Cupidino ardore;
 Pronto allor sorse fuore
 Dell'oziose piume,
 85 E lieto rese grazie al sommo Nume.
 Ed io con festa e riso
 Qua spedito ricorsi a darne avviso;
 Ma qua venirlo veggio in compagnia
 Della sanante Igia.

SCENA SECONDA

Falero, Igia, Sobrietà, Castimonia

Venerabil Igia, cortese Diva,
 Cui dà grazia e favore,
 Qual da fonte deriva,
 L'aura del petto ond'io respiri e viva,
 5 Qual render ti poss'io
 Di ricchezza, e d'onore
 Dovuto guiderdone?
 Poco sia s'io ti done
 Tutto il possesso mio;
 10 Già che da tua virtute
 Ricevo la salute
 Che cotanto si pregia e tanto vale;
 Che non è sì profondo
 Alcun tesor nel Mondo

- 15 Che le possa tornar compenso eguale;
 Tuo beneficio è tale,
 Sì ricco, sì pregiato,
 Che necessario sia ch'io mora ingrato.
Igia. Un desir amoroso, un buon affetto
 20 Più d'ogni altra ricchezza
 Pagamento perfetto,
 Ch'un generoso cor stima ed apprezza;
 Io per sanar le genti
 Non chieggio ori ed argenti,
 25 Già ch'una tal mercede
 Come vile disdegna,
 Arte più d'altra degna,
 L'arte medicinal che vita diede;
 Io questo ti rammenti,
 30 Che già che resti sano,
 Della salvezza tua Tu tenghi cura,
 Fuggi Venere impura,
 Le lautezze de' cibi e Bacco insano,
 Né per monti e per piano,
 35 Fra Valli oscure e selve
 Scorri, come facesti,
 Precipitoso a depredar le Belve,
 Mentre in tanto io m'appresti
 A felice ritorno
 40 Al mio di dolce pace albergo adorno.
Falero. Egli dunque sia ver ch'io ne permetta,
 Ch'al tuo albergo ritorni
 Con le Compagne tue così soletta?
 Mover per lunga via le nude piante?
 45 Così incauto sarò ch'io non t'adorni
 Un Carro frondeggiante,
 Cui segghi trionfante,
 Mentre intorno n'applaude
 Armonioso Coro
 50 Che festoso ti cante
 Un Peana di laude?
 Come vinceste quella
 Ministra di martoro,
 D'ogni pietà rubella,
 55 L'invincibil Podagra che, fuggita,
 Tu gloria n'acquistasti ed io la vita.
Coro. Io Pean or risuone,

Ed al Trionfo adorno
 La foresta risponda
 60 Da cento voci intorno,
 Com'allor che Fitone,
 Che vibrò peste immonda,
 Saettato cadeo,
 Immortal vanto dell'Arcier Febeo.
 65 Se poi ch'assorse 'l Mondo
 L'ampio diluvio errante
 Da putrefatta Terra
 Nacque 'l Mostro appestante,
 Sorse d'Inferno fondo
 70 Peggioro a portar guerra
 La Podagra mal nata,
 Dalla spuma di Cerbero lattata.
 D'Apol l'arco e lo strale
 Diede al Serpente morte
 75 E spense il rio veleno;
 Ma di Podagra il forte
 Tosco domar non vale
 (Allor che scorse 'n seno)
 Forza d'erbe e d'unzioni,
 80 Cui s'armar gli Esculapi ed i Peoni.
 Doppia mente vincesti
 Tu quella, o bella Igia,
 Che de' mali Tiranna,
 In se medesma pria,
 85 Mentre in fuga s'appresti,
 In altri che n'affanna,
 Già che sano il ritorni,
 Sì di doppia Corona il crine adorni.
 Io Pean or si canti
 90 Con più gaudio e più festa
 Che dell'altra vittoria
 Di cui pregio ne resta
 A Febo, che sen vanti,
 E per chiara vittoria
 95 La Gioventù si studi
 Farne sacri ad Igia solenni Ludi.

ATTO QUINTO, SCENA PRIMA

Qui si rappresenta il Trionfo

Maestro del Trionfo.

Su, su movete innanti
 Festosi Trombettieri,
 Da Trombe risonanti
 Giocondi messaggieri
 5 Alle Genti d'intorno,
 Come fra verde via
 Assisa in Carro adorno
 Lieta sen vien la trionfante Igia;
 Facciam sonar le Genti
 10 Del suo Carro custodi,
 D'ogni parte assistenti,
 Applausi di letizia, inni di lodi,
 Dietro tratta le sia
 La Podagra dipinta,
 15 Già che n'andò la vera in fuga spinta;
 E 'l Trionfo pomposo
 Si veggia coronar ballo festoso.
Qui si rappresenta l'ordine del Trionfo.
 Coro. Io Pean si suoni e cante
 20 Con applauso e pompa adorna,
 Al suo seggio mentre torna
 L'alta Igia or trionfante,
 Che di Lauro orna la chioma,
 Sua Nemica or vinta e doma.
 25 Quella ria, quella spietata,
 Che 'mprigiona a' ricchi 'l piede,
 Pertinace il punge e siede,
 Ratta 'l pie' mosse fugata,
 Un bel giuoco sì n'occorse
 30 Che n'affrena mentre corse.
 Io Pean, &c.
 Vada pur lungi fugace,
 Torni al cieco Inferno fondo
 La crudele e lasci 'l Mondo
 35 Respirar con dolce pace;
 Tal tranquilla e lieta forte
 Con Igia il Ciel n'apporte.

Compito l'ordine del Trionfo succede il Ballo.

IL FINE

NOTE ALL'EDIZIONE

LE STAMPE DEL 1658 E DEL 1661

Il testo della *Didascalìa / cioè / Dottrina Comica / libri tre*, di cui non conosciamo i manoscritti fatta eccezione di quello che raccoglie la commedia *Il giovane nel bivio*¹, è trasmesso da due stampe pubblicate in vita dell'autore.

La prima stampa del 1658 fu impressa a Firenze nella Stamperia Nuova, all'Insegna della Stella, come si riporta sul frontespizio: DIDASCALIA / CIOÈ / DOTTRINA COMICA / DI GIROLAMO / BARTOLOMEI / GIÀ SMEDUCCI. / [marca tipografica col motto:] NUNQUAM A' SOLE / IN FIRENZE, / Nella Stamperia Nuova, all'Insegna della Stella. 1658 / *Con licenza de' Superiori*.

Il volume contiene: sulla carta² dopo il frontespizio dedica dell'autore, *Al Signor Mattia Maria Bartolomei suo figliuolo* (c. 2r/v); alla terza carta sul retto, carne latino d'encomio, «Sacrarum Tragaediarum, Comaediarumq[ue]»; dalla terza carta verso alla quarta sempre verso: *Tavola / delle Materie / della presente opera*, nella quale si riporta il titolo dato ai capitoli che compongono i primi due libri e nel terzo i titoli di sei scenari *Di Commedie di Mezzo*. Seguono: *Libro Primo* (pp. 1-33); *Libro Secondo* (pp. 34-120); *Libro Terzo di Commedie di Mezzo* (pp. 121-183); Imprimatur dell'autorità religiosa (p. 184); «Errori che possono cagionare qualche dubbio si notano, gli altri si lasciano al giudizio del cortese Lettore, si come virgole punti & accenti» (ultima carta stampata del volume).

La seconda stampa (di cui presentiamo l'edizione critica), riveduta e ampliata dallo stesso autore, fu data ai torchi, tre anni dopo nel 1661, sempre nella stessa città presso la Stamperia di via della Condotta: DIDASCALIA / CIOÈ / DOTTRINA COMICA / LIBRI TRE, / DI GIROLAMO BARTOLOMMEI / GIÀ SMEDUCCI. / IMPRESSIONE SECONDA / ricorretta e accresciuta. / AL SERENISSIO PRINCIPE / COSIMO DI TOSCANA / IN FIRENZE, /

¹ Cfr. Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe VII, ms. 1387: *Commedie / di / varij / autori*, cc. 440-502.

² Il volume non riporta l'indicazione delle pagine, sulle prime quattro carte, che per comodità indichiamo nella nostra descrizione carte.

Nella Stamperia di S. A. S. alla Condotta. MDCLXI, Con licenza de' Superiori.

Il volume contiene dopo il frontespizio dedica dell'autore: *Al Serenissimo / Principe* (pp. 3-4) alla p. 5, carme latino d'encomio, «Sacrarum Tragaediarum, Comaediaramq[ue]»; da p. 6 a p. 8, *Tavola / delle Materie / della presente opera*, nella quale si riporta il titolo dato ai capitoli che compongono i primi due libri e nel terzo i titoli di diciannove scenari *Di Commedie di Mezzo*; da p. 1 a p. 4, con una nuova ripresa della numerazione, la canzone *In lode / del glorioso santo martire / Ginesio / invocato protettore / delle commedie caste*, «Muta officio, ò Talia, e cangia ammanto». Seguono: *Libro Primo* (pp. 1-28); *Libro Secondo* (pp. 29-106); *Libro Terzo / di Commedie / di Mezzo* (pp. 107-288); un testo di Bartolommei indirizzato *Al Cortese / Lettore* (pp. 289-290) che introduce lo scritto intitolato: DEL GIUOCO / *Ragionamento nell'Accademia Fiorentina, recitato a' 25 Aprile 1596* che va da p. 291 a p. 302 (Bartolommei precisa nelle pagine rivolte al lettore che il trattato *Del Giuoco* è di un suo cugino Francesco Nori che lo compose come lezione accademica); a p. 303, *imprimatur* dell'autorità religiosa.

Nelle due stampe della *Didascalia* la materia è presentata seguendo la stessa disposizione strutturale. L'opera è divisa in tre libri: i primi due compongono la trattazione teorica che si sviluppa nei capitoli; il terzo libro, dal titolo *Di Commedie di Mezzo*, raccoglie testi che l'autore definisce «abbozzi di commedie di mezzo».

Da una lettura comparata delle due edizioni (1658 e 1661) si possono rilevare vari tipi di varianti che sono state da noi indicate nell'apparato critico.

Il frontespizio della prima edizione non riporta l'indicazione del dedicatario, mentre in quello della seconda impressione è messo in risalto il nome del dedicatario: Cosimo di Toscana. Sempre nello stesso frontespizio dell'edizione del 1661 si indica che si tratta di un' *impressione seconda, ricorretta e accresciuta*. Nella carta seguente il frontespizio in entrambe le stampe è riportata la dedica che nella prima edizione è *Al Signor / Mattia Maria / Bartolommei / Suo Figlio* e nella seconda è *al Serenissimo / Principe* (Cosimo di Toscana) come è riportato nel frontespizio.

Nella *Tavola / delle materie* della prima stampa³ i capitoli sono contrassegnati con i numeri romani e non con le cifre arabe, come accade nell'edizione del 1661, dove tuttavia nei titoli dei capitoli presenti nel testo l'indicazione numerica è contrassegnata con i numeri romani. Dopo la *Tavola / delle materie* nella seconda stampa⁴ è inserita la canzone, *In lode / del glorioso santo martire / Ginesio / invocato protettore / Delle commedie Caste*, «Muta officio, o Talia, e cangia ammanto»⁵ che non compare nell'edizione del 1658.

Le varianti che seguono, nell'edizione del 1661 rispetto a quella del 1658, pur non alterando la struttura in tre libri, riguardano l'ampliamento dell'opera: sono inserimenti di nuovi capitoli nel secondo libro e di testi abbozzi di commedie nel terzo libro. Il numero dei capitoli del primo libro resta invariato a sette mentre

³ Cfr. BARTOLOMMEI 1658, cc. 3v-4v.

⁴ Cfr. BARTOLOMMEI 1661, pp. 6-8.

⁵ BARTOLOMMEI 1661, pp. 1-4.

cambia quello del secondo libro che passa da ventuno a venticinque (anche se in alcuni capitoli la numerazione è ripetuta erroneamente e l'ultimo capitolo riporta la segnatura XXIII), con l'inserimento di quattro nuovi capitoli titolati rispettivamente: *Come la Commedia di mezzo potesse arrecare giovamento dal ballo e quale fusse quello che anticamente si praticasse nelle favole comiche. Cap. XIII* (BARTOLOMMEI 1661, pp. 76-80); *L'urbanità e la lodevole facezia in che consistano e come propriamente convengano alla Commedia di mezzo. Cap. XVI* (BARTOLOMMEI 1661, pp. 87-89); *Come fusse assegnato al teatro scenico un presidente con autorità suprema sopra gl'istrioni. Cap. XVIII* (BARTOLOMMEI 1661, pp. 93-95); e ancora contrassegnato erroneamente sempre come capitolo diciottesimo, *Come la Commedia greca restasse incoronata. Cap. XVIII* (BARTOLOMMEI 1661, pp. 96-97). Il terzo libro è notevolmente ampliato nella nuova edizione, ai sei soli esempi di abbozzi di *Commedie di mezzo* dell'edizione del 1658: *La donna maledica, Lo schernito zerbino, La pace tra la suocera e la nuora, Il finto mago, L'ingannante simile e Il giovine sviato*, ne sono aggiunti altri tredici: *Il servo fraudolento, Il villano furbo, Il parassito digiunante, L'usuraio, L'affannone, Il goffo ammonito, La fortuna alluminata, Il cortegiano racconsolato, Il debitore cattivo, Il giovine nel bivio, Il podagroso risanato, Il falso amico e Il ladro malizioso*. Di questi diciannove «abbozzi di commedie di mezzo» diciassette contengono l'argomento della favola, le indicazioni dei personaggi e la descrizione sommaria dell'intreccio, scena per scena, due *Il giovine nel bivio* e *Il podagroso risanato* riportano solo il testo drammaturgico in versi.

Oltre a quanto già detto, all'edizione del 1661 è aggiunto un testo dal titolo: *DEL GIUOCO / Ragionamento nell'Accademia Fiorentina, recitato a' 25 Aprile 1596* (BARTOLOMMEI 1661, pp. 291-302). Il testo è preceduto dalle avvertenze *Al cortese / lettore* (BARTOLOMMEI 1661, pp. 289-290), nelle quali Bartolommei precisa che il trattato *Del Giuoco* non è suo, ma di suo cugino, Francesco Nori, che lo compose come lezione accademica. Inoltre nella stessa nota al lettore Bartolommei avvisa di aver voluto pubblicare questa lezione perché «l'onesta dilettevole commedia» si conforma col gioco in quanto «appartengono amendue all'eutropelia, virtù morale la quale procura che con lodevoli ricreamenti sieno gli animi sollevati dalle gravezze delle fatiche»⁶

Altre varianti della seconda edizione riguardano il lessico, la sintassi e principalmente, pur non alterando il senso generale del discorso rispetto al testo del 1658, l'aggiunta di riferimenti a nuove fonti che ampliano la dissertazione.

IL TESTO EDITO

Il testo, di cui presentiamo l'edizione segue la lezione della seconda stampa della Didascalìa / cioè / Dottrina Comica / libri tre di Girolamo Bartolommei

⁶ BARTOLOMMEI 1611, p. 289.

ampiata e corretta dall'autore e pubblicata a Firenze nel 1661, e il cui frontespizio riporta: DIDASCALIA / CIOÈ / DOTTRINA COMICA / LIBRI TRE, / DI GIROLAMO BARTOLOMMEI / GIÀ SMEDUCCI. / IMPRESSIONE SECONDA / ricorretta e accresciuta. / AL SERENISSIO PRINCIPE / COSIMO DI TOSCANA / IN FIRENZE, / Nella Stamperia di S. A. S. alla Condotta. MDCLXI, Con licenza de' Superiori.

Dalla stampa abbiamo trascritto: la dedica dell'autore, *Al Serenissimo / Principe* (pp. 3-4); il carne latino d'encomio, *incipit* «Sacrarum Tragaediarum, Comaediarmq[ue]» (p. 5); la *Tavola / delle Materie / della presente opera*, (pp. 6-8), omettendo di riportare l'indicazione delle pagine dell'edizione antica e inserendo in tondo, prima del titolo una nuova segnalazione dei capitoli contrassegnati dai numeri romani con una indicazione delle pagine riferite al testo da noi presentato; inoltre abbiamo apportato correzioni all'indice delle commedie del terzo libro inserendo una numerazione dei testi in cifre arabe in corsivo e riconducendo al giusto ordine l'indicazione dei titoli di due commedie che, per un errore di stampa, erano state registrate alla fine dell'elenco⁷; la canzone *In lode / del glorioso santo martire / Ginesio / invocato protettore / delle commedie caste*, «Muta officio, ò Talia, e cangia ammanto» (pp. 1bis-4bis); il *Libro Primo* (pp. 1-28) e il *Libro Secondo* (pp. 29-106), riportando prima del titolo in tondo la nostra indicazione dei capitoli così come indicato nella *Tavola / delle Materie* (ciò si è reso necessario per correggere gli errori di numerazione dei capitoli della stampa del 1661) il *Libro Terzo / di Commedie / di Mezzo* (pp. 107-288).

Dalla stampa non abbiamo trascritto né il testo di Bartolommei indirizzato *Al Cortese / Lettore* (pp. 289-290) né la lezione che introduce DEL GIUOCO / *Ragionamento nell'Accademia Fiorentina, recitato a' 25 Aprile 1596* (pp. 291-302) essendo quest'ultimo uno scritto non di Bartolommei ma di Francesco Nori. Nella trascrizione non abbiamo rispettato la divisione delle pagine del testo originale, con la numerazione da noi data.

GRAFIA E FORME

Abbiamo corretto errori dovuti a refusi di stampa riferendoci al senso della parola nel testo e anche avvalendoci dell'edizione del 1658, come ad esempio: *dedico* per *deduco*; *rappresentate* per *rappresentate*, ecc.

Abbreviazioni: abbiamo conservate quelle delle convenzionali formule di ossequio o indicative di cariche o dignità, ad esempio: *V.A.* Abbiamo conservato inoltre l'abbreviazione *SS.* per signori, utilizzata nei testi delle commedie.

⁷ Sono stati reinserti in loro corretto ordine dell'elenco degli abbozzi di commedie: *Il Falso Amico* e *Il ladro malizioso*, riportati per sbaglio tipografico, rispettivamente al penultimo e all'ultimo posto dell'indice dei titoli, mentre risultano essere il decimo e il quattordicesimo dei testi editi della stampa del 1661.

Maiuscole: l'uso delle maiuscole è stato normalizzato secondo la consuetudine moderna, solo nei casi di particolare significato icastico è stato conservato secondo l'uso seicentesco.

Grafie etimologiche: abbiamo soppressa la *h* etimologica o pseudoetimologica all'inizio di parola.

Per l'uso del dittongo *ij* abbiamo ridotta la *ij* a *i* nei casi plurali delle parole terminanti in *io*, ad esempio: *desiderij, domicilij, varij, caparbij, prestigij; veneficij, serij; ginasij, virgilij, pontificij; principij; avversarij, proprij;* in *sij* trascritto *sii* e *udij*, trascritto *udii*.

Abbiamo normalizzato l'uso della *j* per il plurale di *principj, adulterj, demonj, necessarj, avversarj, vizj, egregj, litterarj, ufizj*, sostituendola con la *i*.

Nei rari casi in cui era presente il nesso *-ti* per *-zi* è stato ricondotto alla grafia moderna come nel caso di *innanti*.

Abbiamo sostituito l'uso della cifra tironiana *Ϸ*, utilizzata saltuariamente, con la *e*.

Abbiamo scelto di riportare la parola *attellana* secondo la grafia antica, con i due raddoppiamenti.

Abbiamo riportato la parola Tragicommedia nella duplice accezione con e senza raddoppiamento della consonante labiodentale: *m*.

Accenti, apostrofi ed elisioni: gli accenti sono stati normalizzati nei casi di assenza o di confusione tra accento e apostrofo o elisione, contrassegnando secondo l'uso moderno le elisioni, le aferesi, le apocopi con l'apostrofo e togliendoli quando interni al vocabolo; le sincopi e le contrazioni con l'accento grave: aggiungendoli in *si, cosi, altresì; se* - pronomi riflessivo quando non è seguito da stesso o medesimo, *perche, poiche, benche, ancorche, finche, purche; che* (con valore causale e finale).

Abbiamo tolto l'accento in: *ò, sò, sù, fù, dò, vò, hà, hò, prò, tù, tré, follie* (con *i* accentata), in *à* per *ai* (preposizione articolata) sostituito l'accento grave con l'apostrofo.

Gli apostrofi sono stati eliminati anche quando indicano la caduta della vocale finale: *un'* (articolo indeterminativo maschile); *ben', faccin'*. Abbiamo conservato o normalizzato quando indicato erroneamente con l'accento grave, la grafia delle apocopi postvocaliche seguite da sostantivi plurali maschili: *da'* quando sta per *dai*; *de'* quando sta per *dei*; *fe'* per *fece*; *a'* per *ai*; *co'* per *coi*; *fra'* per *frai*; *ne'* quando sta per *nei*; *que'* per *quei*; ed anche: *n'* per *ne* (particella pronominale) davanti a vocale; *ch'* per *che* davanti a vocale; *l'* nei molti casi in cui viene utilizzata per l'articolo *il*, preceduto da parola che termina in vocale e *n'* nei casi in cui viene utilizzata per la preposizione *in* preceduta da parola che termina in vocale o *te n'* per *te ne*.

Legamenti tra le parole: abbiamo conservata altresì la grafia antica per le preposizioni articolate: *ne la; ne lo; ne le; ne gli; a la; de la; de lo; de l'; da la; a gli; da gli; su la*; e in *più tosto; per ciò; conciosia cosa che; conciosia che; pur troppo; imperciò che; già che; in somma; in tanto; imperò che; affine che; in fatti; fra tanto*.

Abbiamo invece modificato: *perciòche* in perciò che; *acciòche* in acciò che; *ò vero* in ovvero; *né meno* in nemmeno. Abbiamo conservato *ve* per *ove*.

INTERPUNZIONE

Per la trascrizione del testo la problematica relativa all'interpunzione è quella che ci ha creato più interrogativi. I curatori contemporanei di edizioni di testi in prosa del Seicento propongono sia criteri di conservazione, con il minimo possibile di interventi, sia di totale, che di parziale ammodernamento, alla ricerca di un equilibrio tra rispetto del testo originale e modernizzazione, soggetto in gran parte al gusto personale oltre che a regole grammaticali. Per quanto ci riguarda abbiamo cercato di trovare un equilibrio tra conservazione e modernizzazione, sfoltendo spesso l'uso della virgola, dovuta il più delle volte ad automatismi secenteschi lontani dal nostro uso, mentre abbiamo inserito nostri segni di interpunzione nei casi in cui abbiamo ritenuto potessero facilitare la comprensione del testo, ovviamente secondo la nostra possibile interpretazione. Allo stesso tempo abbiamo scelto di conservare il più possibile quei segni usati nel testo che sono: la virgola, il punto fermo, il punto e virgola, i due punti e il punto interrogativo.

La virgola, per segnalare una pausa più debole di un punto, è il segno più diffuso. Il suo utilizzo è spesso legato a automatismi di punteggiatura in uso all'epoca: sempre prima di *che* e anche prima di *il quale, la quale, le quali, i quali, perché*; delle congiunzioni *e, ed, o, ma* e *né* e anche prima di *onde* ed *ove* ecc. L'abbiamo conservata nei molti casi dove segnala una pausa più debole di un punto e integrata là dove necessario. L'abbiamo tolta nei casi in cui, secondo le consuetudini moderne, l'uso risulta pleonastico.

Il punto fermo indica una pausa lunga. Lo abbiamo quindi rispettato, limitandoci a sostituirlo secondo le consuetudini moderne in alcuni casi con i due punti quando introduce un discorso diretto o una frase esplicativa.

Il punto interrogativo è usato per segnalare le frasi interrogative, ne abbiamo rispettato sempre l'uso.

Il punto e virgola è usato in funzione di punto a designare una pausa in un discorso sintatticamente concluso, ma che logicamente continua nel periodo successivo, talvolta è utilizzato al posto della virgola e quindi lo abbiamo sostituito. È usato talvolta anche al posto dei due punti ed anche in questo caso lo abbiamo sostituito. Abbiamo invece introdotto il punto e virgola nei rari casi in cui abbiamo voluto segnalare una pausa più forte di una virgola e, quando assente, negli elenchi preceduti dai due punti.

I due punti li abbiamo sostituiti con il punto quando utilizzati in funzione del punto fermo a chiudere un discorso sintatticamente concluso, sostituiti altre volte con punto e virgola quando l'uso moderno lo richiedeva. Li abbiamo introdotti altre volte per facilitarne la comprensione quando introducono una citazione (o un discorso diretto).

Le virgolette basse o caporali sono state introdotte per contrassegnare passi citati e/o tradotti, anche se questi presentano un certo margine di libertà rispetto alla fonte, secondo le consuetudini seicentesche (comunque nell'apparato posto a piè del testo si dà conto dell'uso delle virgolette).

Le lineette correlative sono state introdotte, se pur in modo limitato, per contrassegnare un inciso dell'autore (quasi sempre all'interno di un discorso riportato), in altri, rarissimi casi, per sostituire le parentesi tonde; nel Terzo Libro le lineette sono state impiegate anche per far risaltare l'indicazione didascalica del luogo dove si svolge la scena.

APPARATO CRITICO

L'apparato critico, posto a piè pagina sotto il testo da noi edito, è suddiviso in tre fasce le prime due d'interesse ecdotico assolvono alla duplice funzione: la prima di rilevare le varianti fra l'edizione della *Didascalia* del 1658 e quella del 1661, che è stata da noi messa a testo; la seconda di riportare le fonti segnalate dall'autore stesso a margine delle pagine delle edizioni antiche o da noi rintracciate. La terza e ultima fascia dell'apparato più propriamente d'interesse esegetico è stata pensata come un commento all'utilizzo delle fonti antiche e moderne (funzionali all'autore per sviluppare il suo discorso), anche ricorrendo a note di carattere descrittivo e interpretativo.

Nella prima fascia d'apparato, abbiamo riportato le varianti fra le due edizioni, seguendo questo criterio: il primo numero indica il rigo del capitolo, segue la parola o la frase del testo e la variante rilevata nella stampa del 1658, riportata con la sigla *D58* che sta per DIDASCALIA / CIOÈ / DOTTRINA COMICA / DI GIROLAMO / BARTOLOMEI / GIÀ SMEDUCCI. / [marca tipografica col motto:] NUNQUAM A' SOLE / IN FIRENZE, / Nella Stamperia Nuova, all'Insegna della Stella. 1658 / *Con licenza de' Superiori* e l'indicazione della pagina della stessa. Sono registrate anche le eventuali omissioni di parti del testo di entrambe le edizioni, con l'abbreviazione in corsivo *om.* Per descrivere le varianti degli abbozzi delle commedie sono state utilizzate le seguenti abbreviazioni: ARG. per Argomento; INT. per Interpreti; PRO. per Prologo; Sc. per Scena.

Nella seconda fascia d'apparato si riportano le fonti antiche e moderne citate a margine del testo o da noi individuate, seguendo questo criterio: il primo numero o i primi numeri indicano i righi del testo da noi edito, fa seguito se presente l'indicazione posta in margine, indicata con l'abbreviazione in corsivo *in mg.*, a questa segue preceduta da parentesi quadra chiusa in forma moderna l'indicazione dell'autore e dell'opera a cui si fa riferimento. Per quanto riguarda i criteri da noi adottati per le abbreviazioni, abbiamo scelto di riportare per esteso *proenomen* o *nomen* o *cognomen* a seconda di quello più noto degli autori antichi greci e latini, alla forma del nominativo seguito dall'indicazione in forma abbreviata dell'opera a cui si fa riferimento, secondo le consuetudini moderne

(riprese dal repertorio delle abbreviazioni dell'*Oxford Classical Dictionary*, del *Thesaurus Linguae Graecae*, *Thesaurus linguae latinae*), variandole, nei rari casi in cui l'abbiamo ritenuto opportuno, in funzione delle caratteristiche del nostro lavoro. Per gli autori moderni e le loro opere, per i quali, in molti casi, non esiste una consuetudine per le forme abbreviate, abbiamo scelto di riportare il cognome dell'autore (nella lingua di riferimento dello stesso) seguito dal titolo dell'opera citata nel testo, senza indicare nessuna edizione di riferimento, ma indicando quando possibile le ripartizione del testo: libri, capitoli ecc.

Nella terza fascia d'apparato che ha la funzione di precisare l'uso delle fonti e offrire note di carattere interpretativo alla comprensione delle stesse, abbiamo scelto di adottare come criteri di rimando bibliografico quelli adottati nella nostra introduzione; così i testi di riferimento sono citati in forma abbreviata indicando il cognome in maiuscoletto dell'autore se si tratta di autori moderni, nel caso di autori greci e latini sono citati con la forma più nota con cui sono conosciuti in lingua italiana, per le edizioni critiche dopo il nome dell'autore viene inserita una lineetta (–) che sostituisce a cura di, e a seguire il nome del curatore in tondo e l'anno di edizione dell'opera consultata e le pagine. Là dove si è ritenuto opportuno, per una più agevole comprensione dei riferimenti seicenteschi, dopo l'abbreviazione abbiamo inserito due punti e il titolo o dell'opera o di sotto sezioni delle opere stesse e a seguire le pagine di riferimento del luogo citato.

Per quanto riguarda le sigle e le abbreviazioni utilizzate nelle fasce d'apparato al di là di quanto già specificato, esse vengono sciole nella sezione dedicata alle Sigle e Abbreviazioni bibliografiche, dove vengono riportate secondo l'ordine alfabetico.

SIGLE E ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE*

ADIMARI 1648:

PREDICA / CONTRO L'ABUSO / DELLE COMEDIE, / Fatta nella Città di Huesca la sera della / Circoncisione dell'Anno 1629. / *Dal P. Gaime Alberto della Compagnia di Gesù*, / E tradotta di Spagnuolo in Italiano / DAL / SIGNOR ALESSANDRO ADIMARI / Gentil'huomo Fiorentino l'Anno 1648. in Fiorenza / *A Contemplatione di un Religiorso Sacerdote*. / [marca tipografica] / IN FIORENZA, / Nella Stamperia di Luca Franceschini, & Alessandro Logi. 1648 / Con licenza de' Superiori.

AGOSTINO – Bauer 1955:

Sancti Aurelii Augustini *De Civitate Dei Libri I-X*, cura et studio I.B. Bauer (Corpus christianorum series latina XLVII), Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii 1955.

AGOSTINO – Bauer 1993:

Sancti Aurelii Augustini, *De Catechizandis rudibus*, (Corpus christianorum series latina XLVI) cura et studio I.B. Bauer, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii 1993.

Alcune poesie 1615:

ALCUNE POESIE / Sopra la morte del Principe / DON FRANCESCO / MEDICI / Con licenza de' SS. Superiori / [Stemma con il giglio di Firenze] / IN FIRENZE / Appresso Cosimo Giunti M.D.C.XV.

ALIGHIERI – Garfagnini 1997:

DANTE ALIGHIERI, *Il Convivio*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Roma, Salerno editrice, 1997.

ALLACCI 1633:

LEONIS ALLATII / APES URBANAE / sive / DE VIRIS ILLUSTRIBUS / Qui ab anno MDCXXX per totum MDCXXXII / Romae adfuerunt, ac Typis aliquid evulgarunt. [stemma con al centro tre api e ai lati due figure allegoriche e sovrastato da cappello cardinalizio] ROMAE / Excudebat Ludovicus Grignanus MDCXXXIII / SUPERIORUM PERMISSU.

* Le edizioni anteriori al 1800 sono riportate mediante trascrizione diplomatica del frontespizio, ad eccezione delle riproduzioni anastatiche, quelle successive secondo i criteri correnti.

ALLACCI 1666:

DRAMMATURGIA / DI / LEONE ALLACCI / Divisa / in / Sette Indici [marca tipografica] / IN ROMA, Per i Mascardi. 1666 / Con licenza de' Superiori.

ALLACCI 1775:

DRAMMATURGIA / DI / LIONE ALLACCI / ACCRESCIUTA E CONTINUATA / FINO ALL'ANNO MDCCLV / [marca tipografica] IN VENEZIA / MDCCLV / PRESSO GIOVANNI PASQUALI / CON LICENZA DE SUPERIORI (rist. fototipica: Torino, Bottega d'Eramo, 1961).

AMBROGIO – Testard 2000:

Sancti Ambrosii Mediolanensis, *De officiis*, cura et studio Maurittii Testard, (Corpus Christianorum, Serie latina XV) Turnhout Brepols publishers, 2000.

ANDRÉS 1785:

DELL'ORIGINE, PROGRESSI / E STATO ATTUALE / D'OGNI / LETTERATURA / DELL'ABATE / D. GIOVANNI ANDRÉS / SOCIO DELLA R. ACCADEMIA DI SCIENZE / E BELLE LETTERE DI MANTOVA. / PARMA / DALLA STAMPERIA REALE / 1785.

ANGELINI 1964:

FRANCA ANGELINI, *Bartolommei Smeducci, Girolamo*, in DBI, vol. VI 1964, pp. 789-790.

Antologia Palatina:

Antologia Palatina, a cura di Filippo Maria Pontani, Torino, Einaudi, 1978-1981, 4 voll.

APOLLONIO 2015:

SILVIA APOLLONIO, *Per una lettura dei Fasti Sacri di Sforza Pallavicino*, in PALLAVICINO – Apollonio 2015, pp. 11-121.

ARDISSINO 2009:

ERMINIA ARDISSINO, *Poetiche sacre tra Cinquecento e Seicento*, in *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Ead. e Elisabetta Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 367-381.

ARISTIDES – Lenz, Behr 1976-1980:

P. Aelii Aristidis *opera quae extant omnia. Volumen primum, orationes I-XVI complectens. Orationes I et V-XVI edidit Fridericus Waltarius Lenz, praefationem conscripsit et orationes I, III, IV edidit Carolus Allison Behr*, Leiden, 1976-1980.

ARISTOTELE – Albeggiani 1934:

ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione, traduzione, commento di Ferdinando Albeggiani, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1974 (ristampa anastatica ed. pubblicata nella collana «I classici del pensiero» 1934).

ARISTOTELE – Laurenti 2008:

ARISTOTELE, *Politica*, traduzione di Renato Laurenti [1973], in *Aristotele*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2008, vol. II.

ARISTOTELE *Poetica* – Gavallotti 1974:

ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gavallotti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori editore, 1974.

ARISTOTELE – Plebe 2008:

ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, traduzione di Armando Plebe [1973] in *Aristotele*,

- Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2008, vol. II.
- ARISTOTELE *Retorica* – Plebe 2008:
ARISTOTELE, *Retorica*, traduzione di Armando Plebe [1973], in *Aristotele*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2008, vol. II.
- ARISTOTELE – Valgimigli 2008:
ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione di Manara Valgimigli [1973], in *Aristotele*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2008, vol. II.
- ATENE0 – Canfora 2001:
ATENE0, *I deipnosofisti. I dotti a banchetto*, Prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora. Introduzione di Christian Jacob, Roma, Salerno Editrice, 2001, 4voll.
- BAFFETTI 2007:
GIOVANNI BAFFETTI, *Poesia e poetica sacra nel circolo barberiniano*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio, Carlo Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 187-203.
- BALDINUCCI 1684:
LA VEGLIA / DIALOGO / DI SINCERO VERI [titolo apposto sul retto della prima carta del fascicolo, l'indicazione del luogo, della data e dello stampatore è riportata sul retto dell'ultima carta, p. 23:] IN LUCCA, / Appresso Iacinto Paci. M.DC.LXXXIV. / Con licenza de' Superiori.
- BALLISTRERI 1979:
GIANNI BALLISTRERI, *Cattaneo, Giovanni Maria*, in DBI, 22, 1979, pp. 468-471.
- BARBERINI 1631:
MAPHAEI S.R.E. CARD. BARBERINI / NUNC URBANI PP. VIII POEMATA, / [immagine allegorica] / Roma in Aedibus Collegij Romani Societ. Jesu. Typis Vaticanis 1631.
- BARBIERI – Taviani 1971:
NICOLÒ BARBIERI, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, con studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971.
- BARGELINI, GUARNIERI 1985:
PIERO BARGELINI, ENNIO GUARNIERI, *Le strade di Firenze*, Firenze, Bonechi editore, 1985.
- BARTOLOMMEI 1614:
DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI / [stemma col giglio di firenze] / IN FIRENZE / Nella Stamperia di Cosimo Giunti 1614 / Con licenza de' Superiori [Stampa che contiene le *Ottave sopra la morte del principe Don Francesco De Medici*]
- BARTOLOMMEI 1615:
Ottave sopra la morte del principe Don Francesco De Medici, in *Alcune poesie* 1615, pp. 47-69.
- BARTOLOMMEI 1627:
Canzone: *Del signor Girolamo Bartolommei* «Infra lido felice / Del chiaro, & odorifero Oriente»; sestina: *Del medesimo* / *Allude alla morte seguita sopra parto nel viaggio* «Splende del Sole a gara un nuovo Sole»; madrigale: *Del medesimo* «Vesta che fu d'Amor pregio lucente»; Sonetto: *Del medesimo* / Al signor Pietro della Valle « Chi da i lidi, onde Apollo il di conduce»; Elegia latina: Hieronymi

- Bartholomaei / Elegia «Tristia rugosam quae turbant nubila frontem» in *Funerale Sitti Maani 1627*, canzone pp. 49-55; sestina pp. 56-57; madrigale p. 58; sonetto p. 59; elegia latina pp. 106-112.
- BARTOLOMMEI *Canzone* 1629:
Canzone di Girolamo Bartolommei «Accendi l'aurea face», in *Componimenti poetici nozze Barberini-Colonna 1629*, pp. 92-96.
- BARTOLOMMEI *Epithalamium* 1629:
 EPITHALAMIUM / HIERONIMI / BARTHOLOMAEI in *Carmina in nuptiis Barerini-Columnae 1629*.
- BARTOLOMMEI *Sonetto* 1629:
 Sonetto d'encomio indirizzato: *Al signor Giovanni Sommaia / per l'Orazione di S. Agata* «Arse Pentesele, onde più forte», in *SOMMAIA 1629*, c. 6r.
- BARTOLOMMEI 1630:
 GHIRLANDA / DI VARI FIORI / IN HONORE DEL BEATO / Servo di Dio / HIPPOLITO / GALANTINI / Offerta / *Di Girolamo Bartolomei* / [xilografia ritraente una croce] / IN FIRENZE / Nella Stamperia di Pietro Nesti, Con lic. de' Super. / Nel Garbo all'Insegna del Sole 1630.
- BARTOLOMMEI 1631:
 In lode del Rev. mo / P. M. ANGEL MARIA / MONTORSI / SERVITA / Canzone / *DEL SIG. GIROLAMO BARTOLOMEI* / Al Reverendissimo Padre Maestro / ELISEO MAZZONI / Vicario Generale Apostolico / dell'Ordine de Servi / [marca tipografica col motto:] DELECTA DILECTANTIS / IN FIRENZE / Nella Stamperia di Pietro Nesti all'Insegna del Sole / *Con licenza de Superiori 1631*.
- BARTOLOMMEI 1632:
 TRAGEDIE / DI / GIROLAMO / BARTOLOMEI / *In Roma per Francesco Cavallo MDCXXXII / Con licenza de' Superiori*. [Le tragedie pubblicate sono sette: *Eugenia; Isabella; Teodora; Giorgio; Polietto; Altamene; Cresco*].
- BARTOLOMMEI 1636:
Parafrasi del Sig. Girolamo Bartolomei sopra l'Ode / in lode del S. Pontefice Urbano VIII, alle, e *Parafrasi del Sig. Girolamo Bartolomei sopra l'Ode / in lode del G. Duca di Toscana Ferdinando II*, in *GADDI Corollarium 1636*, pp. 104-107; pp. 110-114.
- BARTOLOMMEI *Carne latino* 1636:
 Carne latino: SERENISSIMAE PRINCIPI / VICTORIAE FELTRIAE / MAG. ET ETRURIAE DUCI. / CARMEN / HYERONIMI BARTHOLOMEI «CARMINA Verini dignam memoratia problem», in *VERINO 1636*, cc. 3r-4v.
- BARTOLOMMEI *Epigramma* 1636:
 Epigramma latino in lode del conte Guidobaldo Bonarelli: *Hironymi Bartholomei* «Septem Maeonides certantes reddidit urbes» in *GADDI Adlocutiones 1636*, p. 108.
- BARTOLOMMEI 1637:
 Sonetto per l'Orazione di Piero Strozzi, *Del Sig. Girolamo Bartolommei*, «Fra ricche gemme, ond'alma più si pregi», in *STROZZI 1637*, p. 39.
- BARTOLOMMEI *Parafrasi* 1637:
Parafrasi del Signor Girolamo Bartolomei / sopra l'Ode, in lode del S. Pontefice / Urbano VIII «Febo cultor dell'honorata fronde» (traduzione da Iacopo Gaddi);

- Parafrafi del Sig. Girolamo Bartolommei* «Nova fiamma vitale» (traduzione da Iacopo Gaddi); in GADDI 1637, pp. 23-26, pp. 51-55
- BARTOLOMMEI *Sonetto* 1637:
 Sonetto: IN LODE / DELL'AUTORE / SONETTO / *DEL SIG. GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GENTILHUOMO FIORENTINO* / «L'EMPIO Fiton, ch'attrasse un rio veleno» in CACCINI 1637, c. 3v.
- BARTOLOMMEI 1638:
 Il sonetto di Girolamo Bartolommei: «Tu coronì di lode un Raffaele» e la canzone: «Su da gl'Impirei Chioftri», in COLTELLINI 1638, sonetto p. 45; canzone pp. 46-47.
- BARTOLOMMEI 1639:
Parafrafi del Sig. Bartolommei «De tofchi ghibellini ingrato ftuolo» (traduzione da Iacopo Gaddi); *Parafrafi del Sig. Bartolommei* «Tu grato ti rendefi ad alti Regi» (traduzione da Iacopo Gaddi); *Parafrafi del Sig. Bartolommei* «Da frati fuoi, dal doppio padre Neri», in GADDI 1639, sonetto-parafrafi p. 10; madrigale-parafrafi p. 260; sonetto-parafrafi p. 344.
- BARTOLOMMEI *Aglae* 1639:
 L'ARGOMENTO / DELL'AGLAE / TRAGEDIA SACRA, / *Opera del Sig. / GIROLAMO BARTOLOMMEI*, / Rapprefentata dalla Venerabile Compagnia / DELL'ARCANGELO / RAFFAELLE / *Al Sereniff. Principe* / DON LORENZO / DITOSCANA / [ftemma], IN FIORENZA / Nella Stamperia nuova del Maffi, e Landi, 1639 / Con licenza de' Superiori.
- BARTOLOMMEI 1642:
 Sonetti: *Lode dell'Autore* / *DEL SIGNOR* / *GIROLAMO BARTOLOMMEI* / *SONETTO* «Sovra le nubi alzato all'auree Stelle» e *La Vittoria di fe fteffo cagiona la / Tranquillità dell'Animo* / *SONETTO* / «L'invitto Acide orridi moftri vinfe» in DEL NETE 1642, cc. 5v-6r.
- BARTOLOMMEI *Trionfo* 1642:
 TRIONFO / D'AMORI / CELESTI / *Nella Nafcita del Sereniffimo* / PRINCIPE / DITOSCANA / *DRAMMA SACRO* / OFFERTA / De Fratelli della Compagnia / della SCALA / [florilegio] / IN FIRENZE / Per Amadore Maffi, e Lorenzo Landi 1642 / *Con licenza de' Superiori*.
- BARTOLOMMEI 1644:
 CLODOVEO / TRIONFANTE / TRAGEDIA SACRA / DI / GIROLAMO BARTOLOMMEI / *Già Smeducci* / IN FIORENZA / Per Amadore Maffi, e Lorenzo Landi / 1644 / *Con Licenza de' Superiori*.
- BARTOLOMMEI 1650:
 L'AMERICA / POEMA EROICO / DI / GIROLAMO BARTOLOMEI / Già / SMEDUCCI / AL CRISTIANIFFIMO / LUIGI XIV / RE DI FRANCIA / E DI NAVARRA / IN ROMA MDCL / Nella ftamperia di Lodovico Grignani. / *Con licenza de' Superiori*.
- BARTOLOMMEI 1655:
 TRAGEDIE / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIA' / SMEDUCCI / RICORRETTE, ED ACCRESCIUTE. / IMPRESSIONE SECONDA / [...] / IN FIRENZE, / Nella Stamperia di Pietro Nefi, MDCLV / *Con licenza de' Superiori*.

BARTOLOMMEI 1656:

DRAMMI / MUSICALI / MORALI / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIA' / SMEDUCCI /, *PARTE PRIMA*, / *Cioè* / CERE RACCONSOLATA, / IL NATALE DI MINERVA, / PERSEO TRIONFANTE, / IL TRIONFO DI MAGGIO, / AMORE CASTIGATO, / LA GLORIA DI ORFEO. / IN FIRENZE, Nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi / *Con licenza de' Superiori*. MDCLVI.

DRAMMI / MUSICALI / SACRI / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIA' / SMEDUCCI /, *PARTE SECONDA*. / *Cioè* / L'EUFRASIA, / IL SACRIFICIO DI ISAC, / L'INNOCENZA DI SUSANNA / L'ANNUNZIAZIONE DELLA B. VERGINE, / MADDALENA AL SEPOLCRO, / LA VENDITA DI GIOSEFFO / IL FIGLIUOL PRODIGO / LE SELVE AD ONORE DI S. ANDREA CORSINI. / IN FIRENZE, Nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi / *Con licenza de' Superiori*. MDCLVI.

BARTOLOMMEI 1657:

DIALOGHI / SACRI / MUSICALI / INTORNO A DIVERSI SUGGETTI, / *OPERA NUOVA* / DI / GIROLAMO / BARTOLOMMEI, / GIA' / SMEDUCCI / [marca tipografica] / IN FIRENZE, Nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi. / *Con licenza de' Superiori*. MDCLVII.

BARTOLOMMEI 1658:

DIDASCALIA / CIOÈ / DOTTRINA COMICA / DI GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIÀ SMEDUCCI. / [marca tipografica col motto:] NUNQUAM A' SOLE / IN FIRENZE, / Nella Stamperia Nuova, all'Insegna della Stella. 1658 / *Con licenza de' Superiori*.

BARTOLOMMEI 1661:

DIDASCALIA / CIOÈ / DOTTRINA COMICA / LIBRI TRE, / DI GIROLAMO BARTOLOMMEI / GIÀ SMEDUCCI. / IMPRESSIONE SECONDA / ricorretta e accresciuta. / AL SERENISSIO PRINCIPE / COSIMO DI TOSCANA / IN FIRENZE, / Nella Stamperia di S. A. S. alla Condotta. MDCLXI, *Con licenza de' Superiori*.

BARTOLOMMEI *Alceste* 1661:

LA FEDELTA' / D'ALCESTE / *DRAMMA MUSICALE* / DI GIROLAMO / BARTOLOMMEI / GIA' / SMEDUCCI / IN FIRENZE / Nella Stamperia di Francesco Onofri 1661 / *Con licenza de' Superiori*.

BARTOLOMMEI *Batilde* 1661:

LE NOZZE / DI BATILDE / *DRAMMA SACRO MUSICALE* / DI / GIROLAMO BARTOLOMMEI / GIÀ / SMEDUCCI / [marca tipografica] / IN FIRENZE / Nella Stamperia di Francesco Onofri 1661 / *Con licenza de' Superiori*.

BATTISTINI 1963:

ANDREA BATTISTINI, *Riforma e Controriforma*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, direttore Massimo Pallottino, vol. XI, Firenze, Sansoni, 1963, coll. 366-390.

BATTISTINI 1981:

ANDREA BATTISTINI, *I manuali di retorica dei Gesuiti*, in *La «Ratio Studiorum». Modelli culturali e pratiche educative in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 77-120.

BATTISTINI 1997:

ANDREA BATTISTINI, *La cultura del Barocco*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. V: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 463-559.

BATTISTINI 2002:

ANDREA BATTISTINI, *Retoriche del Barocco*, in *I Capricci di Pròteo* 2002, pp. 71-109.

BATTISTINI, RAIMONDI 1984:

ANDREA BATTISTINI, EZIO RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana, Le forme del Testo, Teoria e poesia*, a cura di Andrea Battistini e Ezio Raimondi, vol. III, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 5-339.

BATTISTINI, RAIMONDI 1990:

ANDREA BATTISTINI, EZIO RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 125-133.

BELLINI 1997:

ERALDO BELLINI, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997.

BELLINI 2003:

ERALDO BELLINI, *Le biografie di Bernini e la cultura romana del Seicento*, «Intersezioni», 23, 2003, pp. 399-439.

BELLINI 2009:

ERALDO BELLINI, *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Padova, ETS, 2009.

BELLONI 1912:

ANTONIO BELLONI, *Il poema epico e mitologico, Storia dei generi letterati italiani*, Milano, Dottor Francesco Vallardi, 1912.

BELLONI 1929:

ANTONIO BELLONI, *Il Seicento*, Milano, Vallardi editore 1929.

BERARDI 2014:

ELISABETTA BERARDI, *Elio Aristide tra comici e commedia*, in *Drama, philosophy, politics in ancient Greece. Contexts and Receptions*, Montserrat Reig & Xavier Riu (eds), Barcellona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, pp. 193-206.

BERNI – Romei 1985:

FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985.

BIANCHINI 1741:

DEI / GRANDUCHI / DI / TOSCANA / DELLA REALE CASA / DE' MEDICI / PROTETTORI / Delle Lettere, e delle Arti, / RAGIONAMENTI ISTORICI / DEL DOTTORE / GIUSEPPE BIANCHINI / DI PRATO / [xilografia] / VENEZIA / Appresso GIO. BATTISTA RECURTI / M.DCC. XLI / CON LICENZA DE' SUPERIORI E PRIVILEGIO.

Bibliotheca Sanctorum:

Bibliotheca Sanctorum, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università, Roma, Società Grafica Romana, 1961-1969, 12 voll., più Indice 1970.

BOBBIO 1976:

AURELIA ACCAME BOBBIO, *Villani, Nicola*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma,

- Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. V, 1976, pp. 1017-1018.
- BOCCACCIO – Ricci 1965:
GIOVANNI BOCCACCIO, *Prose latine*, in Id. *Opere in versi*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.
- BOCCACCIO – Zaccaria 1998:
GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, voll. VII-VIII, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1998.
- BOEZIO – Bettetini 2010:
SEVERINO BOEZIO, *La consolazione di filosofia*, a cura di Maria Bettetini, traduzione di Barbara Chitussi, note di Giovanni Catapano, Torino, Einaudi, 2010.
- BOEZIO – Bieler 1957:
Anicii Manlii Severni Boethii, *Philosophiae consolatio*, edidit Ludovicus Bieler, (Corpus Christianorum, Serie latina XCIV) Turnholti, Brepols Editores Pontificii, 1957.
- BOLZONI 1997:
LINA BOLZONI, *Una pretesa di libertà. Poesia, magia, profezia in Tommaso Campanella*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. V: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 869-903.
- BOZZI 2001:
SONIA BOZZI, *Giugno, Francesco*, in DBI, vol. LVI, 2001, pp. 704-706.
- BRIGNOLE SALE 1635:
Delle instabilità dell'ingegno, divise in otto giornate dall'illustrissimo signor marchese Anton Giulio Brignole Sale, in Bologna, per Giacomo Monti e Carlo Zenere, 1635.
- BRIGNOLE SALE – Varini 2006:
ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE, *Tacito Abburattato, Discorsi politici e morali*, a cura di Diego Varini, in *Il Buratto ed il punto: concettismo, retorica e pittura fra Genova e Bologna 1629-1652*, a cura di Marzio Pieri e Diego Varini, Trento, La Finestra Editrice, 2006.
- BROCCHI 1852:
FILIPPO BROCCHI, *Collezione alfabetica di uomini e donne illustri della Toscana*, Firenze, 1852 [consultato in *Archivio Biografico Italiano*, München, Saur, microfiches, I 116, 144].
- BRUNO 2005:
SILVIA BRUNO, *Arte e teatro nelle residenze romane dei Barberini*, in *Spettacolo del Sacro* 2005, pp. 67-88.
- BUCCHI 2014:
GABRIELE BUCCHI, *Il Vecchio Mondo di Tassoni: l'impasse dell'Oceano*, in *Epica e Oceano* 2014, pp. 99-114.
- BUONARROTI 1612:
MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE, / LA TANCIA /
COMMEDIA / RUSTICALE. / IN FIRENZE appresso Cosimo Giunti, 1612.
- BURCHI 1983:
GUIDO BURCHI, *Vita musicale e spettacolo alla Compagnia della Scala di Firenze fra il 1560 e il 1675*, «Note d'Archivio per la Storia della Musica», n.s. I, 1983, pp. 9-50.

CACCINI 1637:

STORIA / ECCLESIASTICA / DEL PRIMO CONCILIO / NICENO / Adunato e confermato da San. Salvestro Papa Scritta dal / Padre Maestro Fra. / TOMMASO CACCINI / Fiorentino dell'Ordine / de' Predicatori / in Lucca per Pellegrino Bidelli con / licenza de Superiori 1637.

CAF

Comicorum Atticorum Fragmenta, ed. Theodor Kock, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1880-1888, 3 voll.

CAIRO, QUILICI 1981:

LAURA CAIRO, PICCARDA QUILICI, *Biblioteca Teatrale dal '500 al '700. La raccolta della biblioteca casanatense*, Roma, Bulzoni, 1981, 2 voll.

CAMPANELLA – Bolzoni 1977:

TOMMASO CAMPANELLA, *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, UTET, 1977.

CAMPANELLA – Firpo 1944:

TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino*, a cura di Luigi Firpo, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1944.

CAMPANELLA – Firpo 1954

TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica. Trattato del padre (Redazione italiana giovanile)*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Luigi Firpo, Roma, Mondadori, 1954, vol. I, pp. 317-430.

CAMPEGGI 1620:

RIDOLFO CAMPEGGI, *Le lagrime di Maria Vergine. Poema heroico*, Bologna, Golarini, [1618] 1620

CANTINI 1797:

SAGGI ISTORICI / D'ANTICHITÀ TOSCANE / DI / LORENZO CANTINI / SOCIO COLOMBARIO / E SOCIO DELL'ACCADEMIA REALE / ECONOMICA DI FIRENZE. / TOMO VI / IN FIRENZE MDCCXCVII / Nella Stamperia ALBIZZINIANA / da S. Maria in Campo. / Con Approvazione [10 voll. pubblicati dal 1796-1800].

CARAFFA, ORIENTI 1961

FILIPPO CARAFFA, SANDRA ORIENTI, *Andrea Corsini, sub voce*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol I, 1961, coll. 1158-1169.

Carmina in nuptiis Barberini-Columnae 1629:

CARMINA / Diversorum / AUCTORUM / IN NUPTIIS / Illustrissimorum, & / Excellentissimorum / DD. THADDAEI / BARBERINI / ET ANNAE / COLUMNAE / Romae Ex Typographia R. Cam. Apost. 1629 / *Superiorum Permissu* [Il frontespizio è inquadrato all'interno di una xilografia che raffigura un'edicola dove è riportato lo stemma congiunto delle famiglie Barberini e Colonna. I carmi latini sono dedicati da Andrea Brogiotti a Taddeo Barberini].

CARUBIA 1996:

FRANCESCO CARUBIA, *Autori classici greci in Sicilia*, Catania, Boemi, 1996.

CASATI 1925:

GIOVANNI CASATI, *Dizionario degli scrittori d'Italia (Dalle origini fino ai viventi)*, Milano, Romolo Ghirlanda editore, vol. I, 1925.

CASAUBON 1605:

ISAACI / CASAUBONI / DE SATYRICA / GRAECORUM POESI, / & Romanorum Satira / Libri duo / *IN QUIBUS ETIAM / poetae recensentur, qui in utraque / poesi floruerunt* / PARISIIS / Apud AMBROSIUM & HIERONYMUM / DROVART, via Iacobaea, sub scuto / Solaris aurei / M.DCV. / CUM PRIVILEGIO REGIS.

CASAUBON – Salvini 1728:

DI ISACCO / CASAUBONO / DELLA SATIRICA POESIA DE' GRECI / E DELLA SATIRA DE' ROMANI / LIBRI DUE / Tradotti dal Latino in Lingua Toscana / DA ANTON MARIA / SALVINI / E IL CICLOPE D'EURIPIDE / Tradotto dal Greco dal medesimo. / DEDICATO ALL'ILLUSTRISS. SIG. CONTE / FRANCESCO GUICCIARDINI / [...] / IN FIRENZE / Appresso Giuseppe Manni all'Inf. di S. Gio: di Dio / *Con Licenza de' Superiori*.

CASCETTA 1995:

ANNAMARIA CASCETTA, *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota»*, in *La scena della gloria* 1995, pp. 115-218.

CASTAGNETTI 1979-1980:

MARINA CASTAGNETTI, *I «Poëmata» e le «Poesie toscane» di Maffeo Barberini*, «Atti della Accademia di scienze e lettere di Palermo», 4, 39, 1979-1980, pp. 283-388.

CASTAGNETTI 1993:

MARINA CASTAGNETTI, *La «Caprarola» ed altre «Galerie». Cinque lettere di Maffeo Barberini ad Aurelio Orsini*, «Studi Seicenteschi», 34, 1993, pp. 411-450.

CASTELVETRO 1576:

POETICA / D'ARISTOTELE / VULGARIZZATA, / ET SPOSTA / PER / LODOVICO CASTELVETRO. / riveduta & ammendata secondo l'originale, / & la mente dell' autore. / *Aggiuntovi nella fine un racconto delle cose più notabili, / che nella spositione si contengono.* [xilografia] / Stampata in BASILEA ad istanza d DI PIETRO DE/ SADABONIS l'anno del signore / M.D. LXXXVI.

CASTELVETRO – Romani 1978

LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Wherter Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978-1979, 2 voll.

CATTANEO 1625:

C. PLINII / CAECILI SECUNDI / NOVOCOMENSIS, / EPISTOLARUM / LIBRI X. / Eiusdem Panegyricus TRAIANO dictus. / Cum Commentariis IOANNIS MARIAE / CATANAEI, viri doctissimi. [...] Geneva, Apud Petrum & Iacobum Chouët, M.DC.XXXV.

CAVALLOTTO 2009

STEFANO CAVALLOTTO, *Santi nella Riforma. Da Erasmo a Lutero*, Viella, Roma 2009.

CELLOT 1641:

LUDOVICI / CELLOTII / PARISIENSIS / E SOCIETATE IESU / PANEGYRICI / ET / ORATIONES / SECUNDA EDITO / Ab Authore recognita / [marca tipografica] / PARISIIS, / Apud Carolum Roüillard, via / Iacobae, sub signo Floris Lilij, / M. DC. XLI.

CGF:

Comicorum Graecorum Fragmenta, edidit Georgius Kaibel, Berolini, apud Weidmannos 1899.

CHAHOU 1998:

ANNA CHAHOU, *C. Lucillii reliquiarum Concordantiae*, Hildesheim – Zürich - New York, Olms-Weidmann, 1998.

CHIEROTTI, CELLETTI 1964

LUIGI CHIEROTTI, MARIA CHIARA CELLETTI, *Elisabetta* (port. Isabel, Isabella), *sub voce*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol IV, 1964, coll. 1096-1099.

CIABANI, ELLIKER 1992:

ROBERTO CIABANI, BEATRIX ELLIKER, *Le famiglie fiorentine*, Firenze, Bonechi, 1992, 4 voll.

CIAMPOLI 1648:

GIOVANNI BATTISTA CIAMPOLI, *Poetica sacra ovvero dialogo tra la Poesia e la Devotione*, in Id., *Rime di Mons. Gio. Ciampoli dedicate all'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. Card. Colonna*, Eredi del Corbelletti, Roma 1648, pp. 235-350; ripubblicato e ampliato: POESIE / SACRE / DI MONSIGNOR / GIO. CIAMPOLI / Segretario de Brevi della felice / mem. di Gregorio XV / Ed d'Urbano VIII / All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. / e Padron Colendiss. / IL SIGNOR / D. ASCANIO PIO / DI SAVOIA / Signore di San Felice / IN BOLOGNA MDCXLVIII / Per Carlo Zenero / Con licenza de' Superiori.

CIARDI, TOMASI 1983:

ROBERTO PAOLO CIARDI, LUCIA TORGIORGI TOMASI, *Le pale della crusca cultura e simbologia*, Firenze, Accademia della Crusca – Arti Grafiche Giorgi e Gambi, 1983.

CICERONE – Barrile 1994:

MARCO TULLIO CICERONE, *Dello stato*, a cura di Anna Resta Barrile, Verona, Mondadori, [Zanichelli, 1992] 1994.

CICERONE – Narducci 1994:

MARCO TULLIO CICERONE, *Dell'Oratore*, con un saggio introduttivo di Emanuele Narducci, testo latino a fronte, Milano, BUR, 1994.

CICERONE – Zuccoli Clerici 1996:

MARCO TULLIO CICERONE, *Tuscolane*, introduzione di Emanuele Narducci, traduzione e note di Lucia Zuccoli Clerici, testo latino a fronte, Milano, BUR, 1996.

CICERONE – Powell 2006

M. Tulli Ciceronis, *De re publica, De legibus, Cato maior de senectute, Laelius de anicitia*, recognovit brevique adnotatione critica J. G. F. Powell, (Scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis) Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, Oxford University Press, 2006.

CICERONE – Picone, Marchese 2012:

MARCO TULLIO CICERONE, *De officiis. Quel che è giusto fare*, a cura di Luca G. Picone e Rosa R. Marchese, testo latino a fronte, Torino, Einaudi, 2012.

CINELLI, SANCASSANI 1734:

BIBLIOTECA / VOLANTE / DI CINELLI CALVOLI / CONTINUATA DAL DOTTOR / DIONIGI ANDREA SANCASSANI / EDIZIONE

- SECONDA / In miglior forma ridotta, e di varie Aggiunte, / ed Osservazioni arricchita. / TOMO PRIMO. / DEDICATO A S. ECCELLENZA IL SIGNOR MARCHESE / LODOVICO RANGONE / [...] / IN VENEZIA, MDCCXXXIV. / PRESSO GIAMBATTISTA ALBRIZZI Q. GIROLAMO. e note a cura di Franzo Migliore, Roma, Città Nuova, 2004, cap. III 44, 2 p. 107.
- CLEMENTE ALESSANDRINO – Pini 1985:
 CLEMENTE ALESSANDRINO, *Gli stromati note di vera filosofia*, Introduzione, traduzione e note di Giovanni Pini, Milano, Edizione Paoline, 1985, *Stromati VII/2*, pp. 666-667: parr.13-14.
- CLEMENTE ALESSANDRINO – Migliore 2004:
 CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico ai Greci* introduzione, traduzione e note a cura di Franco Migliore, Roma, Città Nuova, 2004, cap. III 44, 2 p. 107.
- COLTELLINI 1638:
 IN MORTE / DI RAFFAELLO / GHERARDI / ORAZIONE / D'AGOSTINO COLTELLINI / *Accademico Apatista* / Con alcune Poesie nel medesimo Suggetto. / AL MOLTO ILLUSTRE SIGNORE / IL SIG. ANDREA GHERARDI. / [Stemma col motto:] CHE LA FIGURA IMPRESSA NON TRASMUTA / APATISTI / IN FIORENZA, Nella stamperia nuova del Massi, e Landi. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.
- Commentaria Artis Poeticae Horatii* 1608:
 Q. HORATIUS / FLACCUS, / cum erudito Laeuini Torrentii / Commentario, / nunc primùm in lucem edito. / ITEM / PETRI NANNII ALCMARIANI in Artem Poëticam / ANTUERPIAE / EX OFFICINA PLANTINIANA, / apud Ioannem Moretum, / CIO IOC. VIII. [1608].
- Componimenti poetici nozze Barberini-Colonna* 1629:
 COMPONENTI / POETICI / DI VARI AUTORI / Nelle Nozze / Delli Eccellentissimi Signori / D. TADDEO BARBERINI / E D. ANNA COLONNA / ROMA / Nella Stampa Camerale / *Con lic. de Superiore* [La sontuosa cornice che inquadra il frontespizio - non di tipo tipografico - ingloba lo stemma congiunto delle famiglie Barberini e Colonna. L'indicazione del luogo e la data di stampa: Roma, 18 Agosto 1629, la si ricava in calce alla dedica:] ALL'ILLUSTRISSIMA, / & Eccellentissima Signora / LA SIG. D. ANNA / BARBERINI / COLONNA, del curatore della raccolta Andrea Brogiotti.
- CONRIERI 2003:
 DAVIDE CONRIERI, *La cultura letteraria e teatrale*, in *Storia della civiltà toscana. III Il principato mediceo*, a cura di Elena Fasano Guarini, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 355-390.
- CORDIÉ 1976:
Folengo. Aretino. Doni. Opere, a cura di Carlo Cordié, 2 voll., Napoli, Ricciardi, 1976.
- CORTELLAZZO, ZOLLI 1979-1988:
 MANLIO CORTELLAZZO, PAOLO ZOLLI, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1988.
- COSTANZO 1969:
 MARIO COSTANZO, *Note sulla poetica del Pallavicino*, in Id., *Critica e poetica del*

primo Seicento, Maffeo e Francesco Barberini, Cesarini, Pallavicino, Roma, Mario Bulzoni editore, 1969, pp.127-164.

CRESCIMBENI 1968

L'ISTORIA / DELLA / VOLGAR POESIA / SCRITTA / DA GIOVAN MARIO / DE' CRESCIMBENI / Detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario Custode d'Arcadia. / ALL'ALTEZZA SERENISSIMA / DI / FERDINANDO / Gran Princioe di Toscana / [stemma degli arcadi] / IN ROMA, Per il Chracas MDCXCVIII / Con licenza de' Superiori.

CRESCIMBENI [1714] 1730

DELL'ISTORIA / DELLA / VOLGAR POESIA / SCRITTA / DA GIOVAN MARIO / CRESCIMBENI / VOLUME QUINTO / Contenente il volume quarto de' Comentarj, il libro / quinto dell'Istoria secondo la edizione del 1714 il / volume quinto de' Comentarj, e il sesto ed ul-/timo dell'Istoria tratto dall'edizione del 1698.

CROCE 1959:

FRANCO CROCE, *Le polemiche del Barocco in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica, Parte prima, Dall'antichità classica al Barocco*, I, Milano, Marzorati, 1959, pp. 547-575.

CROCE 1961:

FRANCO CROCE, *Gian Battista Marino*, in *Letteratura italiana. I minori*, II, Milano, Marzorati, 1961, pp. 1601-1640.

CROCE 1966:

FRANCO CROCE, *La critica dei barocchi moderati*, in Id., *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 93-220.

CUPAIUOLO 1984:

Bibliografia terenziana (1470-1983), a cura di Giovanni Cupaiuolo, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1984.

D'ANNA 1957:

GIOVANNI D'ANNA, *Donato (Aelius Donatus)*, in *Enciclopedia dello spettacolo 1954-1962*, vol. IV, coll. 842-843.

DARDANO, TRIFONE 2005:

MAURIZIO DARDANO, PIETRO TRIFONE, *Grammatica Italiana con nozioni di linguistica*, Bologna, Zanichelli, 2005.

DBI:

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 87voll. 1960 – 2016.

DELLA CORTE 1967:

FRANCESCO DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

DEL NETE 1642:

DELLA / TRANQUILLITÀ / DELL'ANIMO / Nel lume della Natura, della Fede, / della / Sapienza, e del Divino Amore. / *Opera parenetica, ò vero esortativa, divisa in / quattro libri; /* Composta dal P. Maestro F. IGNAZIO del Nete, / dell'Ordine de' Predicatori nel Convento / di San Marco di Fiorenza. / *Dove si contengono ottimi discorsi pieni d'erudizioni, e documenti morali, /*

sensati, & utilissimi al progresso d'ogni virtù, per ogni stato di persone: Con due Tavole copiosissime. / ALLA SERENISSIMA / VITTORIA / PRINCIPESSA D'URBINO E / GRANDUCHESSA DI TOSCANA / IN FIORENZA, / Nella Stamperia di Filippo Papini, e Francesco Sabatini 1642. / Con licenza de' Superiori.

DE LORENZI 1946:

ATTILIO DE LORENZI, *I precedenti greci della commedia romana*, Napoli, Libreria scientifica, 1946, vol. I

DENORES 1588:

POETICA / DI IASON DENORES / *Nella qual per via di Definitione, & Divisione / si tratta secondo l'opinion d'Arist. Della Tragedia, / del Poema Heroico, & della Comedia.* / ALL'ILLUSTRISSIMO / SIGNOR CONTE HIERONIMO / ABBATE MARTINENGO / CON PRIVILEGIO [marca tipografica] / IN PADOVA / Appresso Paulo Meietto M.D.LXXXVIII.

DIODORO SICULO – Cordiano, Zorat 2004:

DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, Volume primo (libri I-III) testo greco a fronte, a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, Milano, BUR, 2004.

DIOMEDE 1536:

DIOME- / DIS GRAMMATICIS OPUS, / AB IOHANNE CAESARIO, ITA / *emendatum, scholijsq; illustratum, / ut nulla porro libes in- / sideat* / ITEM DONATI DE OCTO / *orationi partibus, & Barbarismo / libellus, ab eodem re- / cognitus* / CUM INDICE / [marca tipografica] / COLONIAE / , PER IOHANNEM SOTEREM / Anno, MDXXXVI.

DIOMEDE – Keil 1961:

Diomedis, *Artis grammaticae libri III*, in *Grammatici Latini*, ex recensione Henrici Keilii, vol. I, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, [1857] 1961, pp. 299-529.

DIONE CRISOSTOMO 1604:

DIONIS CHRYSOSTOMI / ORATIONES LXXX / CUM VETUSTIS CODD. MSS.REG. BIBLIOTHECAE, / *sedulo collatae, eorumque ope ab innumeris mendis liberatae, / restituitae, actae. PHOTII excerptis, SYNESIQQ. / censura illustratae. / Ex interpretatione THOME NAGEORGI, accurate recognita, recentata / & emendata* FED. MORELLI *Prof. Reg. opera.* / Cum IS. CASAUBONI *Diatriba, & eiusdem MORELLI Scholiis, / Animaduersionibus & Coniectaneis / Accessit RERUM & VERBORUM Index locupletissimus* / [marca tipografica] / LUTETIAE M.DCIV / Ex officina Typographica CLAUDII MORELLI, / via Iacobaea, ad insigne Fontis / TYPIS REIIS / NON SINE REGIS PRIVILEGIO.

Dizionario 1840:

Dizionario Biografico Universale. Contenente le notizie più importanti sulla vita e sulle opere degli uomini celebri; i nomi di regie e di illustri famiglie; di scismi religiosi; di parti civili; di sette filosofiche, dall'origine del mondo fino a' di nostri. Prima versione dal francese con molte giunte e correzioni e con una raccolta di tavole comparative ora per la prima volta compilate, Volume primo, Firenze, David Passigli Tipografo-Editore, 1840 [3 voll.].

Dizionario Enciclopedico 1983-1991:

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-1991, 12 voll. (più appendici).

DONATO – Wessner 1902:

Aelii Donati quod fertur Commentum Terenti accedunt Eugraphi commentum et Scholia bembiana recensuit Paulus Wessner, vol. I, Lipsiae, in Aedibus B. G. Teubneri, MCMII.

DONI GARFAGNINI 1981:

Lettere e carte Magliabechi. Regesto, a cura di Manuela Doni Garfagnini, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Alpha print, 1981, vol. I, 2 tomi.

DONI GARFAGNINI 1988:

Lettere e carte Magliabechi. Inventario cronologico, a cura di Manuela Doni Garfagnini, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1988.

DREXEL 1632:

SALOMON / REGUM / SAPIENTISSIMUS / DESCRIPTUS /et morali doctrina illustratus / a. R. P. HIEREMIA / DREXELIO / SOC: IESUS / [...] / ANTERPIAE / Apud Viduam et Haeredes Ioannis Cnobbari. A° 1632.

DREXEL 1644:

SALOMON / REGUM SAPIENTISSIMUS / DESCRIPTUS ET / MORALI DOCTRINA / ILLUSTRATUS / A / R. P. HIEREM: DREXELIO / SOCIET. IESU. / [...] / ANTUERPIAE / Apud Viduam et Aeredes Ioannis Cnobbari. A° 1644.

DU JON 1637:

FRANCISCI JUNII F.F. / DE / PICTURA VETERUM / LIBRI TRES, AMSTELAEDAMI, / Apud IOHANNEM BLAEU, / MDCXXXVII.

EISENBICHLER 1998:

KONRAD EISENBICHLER, *The boys of the Archangel Raphael: a youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 1998.

EITNER 1900:

ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. I 1900 p. 110 [consultato in *Archivio Biografico Italiano*, München, Saur, microfiches, I 116, 145].

EITNER 1913:

ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon ... Nachträge und Verbesserungen*, Aus: *Miscellanea Musicae Bibliographica* Jahrgang, Bd. I 1913, p. 110 [consultato in *Archivio Biografico Italiano*, München, Saur, microfiches, I 116, 146].

ELIODORO – Colonna 1987:

Le Etiopiche di Eliodoro, a cura di Aristide Colonna, Torino, Unione Tipografica Editrice, 1987.

Enciclopedia oraziana:

Orazio. Enciclopedia oraziana, direttore Scevola Mariotti, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1996-1998, 3 voll.

Enciclopedia dello spettacolo 1954-1962:

Enciclopedia dello spettacolo, diretta Silvio D'Amico, Roma, Casa editrice Le Maschere, 1954-1962, 9 voll. (più aggiornamento e indice-repertorio).

Epica e Oceano – Gigliucci 2014:

Epica e Oceano, Atti del Seminario di studi Università la Sapienza, Roma 24 ottobre 2014, a cura di Roberto Gigliucci, numero monografico di «Studi (e testi) italiani» 34, (2014).

ERASMO – Menchi 1980.

ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia: sei saggi politici in forma di proverbi*, a cura di Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980.

FABER 1592:

AGONISTICON / PETRI FABRI / REGII CONSILIARII / LIBELLORUM / EXMAGISTRI / ET IN SENATU THOLO- / SANO PRAESIDIS, / SIVE, / DE RE ATHLETICA LUDISQUE / VETERUM GYMNICIS, MUSICIS, / atque Circensibus Spicilegiorum tractatus, / tribus libris comprehensi. / OPUS TESSELLATUM. / Nunc primum in lucem editum. / Cum Indice rerum ac verborum memorabilium locupletissimo. / [marca tipografica] / LUGDUNI, / Apud Franciscum Fabrum CIO. IO. XCII

FABER 1595:

AGONISTICON / PETRI FABRI / SAN IORANI IURISCONS. / REGII CONSILIARII / LIBELLORUM / EXMAGISTRI / & in Senatu Tolofano Praesidis; / SIVE / DE RE ATHLETICA LUDISQUE / veterum Gymnicis, Musici, atque Circensibus Spicilegiorum / tractatus, tribus libris comprehensi. / OPUSTESSELLATUM. / [...]. / Cum Indice rerum ac verborum memorabilium locupletissimo. / [marca tipografica] / LUGDUNI, / SUMPTIBUS THOMAE SOUBRON, / ET MOSIS A PRATIS. / M.D. XCV.

FALCIONI 2013-2014:

DANIELE FALCIONI, *Girolamo Bartolommei: i "Drammi musicali"* (1656) tesi di laurea specialistica, relatore Roberto Gigliucci, correlatore Lorenzo Geri, Sapienza, Università di Roma, a. a. 2013-2014.

FAVINO 2014:

FEDERICA FAVINO, *Pallavicino Francesco Maria Sforza*, in DBI, Roma, Enciclopedia Italiana Treccani, 2014, vol. 80, pp. 512-518.

FILONE ALESSANDRINO – Radice 2005:

FILONE DI ALESSANDRIA, *Le allegorie delle leggi* (Legum allegoriae), in Id. *Tutti i trattati del commentario allegorico alla Bibbia*. Testo greco a fronte, a cura di Roberto Radice, Milano, Bompiani, 2005, pp. 95-310.

FIORETTI 1620:

PROGINNASMI / POETICI / DI UDENO NISIELY DA VERNIO / ACCADEMICO APATISTA / VOLUME PRIMO / [marca tipografica] / IN FIRENZE / Appresso Zanobi Pignoni 1620 / Con Licenza de' Superiori.

FIORETTI 1627:

PROGINNASMI / POETICI / DI UDENO NISIELI / ACCADEMICO APATISTA / VOLUME TERZO / [marca tipografica] / IN FIRENZE / Appresso Zanobi Pignoni MDC.XXVII. / Con Licenza de SS. Superiori.

FIRPO 1954:

LUIGI FIRPO, *Storia e critica del testo*, in CAMPANELLA – Firpo 1954, pp. 1257-1465.

FONTANINI 1753:

BIBLIOTECA / DELL'ELOQUENZA ITALIANA / DI MONSIGNORE / GIUSTO FONTANINI / ARCIVESCOVO D'ANCIRA / CON LE ANNOTAZIONI DEL SIGNOR / APOSTOLO ZENO / ISTORICO E POETA CESAREO / CITTADINO VENEZIANO / TOMO PRIMO / [marca tipografica col motto:] LA FELICITA' DELLE LETTERE / VENEZIA, / MDCCLIII / PRESSO GIAMBATTISTA PASQUALI. / CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO.

FORESI 1630:

L'UCCELLATURA / DI / VINCENZO FORESI / All'Occhiale del Cavaliere / Fra Tomaso Stigliani / Contro l'Adone / Del Cavalier Gio: Battista Marini / E alla difesa / DI GIROLAMO ALEANDRO. / *Con Licenza de' Sup. & Privilegio.* / [marca tipografica] / IN VENETIA, MDCXXX / Appresso Antonio Pinelli.

FOX MORCILLO 1556:

SEBASTIANI FOXII / Morzilli Hispalensis commenta / tio in decem Platonis libros / de Republica. / Ad amplissimum uirum D. ANTONIUM PERENO- / TUM [...] BASILEAE PER IOAN – / nem Oporinum [1556].

FOZIO – Bianchi, Schiano 2016:

FOZIO, *Biblioteca*, a cura di Nunzio Bianchi e Claudio Schiano, introduzione di Luciano Canfora, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

FRANCHI 1988:

SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammaturgici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

FRANCHI 1994:

SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario Bio-bibliografico degli editori e degli stampatori romani e laziali di testi drammaturgici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994.

FRARE 2002:

PIERANTONIO FRARE, *Poetiche del Barocco*, in «*I Capricci di Prôteo*». *Percorsi e linguaggio del Barocco*, Atti del Convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 41-70.

FRARE 2003:

PIERANTONIO FRARE, *Il mito nella trattatistica e nella narrativa del Seicento. Metamorfosi vs conversione*, «Rendiconti» dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, 137, 2003, pp. 381-405.

FULCO 1997:

GIORGIO FULCO, *Giovan Battista Marino in Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. V: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, 1997 pp. 597-652.

FUMAROLI 1978:

MARC FUMAROLI, *Cicero Pontifex romanus. La tradition rhétorique du Collège*

- Romain et les principes inspireur du mécénat des Barberini*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge-Temps modernes», XC, 2, 1978, pp. 797-835.
- FUMAROLI 1980 (2002):
 MARC FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence. Rétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 1980 (trad. it. di E. Bas, M. Botto, G. Cillario, *Letà dell'eloquenza*, Milano, Adelphi, 2002).
- FUMAROLI 1990:
 MARC FUMAROLI, *Eroi e oratori: retorica e drammaturgia secentesca*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- FUMAROLI 1994:
 MARC FUMAROLI, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, Paris 1994, (trad. it. di Margherita Botto, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995)
- FUMAROLI 2007:
 MARC FUMAROLI, *Le "siècle" d'Urbain VIII*, in L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, De Luca, 2007, pp. 1-14.
- Funerale Sitti Maani 1627*:
 FUNERALE / DELLA SIGNORA / SITTI MAANI GIOERINDA / DELLA VALLE / Celebrato in Roma l'Anno 1627 / E descritto / DAL SIGNOR GIROLAMO ROCCHI / [stemma] / IN ROMA / Appresso l'Erede di Bartolommei Zanetti 1627 / *Con licenza de' Superiori*.
- GADDI *Adlocutiones* 1636:
 IACOBI / GADDII / ADLOCUTIONES, / ET ELOGIA / Exempla, Cabalistica, Oratoria, / Mixta, Sepulcralia / [marca tipografica col motto:] DE LUCE LUCEM / FLORENTIAE / Typis Petri Nestei ad Signum Solis. 1636 / *SUPERIORUM PERMISSU*.
- GADDI *Corollarium* 1636:
 IACOBI / GADDII / COROLLARIUM / POETICUM / SCIL. POEMATIA, / NOTAE, *ESPLICAZIONES* / *Allegoriae olim conscriptae*. / [marca tipografica col motto:] DE LUCE LUCEM / FLORENTIAE / Typis Petri Nestei ad Signum Solis. 1636 / *SUPERIORUM PERMISSU*.
- GADDI 1637:
 POETICA / IACOBI GADDII / CORONA / Eclectis Poematijs, Notis, Alle- / gorijs contexta. / [icona allegorica] / Bonomiae Typis Jacobi Montij / MDCXXXVII / *Superior permissu*.
- GADDI 1639:
 ELOGI STORICI / IN VERSI / E'N PROSA / DI IACOPO GADDI / TRADOTTI / DA' SIG.RI ACCADEMICI / SVOGLIATI / [fregio tipografico] / IN FIORENZA / Nella Stamp. Nuova d'Amadore Maffi, e lor. Landi / *Con licenza de' Superiori*, 1639.
- GARZONI 1593:
 LA / PIAZZA / UNIVERSALE / DI TUTTE LE PROFESSIONI / DEL MONDO / NUOVAMENTE RISTAMPATA / & posta in luce da THOMASO GARZONI / da Bagnocavallo / *Con l'Aggionta d'alcune bellissime Annotationi a*

Discorso per Discorso / AL SERENISSIMO ET INVITTISSIMO / ALFONSO II DA ESTE DUCA DI FERRARA / CON PRIVILEGIO / IN VENETIA / Appresso l'Herede di Gio. Battista Somasco 1593.

GARZONI 1594:

LA / SINAGOGA / DE GL'IGNORANTI / NOVAMENTE FORMATA, / & posta in luce da Tomaso / GARZONI da Bagnacavallo, / Academico Informe di Ravenna / per ancora Innominato / CON PRIVILEGIO / [marca tipografica] / IN VENETIA, M.D.XCIV / Appresso Giacomo Antonio Somasco.

GARZONI 1616:

LA / PIAZZA / UNIVERSALE / DI TUTTE LE PROFESSIONI / DEL MONDO / DI TOMASO GARZONI / da Bagnocavallo / Con l'aggiunta di alcune bellissime Annotationi / à Discorso per Discorso / In questa ultima Impressione corretta, e riscontrata con / quella, che l'istesso Autore fece ristampare, / porre in luce / ALL'ILLUSTR^{mo} ECC.^{mo} IL SIG. FRANC. MOROSINI / fu dell'Illustriss. & Excellentiss. Sig. Almorò [marca tipografica] / IN VENETIA, [1616] / Da Olivier Alberti.

GDLI:

Grande Dizionario della Lingua Italiana di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll. (più indice degli autori e supplemento).

GERBER 1790:

ERNST LUDWIG GERBER, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Teil I 1790 p. 134 [consultato in *Archivio Biografico Italiano*, München, Saur, microfiches, I 116, 141].

GERI 2014:

LORENZO GERI, *La «materia del mondo nuovo» nella poesia epica italiana. Da Lorenzo Gambara a Girolamo Bartolommei (1581-1650)*, in *Epica e Oceano* – Gigliucci 2014, pp. 29-61.

GIOVANNI DI SALISBURY 1664:

JOHANNIS SARISBERIENSIS / POLICRATICUS / SIVE / *De nugis Curialium, & vestigiis Philosophorum* / LIBRI OCTO / [...] / *Accedit huic Editioni ejusdem / METALOGICUS / In quo quaedam quae ad Artem Grammaticam, omnia / ferè, quae ad Logicam spectant, fusè atque / eruditè pertractantur.* / Editio ultima prioribus Multo accuratior & emendatior / cum Indice Copiosissimo / [marca tipografica] / AMSTELAEDAMI / Ex Officina Viduae JOANNIS HENRICI BOOM, P.M. 1664

GIOVANNI DI SALISBURY – Dotti 2011:

GIOVANNI DI SALISBURY, *Il policratico ossia delle vanità di curia e degli insegnamenti dei filosofi*, traduzione a cura di Ugo Dotti, Torino, Nino Aragno editore, 2011, 4 tomi.

GIOVANNI DI SALISBURY - Keats-Rohan 1991:

Ioannis Saresberiensis *Metalogicon*, edidit J.B.Hall, auxiliata K.S.B. Keats-Rohan, Turnholti Typographi Brepols Editores Pontificii, 1991.

GIOVANNI DI SALISBURY - Keats-Rohan 1993:

Ioannis Saresberiensis *Policraticus I-IV*, edidit K.S.B. Keats-Rohan, Turnholti Typographi Brepols Editores Pontificii, 1993.

GIRALDI CINZIO – Guerrieri Crocetti 1973:

GIOVANNI BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorso over Lettera intorno al comporre delle*

commedie e delle tragedie, in *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.

GOTOR 2000:

MIGUEL GOTOR, *La fabbrica dei santi: la riforma barberiniana e il modello tridentino*, in *Storia d'Italia. Annali*, a cura di Luigi Fiorani e Adriano Prosperi, Torino, Einaudi, 2000, vol. XVI, pp. 679-730.

GOTOR 2011:

MIGUEL GOTOR, *Le api del Papa*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. II *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 380-386.

GROVE 2001:

The new Grove dictionary of music and musicians [1980], edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrell, 2 edition, London, Macmillan 2001, 27 voll. (più appendice e indice).

GUGLIELMINETTI 1960:

MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Firenze, Casa editrice G. D'Anna, UTET, 1960.

GUGLIELMINETTI 1990:

MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Manierismo e Barocco*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. III, Torino, UTET, 1990.

HAUVETTE 1897:

HENRI HAUVETTE, *Un précurseur italien de Corneille. Girolamo Bartolommei*, in *Annales de l'Université de Grenoble*, 4 trimestre 1897, Grenoble, Allier Frères, 1897, pp. 1-23. (Reperibile anche come: *Extrait des Annales de l'Université de Grenoble 4 trimestre 1897*).

HILL 1979:

JOHN WALTER HILL, *Oratory Music in Florence, I: «recitar cantando»*, 1583-1655, in «Acta Musicologica», LI, 1979.

I Capricci di Prôteo 2002:

«*I Capricci di Prôteo*». *Percorsi e linguaggio del Barocco*, Atti del Convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 41-70.

ILDEFONSO DI SAN LUIGI 1789:

INDICE GENERALE / DE' NOMI / DI FAMIGLIE E DI PERSONE / CONTENUTI / NE' XXIII TOMI ANTECEDENTI / DELLE DELIZIE / DEGLI ERUDITI TOSCANI / OPERA / DI FR. ILDEFONSO DI SAN LUIGI / CARMELITANO SCALZO / ACCADEMICO FIORENTINO / TOMO XXIV / VOLUME XXV / IN FIRENZE L'ANNO MDCCLXXXIX / PER GAETANO CAMBIAGI STAMP. GRANDUCALE / CON L'APPROVAZIONE.

INGHIRAMI 1843:

STORIA / DELLA / TOSCANA / COMPILATA / ed in sette epoche distribuita / DAL CAV. / FRANCESCO INGHIRAMI / POLIGRAFIA FIESOLANA / DAI TORCHI DELL'AUTORE. 1841- 1843, 16 voll.

JÖCHER 1784:

CHRISTIAN GOTTLIEB JÖCHER, *Allgemeines Gelehrten-Lexihon*. Fortsetzungen und Ergänzungen von J. C. Adelung. Bd. 1. 1784 [consultato in *Archivio Biografico*

- Italiano*, München, Saur, microfiches, I 116, 140].
- KIRKENDALE 1993:
WARREN KIRKENDALE, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici. With a reconstruction of artistic establishment*, Firenze, Olschki editore, 1993.
- KRISTELLER 1963-92:
PAUL OSKAR KRISTELLER, *Iter Italicum*, London-Leiden, The Warburg Institute-E. J. Brill, 1963-92, 6 voll.
- La Ratio Studiorum*:
La «Ratio Studiorum» Il metodo degli studi umanistici nei collegi dei gesuiti alla fine del sec. XVI, testo latino e traduzione italiana a cura dei Gesuiti de «La Civiltà cattolica» (Roma) e di San Fedele (Milano), Milano, Rappresentanze editoriali, 1989.
- La scena della Gloria* 1995:
La scena della Gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola, a cura di Annamaria Cascetta-Roberta Carpani, Milano, Vita e pensiero, 1995.
- LAURENS, VUILLEUMIER 2001:
PIERRE LAURENS, FLORENCE VUILLEUMIER, *Il XVII secolo*, in *Poetiche Occidentali* 2001.
- LAZZERI 1980:
ALESSANDRO LAZZERI, *Recenti studi sulle accademie*, in «Ricerche Storiche», n. 2, 1980, pp. 433-441.
- LAZZERI 1983:
ALESSANDRO LAZZERI, *Intellettuali e consenso nella Toscana del Seicento. L'Accademia degli Apatisti*, pubblicazione Dell'Università di Parma, Istituto di Storia del Diritto Italiano e Filosofia del Diritto, Milano, Giuffrè editore, 1983.
- LEPRI, PALESATI 1999:
NICOLETTA LEPRI, ANTONIO PALESATI, *Matteo da Leccia, manierista italiano dall'Europa al Perù*, Pomarance, Associazione turistica Pro-Pomarance, 1999.
- LUCIANO – Beta 1992:
LUCIANO, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1992.
- LUCIANO – Fusaro 2007:
LUCIANO DI SAMOSATA, *Tutti gli scritti*. Testo greco a fronte, Introduzione, note e apparati di Diego Fusaro. Traduzione di Luigi Settembrini, Milano, Bompiani, 2007
- LUCIANO – Longo 1986, 25 [59]:
LUCIANO, 25 [59] *Come si deve scrivere la storia*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Vincenzo Longo, Torino, UTET, 1986, vol. II, pp. 57-111.
- LUCIANO – Longo 1986, 33 [45]:
LUCIANO, 33 [45] *Sulla danza*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Vincenzo Longo, Torino, UTET, 1986, vol. II, pp. 337-405.
- LUCIANO – Longo 1993, 49 [37]:
LUCIANO, 49 [37] *Anacarsi o gli esercizi ginnici*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Vincenzo Longo, Torino, UTET, 1993, vol. III, pp. 129-171.

LUCIANO – Longo 1993, 58 [31]:

LUCIANO, 58 [31] *A un incolto che comprava molti libri*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Vincenzo Longo, Torino, UTET, 1993, vol. III, pp. 307-335.

LUCIANO – Angeli Bernardini 1993:

LUCIANO, *Anacarsi o sull'atletica*, Introduzione traduzione e commento di Paola Angeli Bernardini, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1995.

LUTZ 2008:

GEORG LUTZ, *Urbano VIII*, in *Enciclopedia dei Papi: Innocenzo VIII–Benedetto XVI*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2008, pp. 298-317.

MACROBIO – Kaster 2011:

TEODOSIO MACROBIO, *Saturnalia*, edited and translated by Robert A. Kaster, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2011.

MACROBIO – Marinone 1967:

TEODOSIO MACROBIO, *I saturnali*, a cura di Nino Marinone, Torino, UTET, 1967.

MAJORANA 2000:

BERNARDETTE MAJORANA, *La scena dell'eloquenza*, in *Nascita del teatro moderno 2000*, pp. 1042-1066.

MAMONE 2001:

SARA MAMONE, *Il sistema dei teatri e le accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo principi impresari*, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli di luoghi teatrali*, Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1 aprile – 9 settembre 2001) a cura di E. Garbero Zorzi e M. Sperenzi, Firenze, Olschki, 2001, pp. 83-99;

MAMONE *Accademie* 2001:

SARA MAMONE, *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del granduca Ferdinando*, in *Lo stupor dell'invenzione. Atti del convegno internazionale di studi* (Firenze, Teatro della Pergola, 5-6 ottobre 2000), a cura di Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, pp. 119-138.

MAMONE 2003:

SARA MAMONE, *Dei, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.

MANILIO – Liuzzi 1994:

MARCO MANILIO, *Astronomica libro IV*, a cura di Dora Liuzzi, Lecce, Congedo Editore, 1994.

MARINI 2003:

QUINTO MARINI, *La critica dell'età barocca*, in *Storia della letteratura italiana*, coordinata da Paolo Orvieto vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2003, pp. 451-484.

MARINO – Pieri 1979:

GIAMBATTISTA MARINO, *La Galleria*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana Editrice, 1979.

MAROTTI, ROMEI 1991:

FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La Commedia dell'arte e la società Barocca. La Professione del Teatro*, Roma, Bulzoni, vol. I, t. II, 1991.

MARRACCI 1648:

BIBLIOTHECA / MARIANA / ALPHABETICO ORDINE DIGESTA / et in duas partes divisa / Qua Auctores, qui de MARIA / Deiparente Virgine scripsere / *Cum recensione Operum, continentur.* / ADIECTO QUINTUPLICI INDICE / scilicet, Cognominum, Dignitatum, Religionum / Nationum et Saeculorum, Scriptorum Marianorum. / *AUCTORE / P. HIPPOLITO MARRACCIO / LUCENSI / e Congreg. Clericorum Regul. Matris Dei / ROMAE, Typis Francisci Caballi / M. DC. XLVIII.*

MARRACCI [1648] 2005:

IPPOLITO MARACCI, *Bibliotheca Mariana*, Roma, Edizioni AMI, 2005.

MASTROMARCO, TOTARO 2008:

GIUSEPPE MASTROMARCO, PIERO TOTARO, *Storia del teatro greco*, Milano, Le Monnier Università, 2008.

MAZZONI 1587:

DELLA DIFESA / DELLA COMMEDIA / DI DANTE. / DISTINTA IN SETTE LIBRI. / Nella quale si risponde alle opposizioni fatte al Discorso di M. Iacopo / Mazzoni, e si tratta pienamente dell'arte Poetica, e di molt'altre / cose pertinenti alla Filosofia, & alle belle lettere. / PARTE PRIMA / CHE CONTIENE LI PRIMI TRE LIBRI. / CON DUE TAVOLE COPIOSISSIME. / All'Illustrissimo, e Reverendissimo Sig. il Sig. D. Fer- / dinando de' Medici Cardinale di Santa Chiesa / CON PRIVILEGIO. / [marca tipografica] / IN CESENA / CON LICENZA DE' SUPERIORI / Appresso Bartolomeo Raverij. L'Anno MDLXXXVII.

MAZZONI 2000:

STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Nascita del teatro moderno* 2000, pp. 869-904.

MAZZUCHELLI 1758:

GLI / SCRITTORI D'ITALIA / CIOÈ / NOTIZIE STORICHE E CRITICHE / INTORNO / ALLE VITE, E AGLI SCRITTI / DEI LETTERATI ITALIANI / DEL CONTE GIAMMARIA MAZZUCHELLI BRESCIANO / VOLUME II PARTE I / IN BRESCIA / [1758] PRESSO A GIAMBATTISTA BOSSINI / Colla permissione de' Superiori. [voll. 2, t. 6, 1753-1763], vol. II, t. I.

MECATTI 1754:

STORIA GENEALOGICA / DELLA NOBILTÀ, E CITTADINANZA / DI FIRENZE / Divisa in quattro Parti / TOMO PRIMO / Contiene le Famiglie Nobili Fiorentine, tanto oggidì esistenti / in Firenze, che altrove, il Senatorista, e il Priorista / Fiorentino / OPERA RACCOLTA, E ORDINATA / DALL'ABATE / GIUSEPPE MARIA MECATTI / [...] / ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNORE [...] D. GIOVANNI COLOMBO / IN NAPOLI / Presso Giovanni di Simone MDCCLIV / *Con licenza de' Superiori.* Ristampa anastatica Forni Editore Bologna 1971.

MEI 1602:

GIROLAMO MEI, *Discorso sopra la Musica Antica et Moderna*, Bologna, Forni Editore, 1968 Ristampa fotomeccanica dell'edizione pubblicata a Venezia, presso Giovan Battista Ciotti nel 1602.

MELANI, RATTI 2007:

MARGHERITA MELANI, FEDERICA RATTI, *L'Oratorio della Confraternita del*

Gonfalone a Roma, in «Ricerche di storia dell'arte», 91-92 (2007), pp. 83-92.

MINARINI 1996:

ALESSANDRA MINARINI, *Terenzio*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, direttore Scevola Mariotti, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1996, vol. I, pp. 912-914.

MINTURNO 1563:

L'ARTE POETICA / DEL SIG. ANTONIO / MINTURNO, / NELLA QUALE SI CONTENGONO / i precetti Heroici, Tragici, Comici, Saty- / rici, e d'ogni altra Poesia: / CON LA DOTTRINA DE' SONETTI, CANZO- / ni, & ogni sorte di Rime Thoscane, dove s'insegna il mo- / do, che tenne il Petrarca nelle sue opere. / *Et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Horatio, / & altri autori Greci, e Latini è stato scritto per ammaestramento di Poeti.* / CON LE POSTILLE DEL DOTTOR / VALVASSORI, non meno chiare, che breui / ET DUE TAVOLE, L'UNA DE' CAPI / principali, l'altra di tutte le cose memorabili. / CON PRIVILEGIO / Per Gio. Andrea Valvassori del M. D. LXIII [in Venezia].

MOPPI 2008:

GREGORIO MOPPI, «Mena le lanche su per banche» *Musica nella commedia italiana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2008.

MORELLI 1988:

ARNALDO MORELLI, *Aspetti della diffusione dell'Oratorio musicale in Italia nel XVII secolo*, Tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di lettere e Filosofia, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Anno accademico 1987-88, Relatore: prof. Lorenzo Bianconi.

MORELLI 1991:

ARNALDO MORELLI, *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber, Laaber-Verlag (Analecta Musicologica, 27), 1991.

MORENI 1805:

BIBLIOGRAFIA / STORICO – RAGIONATA / DELLA TOSCANA / O SIA / CATALOGO DEGLI SCRITTORI / CHE HANNO ILLUSTRATA LA STORIA / DELLA CITTA', LUOGHI, E PERSONE DELLA MEDESIMA / RACCOLTO / DAL SACERDOTE / DOMENICO MORENI / CANONICO DELL'INSIGNE REAL BASILICA DI S. LORENZO / DI FIRENZE / ACCADEMICO FIORENTINO EG. / Tomo I / FIRENZE MDCCCV / PRESSO DOMENICO CIARDETTI CON APPROVAZIONE.

MORI 1984:

ELISABETTA MORI, *Libretti di melodrammi e balli del secolo XVIII. Fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze, Olschki, 1984.

MORPURGO TAGLIABUE 1955:

GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, in *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici Venezia 15-18 giugno 1954*, a cura di Enrico Castellani, Roma, Fratelli Bocca editore, 1955, pp. 117-195.

MORPURGO TAGLIABUE 1959:

GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica, Parte prima, Dall'antichità classica al Barocco*, I, Milano, Marzorati, 1959, pp. 435-546.

MORPURGO TAGLIABUE 1987:

GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, in Id., *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1987, pp. 9- 96.

NANNINCK PIETER 1608:

PETRI NANNII ALCMARIANI / IN / Q. HORATII / FLACCI / ARTEM POETICAM / Commentarius; in *Commentaria Artis Poeticae Horatii* 1608, pp. 765-839.

Nascita del teatro moderno 2000:

La nascita del teatro moderno. Cinquecento e Seicento, Storia del teatro moderno e contemporaneo, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000.

NEGRI 1722:

ISTORIA / DEGLI SCRITTORI FIORENTINI / La quale abbraccia intorno à due mila Autori, che negli ultimi cinque / Secoli hanno illustrata con i loro Scritti quella Nazione, in / qualunque Materia ed in qualunque Lingua, e Disciplina: / *Con la distinta nota delle lor' Opere, così Manoscritte, che Stampate, e degli / Scrittori, che di loro hanno con lode parlato, o fatto menzione:* / OPERA POSTUMA / DEL P. GIULIO NEGRI FERRARESE / Della Compagnia di Gesù / DEDICATA ALL'EMINENTISSIMO, E REVERENDISSIMO PRINCIPE / IL SIGNOR CARDINALE / TOMMASO RUFFO / VESCOVO DI FERRARA, / E Legato a Latere della Città, e Contado di Bologna. / [marca tipografica col motto:] PULCRIORA LATENT. / IN FERRARA, MDCCXXII / Per Bernardino Pomatelli Stampatore Vescovo. *Con licenza de' Superiori.* [ristampa anastatica Gre International Publishers, Westmead, Farnborough, Hants, England, 1969].

Notizie Arcadi 1720:

NOTIZIE STORICHE / DEGLI / ARCADI / MORTI / TOMO SECONDO / *All'Illustrissimo, e Reverendissimo Signore / MONSIGNOR / GIROLAMO CRISPI / Auditore della Sacra Ruota Romana.* / [stemma degli arcadi] / In ROMA, Nella Stamperia di Antonio de Rossi. 1720. / *CON LICENZA DE' SUPERIORI* [L'opera è una raccolta di notizie d'interesse biografico, compilate dagli Arcadi. Fu pubblicata, in tre tomi a cura di Gio. Maria Crescimbeni presso lo stampatore Antonio Rossi di Roma: i primi due tomi furono editi nel 1720 e l'ultimo nel 1721].

OMERO – Fusillo 1988:

OMERO, *La battaglia delle rane e dei topi. Batrachomyomachia*, a cura di Massimo Fusillo, Milano, Edizioni Angelo Guerrini, 1988.

OMERO – Gostoli 2007:

OMERO, *Margite*. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento a cura di Antonietta Gostoli, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2007.

OMERO *Iliade* – Calzecchi, Onesti 1991:

OMERO, *Iliade*, Versione di Rosa Calzecchi Onesti, Presentazione di Cesare Pavese, Con un saggio di Pierre Vidal-Naquet, Torino, Giulio Einaudi, 1991.

ORAZIO – Rostagni 1946:

ORAZIO, *Arte poetica*, Introduzione e commento di Augusto Rostagni, Torino, Chiantore, [1930¹] 1946.

OTTONELLI 1646:

DELLA CHRISTIANA / MODERATIONE / DEL THEATRO / RICORDO PRIMO, / Detto la Qualità delle Comedie; / Per dichiarare, quale sia la lecita à buoni Christiani, e quale sia la illecita; / e per distinguere la modesta dalla oscena secondo la Dottrina di / S. Tommaso, e d'altri Theologi per sicurezza della coscienza. / OPERA / Del P. GIO: DOMENICO OTTONELLI dà Fanano, / sacerdote della Compagnia di Gesù. / Si narrano molti casi moderni; si considerano molte Ragioni, per le quali / compariscono le Donne in scena, ò in banco; / e si risponde à molte / difficoltà solite farsi, per giustificare cotal Comparsa. / IHS / Stampata alle spese di alcune persone pie ascritte nella Congregazione / della Santiss. Conversazione di Gesù, Maria, e Giuseppe. / IN FIORENZA, / Nella Stamperia di Luca Franceschini, & Alessandro Logi, 1646 / Con licenza de' Superiori.

OTTONELLI 1648:

DELLA CHRISTIANA / MODERATIONE / DEL THEATRO / LIBRO PRIMO, / Detto la Qualità delle Comedie; / Per dichiarare, quale sia la lecita à buoni Christiani, e quale sia la illecita; / e per distinguere la modesta dalla oscena secondo la Dottrina di / S. Tommaso, e d'altri Theologi per sicurezza della coscienza. / OPERA / Del P. GIO: DOMENICO OTTONELLI dà Fanano, / Sacerdote della Compagnia di Gesù. / Si narrano molti casi moderni; si considerano molte Ragioni, per / le quali compariscono le Donne in scena, ò in banco; e si / risponde à molte difficoltà solite farsi, per giu- / stificare cotal Comparsa. / IHS / IN FIORENZA, / Nella Stamperia di Luca Franceschini, & Alessandro Logi, 1648 / Con licenza de' Superiori.

OTTONELLI 1649:

DELLA CHRISTIANA / MODERATIONE / DEL THEATRO / LIBRO SECONDO, / Detto / LA SOLUTIONE DE' NODI. / Per sciogliere molte difficoltà, e per risolvere molti Casi / di coscienza intorno alle Comedie poco modeste; / e per mostrare, che non e mai lecita la loro / Permissione, secondo la Dottrina di San / Tommaso, e d'altri Theologi e per / sicurezza de' buoni Christiani. / OPERA / Di un Teologo Religioso, stampata ad istanza del Sig. Odomenico / Lelonotti da Fanano. / Si aggiunge al fine una Censura d'Autori antichi, e moderni intorno a' Composi- / tori, Compositioni, Lettione, e Recitamento di poca honestà. / E di più il Giuditio, che si può fare di quelle Comedie, che si rappresentano tal'hora / con titolo di honestà Ricreatione da persone ascritte in una osservante / Congregazione. / [stemma della compagnia di Gesù: IHS] / In FIORENZA /, Appresso Gio: Antonio Bonardi / MDCXXXIX / Con licenza de' Superiori.

OTTONELLI Risoluzione 1649:

DELLA / CHRISTIANA / MODERATIONE / DEL THEATRO / LIBRO TERZO. / DETTO / Le Risoluzioni di alcuni Dubbij, e casi di coscienza intorno / agli Spettatori delle comedie poco modeste, / Composto già da un Theologo, e stampato con titolo di Ricordo à beneficio / dell'Anime per istanza del Signor Odomenigico Lelonotti da Fanano / Et hora ristampato con maggior distintione, & accresci- / mento, e con l'aggiunta di dotta Predica / intorno alle Theatrali impurità, / Tradotta di Spagnuolo in Italiano / DAL SIG. ALESSANDRO ADIMARI /

Gentil'huomo Fiorentino [marca tipografica] / IN FIORENZA, / Nella Stamperia di Luca Franceschini, & Alessandro Logi. 1649 / *Con licenza de' Superiori.*

OTTONELLI 1652:

DELLA CHRISTIANA / MODERATIONE / DEL THEATRO / LIBRO, DETTO / L'AMMONITIONI, / A' RECITANTI / Per avvisare ogni Christiano à moderarsi da gli / eccessi nel recitare / *Sono divise in tre brevi Trattati, cioè / IL PRIMO intorno a' Recitanti. / Il SECONDO intorno al Comico Beltrame, & al suo Libro. / IL TERZO intorno a' Ciarlatani. / OPERA / D'UN THEOLOGO RELIGIOSO DA FANANO, / Stampata ad istanza del sig. Odomenigico LeLonotti. / Con aggiunta all'ultimo d'un'Hipomnistico, overo Discorso Ammonitorio, diretto in forma di preghiera a' Musici Comedianti merce- / narij, & ad ogn'altro Musico Aiutante al Theatrale, e poco modesto Recitamento / Con due Indici, uno dell'Ammonitioni, e l'altro delle / cose notabili / [stemma della Compagnia di Gesù] / IN FIORENZA, / Nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi, Alle Scale di Badia. 1652 / *Con licenza de' Superiori.**

OTTONELLI *Instanza* 1652:

DELLA CHRISTIANA / MODERATIONE / DEL THEATRO / LIBRO, DETTO / L'INSTANZA, / Per supplicare a' Signori Superiori, che si moderi christianamente il Theatro dall'Oscenità, e da ogni altro eccesso nel recitare, secondo la dottrina di S. Tomaso, avvisare ogni Christiano à moderarsi da gli / eccessi nel recitare / *Sono divise in tre brevi Trattati, cioè / IL PRIMO intorno a' Recitanti. / Il SECONDO intorno al Comico Beltrame, & al suo Libro. / IL TERZO intorno a' Ciarlatani. / OPERA / D'UN THEOLOGO RELIGIOSO DA FANANO, / Stampata ad istanza del sig. Odomenigico LeLonotti. / Con aggiunta all'ultimo d'un'Hipomnistico, overo Discorso Ammonitorio, diretto in forma di preghiera a' Musici Comedianti merce- / narij, & ad ogn'altro Musico Aiutante al Theatrale, e poco modesto Recitamento / Con due Indici, uno dell'Ammonitioni, e l'altro delle / cose notabili / [stemma della Compagnia di Gesù] / IN FIORENZA, / Nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi, Alle Scale di Badia. 1652 / *Con licenza de' Superiori.**

OTTONELLI *Pittura* 1652

TRATTATO / DELLA PITTURA, / E SCULTURA, / USO, ET ABUSO LORO. / COMPOSTO / DA UN THEOLOGO, E DA UN PITTORE, / Per offerirlo a' Signori Accademici del Disegno di Fiorenza, / e d'altre Città Christiane. / *In cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare e tenere l'Im- / magini sacre, e profane: si riferiscono molte Historie antiche, e mo- / derne: si considerano alcune cose d'alcuni Pittori morti e famosi del / nostro tempo: e si notano certi Avvisi, e certe particolarità circa l'op- / perare secondo l'osservatione fatte in alcune Opere di Valenthuomini. / STAMPATO AD INSTANZA / DEL SIG. RI ODOMENIGICO LELONOTTI DA FANO, / E BRITIO PRENETTERI. / Con due Indici, uno de' Capi, e Quesiti, l'altro delle materie. / [marca tipografica con al centro lo stemma della Compagnia di Gesù:] IHS / In Fiorenza, nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi MDCLII / *Con licenza de' SS. Superiori.**

OTTONELLI 1661:

L'INTERROGATORIO / CON LE RISPOSTE / CIRCA LE COMEDIE DE'

MODERNI / Comici Mercenarij, e altre Persone Recitanti / Attioni ordinarie, ò cantate / *CAVATO IN BREVE DA UN THEOLOGO* / *Dall'Opera stampata, e distinta in sei Tomi intorno / alla Christiana Moderatione Del Theatro.* / Dato in luce ad istanza di Odomenigico / Lelonotti da Fanano, / *Desidero, che le Comedie si facciano senza offesa di Dio* / [stemma della Compagnia di Gesù] / IN FIRENZE, / Nella Stamperia di Francesco Onofri. 1661 / *Con licenza de' Superiori.*

OTTONELLI, BERRETTINI – Casale 1973:

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, PIETRO BERRETTINI. *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro* (1652), a cura di Vittorio Casale, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1973.

PALLAVICINO 1644:

ERMENEGILDO / MARTIRE / TRAGEDIA / RECITATA / *Da' Giovani del Seminario Romano / e da loro data in luce, e dedicata* / ALL'EMINENTISS.MO E REVER.MO / SIGNOR CARD. / FRANCESCO BERBERINO / *Con un breve discorso in fine* / In Roma, per gli Eredi del Corbelletti. 1644. / *Con licenza de' Superiori*

PALLAVICINO *Del Bene* 1644:

DEL BENE / LIBRI QUATTRO / DEL P. SFORZA PALLAVICINO / DELLA COMPAGNIA DI GIESÙ, / con la nota infine di ciascun libro delle con- / clusioni principali stabilite in esso / *E con un indice abbondante delle materie* / IN ROMA / Appresso gli Eredi di Francesco Corbelletti, 1644 / *Con licenza de' Superiori.*

PALLAVICINO 1655:

ERMENEGILDO / MARTIRE / TRAGEDIA / RECITATA / *Da' Giovani del Seminario Romano / e da loro data in luce, e dedicata* / ALL'EMINENTISS.MO E REVER.MO / SIGNOR CARD. / FRANCESCO BERBERINO / *Con un breve discorso in fine* / In Roma, per gli Eredi del Corbelletti. 1655. / *Con licenza de' Superiori*

PALLAVICINO – Quarta 1996:

SFORZA PALLAVICINO, *Ermenegildo martire*, a cura di Daniela Quarta, Roma, Pagine, 1996.

PALLAVICINO – Apollonio 2015:

SFORZA PALLAVICINO, *I Fasti sacri*, edizione critica e commento a cura di Silvia Apollonio, Lecce, Argo, 2015.

PALISCA 1980:

CLAUDE PALISCA, *Mei, Girolamo, sub voce*, in GROVE 2001, vol. XII.

PANDOLFI 1988:

La commedia dell'Arte. Storia e testo, a cura di Vito Pandolfi, con Prefazione e Bibliografia aggiornata di Siro Ferrone, Firenze, Casa editrice Le Lettere, 1988, 6 voll. Riedizione de *La commedia dell'Arte. Storia e testo*, a cura di Vito Pandolfi, Firenze, Sansoni, Antiquariato, 1957-1961, 6 voll.

PANIGAROLA 1609:

IL / PREDICATORE / DI / FRANCESCO PANIGAROLA. / Minore osservante / VESCOVO D'ASTI, / Overo Parafrese, Commento, e Discorsi intorno al / libro dell'Elocutione / DI DEMETRIO FALAREO. / Ove vengono i precetti,

e gli essempli del dire, / che già furono / dati a' Greci, ridotti chiaramente alla pratica / del ben parlare in prose Italiane, / *E la vana Elocutione de gli Autori profani accomunata alla Sacra / Eloquenza de' nostri Dicatori, e Scrittori Ecclesiastici.* / Con due Tavole, una delle questioni, e l'altra delle cose più notabili / CON PRIVILEGI / [marca tipografica] / IN VENETIA, MDCIX, / Appresso Bernardino Giunti, Gio. Battista Ciotti, & Compagni.

PAOLI 2009:

MARCO PAOLI, *La dedica storia di una strategia editoriale*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2009.

PARODI 1983:

Catalogo degli accademici della fondazione, a cura di Severina Parodi, Firenze, Accademia della Crusca, 1983.

PARRASIO 1536:

Q. HORATII / FLACCI ARS POETICA, / cum trium doctissimorum Commentariis, / A. Iani Parrhasii, Acronis, Porphyronis. / Adiectae sunt ad calcem doctissimae / Glareani adnotationes. / [marca tipografica con motto] / M. D. XXXVI / A Philippo Rhomano, Lugduni veneo.

PASSERAT 1606:

IOANNIS PASSERATII / ELOQUENTIAE / PROFESSORIS ET / Interpretis Regij, Orationes / & Praefationes. / *PARISIIS*, / Apud Davidem Douceur Bibliopolam, via / Iacobaea, sub intersigno stantis & fixi / Mercurij 1606.

PASSERAT 1637:

IOANNIS / PASSERATII / ELOQUENTIAE / PROFESSORIS / Intepretis Regij, Orationes / & Praefationes / [marca tipografica] / *PARISIIS* / Apud M. HENAVUT, invico Clopiniano, / prope Gymnasium Becodianum; & / in Officina sua ad Pontemnouum, / è regione Samaritanae / M. DC. XXXVII.

PATRIZI 1586:

DELLA / POETICA / DI FRANCESCO / PATRICI / La Deca Istoriale / *NELLA QUALE, CON DILETTEVOLE/ antica novità, oltre à Poeti, e lor poemi innumerabili, / che vi si contano: si fan palesi, tutte le cose compa- / gne, e seguaci dell'antiche poesia / E con maravigliosa varietà, e notizia di cose, maraviglioso / piacere, et utile, si pone avanti à Leggitori.* / E si gittano i versi fondamentali dell'arte del poetare. / ALLA SER.^{ma} MADAMA LUCREZIA DE ESTE / DUCHESSA D'URBINO / IN FERRARA, / Per Vittorio Baldi / Stampator Ducale / Con licenza de' Superiori. MDLXXXVI.

PATRIZI – Aguzzi Barbagli 1969:

FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica edizione critica*, a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Azzoguidi società tipografica editoriale, 1969-1971, 3 voll.

PAUSANIA – Rizzo 1997:

PAUSANIA, *Viaggio in Grecia. Guida antiquaria e artistica libro primo: Attica e Megaride*. Introduzione, traduzione e note di Salvatore Rizzo. Testo greco a fronte. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997².

PCG:

Poetae Comici Graeci, ed. Rudolf Kassel et Colin Austin, Berlin-New York, de Gruyter, 1983-voll. 8.

PELEGRINI 1598:

DE / AFFECTIONIBUS / ANIMI NOSCENDIS / ET EMENDANDIS / Commentarius / LAELII PEREGRINI / Philosophie civilis in Romano / Gymnasio Professoris / ROMAE, apud Vincentium Pelagallum, in via Pellegrini, typis Sulpitij Mancini, 1598.

PERRUCCI - Bragaglia 1961:

ANDREA PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, [Napoli, Mutio, 1699¹] a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961.

PERUSINO 1996:

FRANCA PERUSINO, *Tespi*, in *Enciclopedia oraziana*, p. 914.

PETRARCA – Pacca, Paolino 1996

FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

PETRILLO 2005:

FRANCESCO PETRILLO, *Introduzione a MARRACCI [1648] 2005*.

PHILOSTRATUS FLAVIUS – Dolce 1549:

LA VITA DEL / GRAN PHILOSO- / PHO APOLLONIO TIA- / NEO / composta da / Philostrato scrittore greco, et / tradotta nella lin- / gua volgare da / M. Lodovico Dolce / In Vinegia appresso Gabriel / Giolitto de Ferrari, / di Monferrato, L'anno / M.D.XLIX.

PIAZZESI 2011:

SANDRO PIAZZESI, *Didascalia cioè dottrina comica di Girolamo Bartolommei (1658-1661). Saggio e edizione*, Dottorato di ricerca in Storia del Teatro e dello Spettacolo XXIII ciclo, 2008-2010, coordinatrice prof. Sara Mamone, tutor prof. Enza Biagini, anno 2011 (discussione tesi).

PIAZZESI 2016:

SANDRO PIAZZESI, *Note intorno alla tragedia Sacra fra Cinquecento e Seicento*, in *Per Enza Biagini* a cura di Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvatori, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 437-483.

PIAZZESI 2016a:

SANDRO PIAZZESI, *L'epica seicentesca dell'America di Girolamo Bartolommei*, in *Percorsi di arte e letteratura tra Toscana e le Americhe*, Atti della giornata di studi presso Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze 3 ottobre 2014, a cura di Nicoletta Lepri, Raleigh (NC 27607), Aonia edizioni, 2016, pp. 115-129.

PICCIOLA 2002:

LILIANE PICCIOLA, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, 2002.

PICKARD-CAMBRIGE 1962:

ARTHUR WALLACE PICKARD-CAMBRIGE, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford, Clarendon Press 1962².

PLATONE – Vegetti 2007:

PLATONE, *La Repubblica*, traduzione e commento a cura di Mario Vegetti, Napoli, Bibliopolis, 2007, 7 voll.

PLUTARCO – Casevitz, Babut 2002:

PLUTARQUE *Oeuvres Morales: Traite 72, Sur Les Notions Communes, Contre Les Stoiciens: 15*, texte établi par Michel Casevitz, traduit et commenté par Daniel Babut, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

PLUTARCO – Marasco 1994:

PLUTARCO, *Vite*, a cura di Gabriele Marasco, Torino, UTET, 1994, (6 voll. 1992-1998).

PLUTARCO – Pettine 1988:

PLUTARCO, *Deti di re e condottieri (Regum et imperatorum apophthegmata)* introduzione, traduzione e note a cura di Emidio Pettine, Salerno, Palladio, 1988.

PLUTARCO – Valgiglio 1973:

PLUTARCO, *De Audiendis Poetis*, a cura di Ernesto Valgiglio, Torino, Loescher, 1973.

Poetiche Occidentali 2001:

Storia delle poetiche occidentali, a cura di Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, Roma, Meltemi editore, 2001 [trad. it. ed. fr. Paris, Presses Universitaire, 1997].

POLIZIANO – Garin 1952:

ANGELO POLIZIANO, *Epistolae: II Angelus Politianus Paulo Cortesio suo s. d.*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 902-905.

POLLUCE – Gualtherus 1608:

IULIUS POLLUCIS / ONOMASTICON, DECEM / libri constans / *E Mss. codd. Bibliothecarum Palatinae atque Augustanae; variis item docto- / rum virorum lucubrationibus quanta fierit potuit diligentia emenda- / tum; suppletum quoque nonnullibi, & illustratum. / Adiecta interpretatio Latina RODOLPHI GUALTHERI, locis quamplurimis melior facta: indices item novi prioribus / locupletiores; & Notae, / Studio atque operâ WOLFGANGI SEBERI Sulani / [marca tipografica] MDCVIII / FRANCOFURTI, / Apud Claudium Marnium, & heredes Iohan Aubrii / Cum Privilegio Regis Galliae ad sexennium.*

PONTANO 1538:

IOANNIS IO / VIANI PONTANI, LIBRORUM / omnium, quos soluta oratione com / posuit, Tomus / SECUNDUS / CUI INSUNT / De Aspiratione, Lib. II / ITEM, / DIALOGI festivissimi diversorum / argumentorum, nempe / Choron / Antonius / Actius / Aegidius / Asinus / De Sermone. Lib. VI / [...] / BASILEAE / M.D.XXXVIII.

PONTANO – Mantovani 2002:

GIOVANNI PONTANO, *De sermone*, a cura di Alessandra Mantovani, Firenze, Roma, 2002.

PONTANO – Previtiera 1943:

GIOVANNI PONTANO, *Actius dialogus*, in ID., *I dialoghi*, Edizione critica a cura di Carmelo Previtiera, Firenze, Sansoni, 1943.

PRETE, CELLETTI 1967:

SERAFINO PRETE, MARIA CHIARA CELLETTI, *Genesio, sub voce*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VI, 1967, coll. 121-125.

PRETI – Barelli 2006:

GIROLAMO PRETI, *Poesie*, a cura di Stefano Barelli, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2006.

PRETI – Chiodo 2000:

GIROLAMO PRETI, *Discorso intorno all'onestà della poesia*, a cura di Domenico Chiodo, «Stracciafoglio», I 1, 2000, pp. 3-11, rivista su supporto elettronico consultabile gratuitamente sul sito: www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/stracc1_discorso.pdf (09/2016).

PROCLO – Abbate 2004:

PROCLO, *Commento alla repubblica di Platone. Dissertazioni I, III-V, VII-XII, XVII*. (Testo greco a fronte. Saggio introduttivo e commento di Michele Abbate. Prefazione di Mario Vegetti), a cura di Michele Abbate, Milano, Bompiani, 2004.

PROCLO – Ferrante 1957:

PROCLO, *Crestomazia*, testo greco e traduzione a cura di Domenico Ferrante, Napoli, Armanni, 1957.

PROCLO – Kroll 1809-1901:

Proci Diadochi, *In Platonis Rem Publicam commentarii*, edidit Guilelmus Kroll, Lipsiae, In aedibus B. G. Teubneri, 1809-1901, 2 voll. (rist. Amsterdam 1965)

Prolegomena de comoedia - Koster 1975:

Prolegomena de commedia, edidit W. J. W. Koster, Fasc. I A, Groingen, Bouma's Boekhuis B.V., 1975

QUADRIO 1739:

DELLA STORIA, / E DELLA RAGIONE / D'OGNI POESIA / VOLUMI QUATTRO / DI FRANCESCO SAVERIO QUADRIO / DELLA COMPAGNIA DI GESU' / ALLA SERENISSIMA ALTEZZA / DI / FRANCESCO III / DUCA DI MODANA, REGGIO, / MIRANDOLA &c. / [marca tipografica] / IN BOLOGNA, MDCCXXXIX / Per *Ferdinando Pisarri*, all'*Insegna di S. Antonio*. Con licenza de' Superiori.

QUADRIO 1741:

DELLA STORIA, / E DELLA RAGIONE / D'OGNI POESIA / VOLUME SECONDO / DI FRANCESCO SAVERIO QUADRIO / DELLA COMPAGNIA DI GESU' / Nel quale tutto ciò, che alla Natura o Melica / s'appartiene, è ordinatamente mostrato. / ALLA SERENISSIMA ALTEZZA / DI / FRANCESCO III / DUCA DI MODANA, REGGIO, / MIRANDOLA &c. / [marca tipografica] / IN MILANO, MDCCXLI / Nella *Stamperia di Francesco Agnelli*. Con licenza de' Superiori.

QUADRIO 1742:

DELLA STORIA, / E DELLA RAGIONE / D'OGNI POESIA / DEL VOLUME SECONDO / LIBRO SECONDO / DI FRANCESCO SAVERIO QUADRIO / DELLA COMPAGNIA DI GESU' / Nel quale i Melici componimenti e Metri in particolare sono trattati / ALLA SERENISSIMA ALTEZZA / DI / FRANCESCO III / DUCA DI MODANA, REGGIO, / MIRANDOLA &c. / [marca tipografica] / IN MILANO, MDCCXLII / Nella *Stamperia di Francesco Agnelli*. Con licenza de' Superiori.

QUADRIO 1743:

DELLA STORIA, / E DELLA RAGIONE / D'OGNI POESIA / VOLUME TERZO / DI FRANCESCO SAVERIO QUADRIO / DELLA COMPAGNIA DI GESU' / Dove le cose alla Drammatica pertinenti / sono comprese / ALLA SERENISSIMA ALTEZZA / DI / FRANCESCO III / DUCA DI MODANA, REGGIO, / MIRANDOLA &c. / [marca tipografica] / IN MILANO, MDCCXLIII / *Nella Stamperia di Francesco Agnelli. Con licenza de' Superiori.*

QUADRIO 1744:

DELLA STORIA, / E DELLA RAGIONE / D'OGNI POESIA / VOLUME TERZO / PARTE SECONDA / DI FRANCESCO SAVERIO QUADRIO / DELLA COMPAGNIA DI GESU' / Dove i libri Secondo e Terzo, trattanti della Drammatica, / sono compresi / ALLA SERENISSIMA ALTEZZA / DI FRANCESCO III / DUCA DI MODANA, REGGIO, / MIRANDOLA &c. / [marca tipografica] / IN MILANO, MDCCXLIII / *Nella Stamperia di Francesco Agnelli. Con licenza de' Superiori.*

QUADRIO 1749:

DELLA STORIA, / E DELLA RAGIONE / D'OGNI POESIA / VOLUME QUARTO / DELL'ABATE / FRANCESCO SAVERIO QUADRIO / DELLA COMPAGNIA DI GESU' / Dove le cose dell'Epica appartenenti sono comprese / ALLA SERENISSIMA ALTEZZA / DI / FRANCESCO III / DUCA DI MODANA, REGGIO, / MIRANDOLA &c. / [marca tipografica] / IN MILANO, MDCCXLIX / *Nella Stamperia di Francesco Agnelli. Con licenza de' Superiori.*

QUINTILIANO – Corsi 1997:

MARCO FABIO QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore*, introduzione di Michael Winterbotton, traduzione e note di Stefano Corsi, testo latino a fronte, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.

RAIMONDI 1966:

EZIO RAIMONDI, *Alla ricerca del classicismo*, in Id., *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966 pp. 27-41.

RESTANI 1988:

DONATELLA RESTANI, *Girolamo Mei e il De modis musicis: libro 4. Edizione del testo e indagine sul contesto e sulla recezione*, Tesi di dottorato di ricerca in musicologia. Università degli studi di Bologna, Dipartimento di musica e spettacolo, 1988.

RESTANI 1990:

DONATELLA RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «poetica» alla musica, con un'appendice di testi*, Firenze, Olschki, 1990.

RESTANI 2009:

DONATELLA RESTANI, *Mei, Girolamo*, in DBI, vol. 73, 2009.

RICCÒ 2002:

LAURA RICCÒ, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002.

RICCÒ 2008:

LAURA RICCÒ, «*Su le carte e fra le scene*» *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008.

RICCOBONI 1728:

*HISTOIRE / DU / THÉÂTRE ITALIEN / depuis la decadence dela / Comedie Latine; avec un Catalo- / gue des Tragedies et Comedies Italiennes imprimées depuis / l'an 1500, Jusqu'à l'an 1660. / Et une Dissertation sur la Tragedie Moderne / Par Louis Riccoboni 1728. (Ristampa fotomeccanica: L. RICCOBONI, *Historia du théâtre italien*, Bologna, Forni Editore, 1969).*

RICCOBONI 1767:

DELA / REFORMATION / DU / THEATRE / Par Louis Riccoboni; / NOUVELLE EDITION, / AUGMENTÉE / DES MOYENS / DE RENDRE LA COMÉDIE / UTILE AUX MOURS. / Par M. De B*** / Prix 3 livres relié. / A PARIS / M. DCC. LXVII. / Avec Approbation & Permission du Roi.

RICCOBONI 1955:

LUIGI RICCOBONI, *Storia del teatro italiano*, Prefazione e traduzione di Tommaso Sorbelli, Modena, Aedes Muratoriana, 1955.

RIPA – Buscaroli 2002:

CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di Pietro Buscaroli, Milano, TEA, 2002.

ROBORTELLO 1555:

FRANCISCI / Robortelli Utinensis, in librum Ari- / stotelis de arte Poëtica, ex / plicationes / QUI AB EODEM EX MANUSCRI- / PTIS LIBRIS, MULTIS IN LOCIS EMENDATUS / fuit, ut iam difficillimus, aboscurissimus liber à nullo / antè declaratus, facile ab omnibus / possit intelligi / [...] / BASILEAE, PER IOANNEM HERVAGIUM / IUNIOREM ANNO M.D.LV.

RODIGINO 1517:

LUDOVICI CAELII RHO / DIGINI / LECTIONUM / ANTIQUARUM / LIBRI XVI / RECOGNITI AB AUCTORES [...]: Basilea 1517

RODIGINO 1542:

LUDOVICI / CAELII RHODIGINI / LECTIONUM ANTI- / QUARUM / LIBRI XXX / RECOGNITI AB AUCTORES [...] / Index est additus, in quo nihil desideres / [...] / BASILEA MDXLII

ROLANDI, TANFANI 1954:

ULDERICO ROLANDI, CARLA TANFANI, *Bartolommei, Girolamo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. I, col. 1608.

ROMANELLI 2000:

Inventario dell'Archivio Baldovinetti Tolommei, a cura di Rita Romanelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

ROSTIROLLA 1984:

GIANCARLO ROSTIROLLA, *La musica a Roma al tempo del Baronio: l'Oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano*, in *Baronio e l'arte*. Atti del convegno internazionale di studi (Sora 10-13 ottobre 1984), a cura di Romeo De Maio, Agostino Borromeo, Luigi Gulia, Georg Lutz, Aldo Mazzacane, Sora, Centro di studi sorani, V. Patriarca, 1985, pp. 571-771.

SALVINI 1717:

FASTI / CONSOLARI / DELL'ACCADEMIA FIORENTINA / DI / SALVINO SALVINI / Consolo della medesima e Rettore Generale / dello Studio di Firenze. / ALL'ALTEZZA REALE / DEL SERENISSIMO / GIO. GASTONE / GRAN

PRINCIPE / DI TOSCANA. / IN FIRENZE. M.DCC.XVII / Nella stamperia di S. A. R. Per Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

SALVIOLI 1903:

CARLO SALVIOLI, GIOVANNI SALVIOLI, *Bibliografia universale del Teatro Drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, Venezia, Tipografia Carlo Ferrari, 1903.

SANTINI 1991:

LEA RITTER SANTINI, *Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*, Milano-Napoli, Electa, 2 voll.

SARÀ 2004:

DANIELA SARÀ, *Le Carte Ughi e il primo cinquantennio di attività del teatro del Cocomero a Firenze (1650-1701)*, Dottorato di ricerca in Storia del Teatro e dello Spettacolo Università di Firenze, ciclo XVII 2002-2004, tutor prof. Sara Mamone, 2004, 3 voll.

SARTORI 1990-1992:

CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con sedici indici*, Bertola, Locatelli editori, 1990-1992, 7 voll.

SCALIGERO 1561:

IULII CAESARIS / SCALIGERI, VIRI / CLARISSIMI / Poetices libri septem: / I. HISTORICUS / II, HYLE / III, IDEA / IIII, PARASCEVE / V, CRITICUS / VI, HYPERCRI- / TICUS / VII, EPINOMIS, / ADSYLUIUM FILIUM / [marca tipografica] / APUD ANTONIUM VINCENTIUM / M.D.LXI.

SCARLINO 1985:

«Code magliabechiane». *Un gruppo di manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze fuori inventario*, a cura di Maura Scarlino Rolih (Le Biblioteche. Quaderni di lavoro / 4), Firenze, La Nuova Italia, 1985.

SENECA – Reale 1994:

LUCIO ANNEO SENECA, *Tutti gli scritti in prosa: dialoghi, trattati e lettere*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi, 1994.

SIGNORELLI 1784:

VICENDE / DELLA / COLTURA / NELLE DUE SICILIE / O SIA / STORIA RAGIONATA / DELLA LORO LEGISLAZIONE E POLIZIA, / DELLE LETTERE, DEL COMMERCIO, / DELLE ARTI, E DEGLI / SPETTACOLI / DALLE COLONIE STRANIERE INSINO A NOI, / Divisa in quattro Parti / DI / PIETRO NAPOLI SIGNORELLI / NAPOLITANO / TOMO I / IN NAPOLI MDCCLXXXIV. / PRESSO VINCENZO FLAUTO.

SIGONIO 1601:

CAROLII / ORATORIS / DISER- / TISSIMI ORATIONES / SEPTEM: / QUARUM PRIORES QUATUOR SUNT / pro Eloquentia Quinta: De latina lingua usu / retinendo. Sexta: De Laudibus Historiae. / Septima: De Laudibus studio- / rum humanitatis / [marca tipografica] / COLONIAE AGRIPPINAE / Apud Antonium Hierat, sub Monocerote / M.DC.I.

SOCRATE – Giannantoni 1990:

Socratis et socraticorum reliquiae, Collegit, disposuit, apparatibus, notisque

instruxit Gabriele Giannantoni, Napoli, Bibliopolis, 1990, 4 voll.

SOMMAIA 1629:

DE D. AGATHAE / Virg. & Mart. Cruciatibus / ORATIO / IOANNIS A SUMMAIA FLORENTINO / *Habita Romae in eiusdem Virginis Templo die v. / Februarij Anno MDCXXIX.* / AD ILLUSTRISSIMUM S. R. E. / CARDINALEM BARBERINUM / eiusdem Ecclesiae Titularem / [incisione ritraente lo stemma del cardinale] / ROMAE, Ex Typographia Reu. Camerae Apost. MDCXXIX / *SUPERIORUM PERMISSU.*

SPERONI 1558:

DIALOGHI / DI M. SPERON / SPERONI / Nuovamente ristampati, & con molta / diligenza riveduti, & corretti / [marca tipografica] / IN VINEGIA, Appresso Domenico Giglio 1558 [contiene i dialoghi: *D'Amore; Della Dignità delle Donne; Del Tempo di Partorire delle donne; Della cura familiare; Dell'usura; Della Discordia; Delle lingue; Della Rhetorica; Del Chataio.*]

SPERONI – Pozzi 1989:

OPERE / DI M. / SPERONE SPERONI / DEGLI ALVAROTTI / TRATTE DA' MSS. ORIGINALI. / TOMO PRIMO. / IN VENEZIA, MDCCXL. / Appresso DOMENICO OCCHI. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio (ristampa anastatica a cura e con introduzione di Mario Pozzi, Roma, Vallecchi, 1989, voll 6).

STRABO – Radt 2002:

STRABONS, *Geographika*, mit Übersetzung und Kommentar herausgegeben von Stefan Radt, *Band 1. Prolegomena. Buch I-IV*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

STRADA 1617:

FAMIANI / STRADAE / ROMANI E / SOCIETATE / IESU / PROLUSIONES / ACADEMICAE / NUNC DEMUM / AB AUCTORE / recognitae, atque suis / Indicibus illustratae / LUGDUNI / APUD HORATIUM CARDON / M.DCXVII.

STROZZI 1637:

ORAZIONE / DI PIERO STROZZI RECITATA DA LUI PUBBL. TE / *Nella Chiesa di S. Lorenzo Nell'esequie Celebrate* / ALLA MAESTA' CESAREA DELL'IMP. RE / FERDINANDO, II / DALL'ALT. ZA SER. MA DI FERDINANDO II GRAN DUCA / Di Toscana Il dì 2 d'Apr. le 1637 / In Firenze Nella Stamperia De Massi e Landi con lice. za de Supe. ri.

STUMPO 2003:

ENRICO STUMPO, *Il fisco e le finanze*, in *Storia della civiltà toscana. Il principato Mediceo* Vol. III, a cura di Elena Fasano, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 181-204.

Suida – Adler:

Suidae Lexicon, edidit Ada Adler, Lipsiae, Stutgardiae, aedibus B. G. Teubneri 1928-1938 (vol. I 1928, vol. II 1931, vol. III rist. anast. 1967, vol. IV rist. anast. 1971 Stutgardiae).

SURDICH 2002:

FRANCESCO SURDICH, *Verso il Nuovo Mondo. L'immaginario europeo e la scoperta dell'America*, Firenze, Giunti, 2002

TASSO – Guasti 1875:

TORQUATO TASSO, *Prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875.

TASSO – Guasti 1901:

TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, discorso II, in *I discorsi dell'arte poetica, il Padre di famiglia e L'Aminta*, annotati per cura di Angelo Solerti, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli, Ditta G.B. Paravia e comp. (Figli di I. Vigliardi-Paravia), 1901.

TASSO 1971

TORQUATO TASSO, *Gerusalemme Liberata*, prefazione e note di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971.

TASSONI – Puliatti 1989:

ALESSANDRO TASSONI, *Oceano*, in Id., *Opere. La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di Pietro Puliatti, Modena, Panini, 1989, pp. 133-159.

TAVIANI 1969:

FERDINANDO TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca, La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969 (ristampa 1991).

TAZIO – Ciccolella 1999:

ACHILLE TAZIO, *Leucippe e Clitofonte*, Introduzione e note a cura di Federica Ciccolella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

TESTI 1658:

POESIE / DEL SIGNOR / Commendatore dell'Inoiosa / IL CO. D. FULVIO / TESTI / CAVALIERE DI S. IAGO / Con alcune aggiunte in questa nova / impressione / divise in quattro parti / PARTE PRIMA. / IN MILANO 1658 / Per G. P. Cardi & Gioseffo Marelli.

TERENZIO – Heinsiana 1651

PUB. / TERENTII, / COMOEDIAE SEX / Ex recensione / Heinsiana / AMSTELODAMI / Typis Ludovici Elzeviri / A. 1651 / Sumptibus Societatis.

TERENZIO – Heinsius 1657:

PUBLII TERENTII, / *Carthaginiensis Afri*, / COMOEDIAE SEX / *Post optimas editiones emendatae* / ACCEDUNT / AELLII DONATII, *Commentarius integer*. / *Cum selectiss VARIORUM notis, tum castigatis / tum multo auctoribus, quam antehac* / INDICES, *Tertia fere parte locupletiores* / *Accurante CORN. SCHREVELIO* / LUGD. BATAVORUM, Apud Franciscum Hackium [1657].

TESTAVERDE 1998:

ANNA MARIA TESTAVERDE, *Della scena de' soggetti comici di Basilio Locatelli romano (1618-1622): tra drammaturgia dei dilettanti e dei professionisti*, Università degli Studi di Firenze, Dottorato di Ricerca in Storia dello Spettacolo IX ciclo, tutor prof. Siro Ferrone, Coordinatore prof. Siro Ferrone, 1998.

TIRABOSCHI 1793:

STORIA / DELLA / LETTERATURA ITALIANA / DEL CAV. ABATE / GIROLAMO TIRABOSCHI / CONSIGLIERE DI S. A. S. / IL SIGNOR DUCA DI MODENA / *Presidente della Ducal Biblioteca, e della Galleria delle Medaglie / e Professore Onorario nell'Università della stessa Città* / SECONDA EDIZIONE MODENESE / Riveduta e corretta ed accresciuta dall'Autore.

/ TOMO VIII. / Dall'Anno MDC. All'ANNO MDCC. / PARTE II. / IN
MODENA MDCCXCIII / PRESSO LA SOCIETÀ TIPOGRAFICA / *Con
licenza de' Superiori.*

TIRIBILLI GIULIANI 1862:

DEMOSTENE TIRIBILLI GIULIANI, *Sommario storico delle famiglie celebri toscane, Riveduto* da Luigi Passerini, Firenze, Per Lorenzo Melchiorri Editore, 1862.

TOMMASEO, BELLINI 1865-69:

NICOLÒ TOMMASEO, BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Società Tipografico-Editrice, 1865-1869.

TOMMASO – Domenicani 1992:

S. TOMMASO D'AQUINO, *La Somma teologica. Traduzione e commento a cura dei domenicani italiani testo latino dell'edizione Leonina, XXI La Temperanza* (II-II, qq. 141-170), Bologna, Edizioni Studio Domenicano della Provincia Domenicana di Utriusque Lombardiae, 1992.

TURNEBUS 1599:

ADRIANI / TURNEBI / ADVERSARIO- / RUM, / Tomo III / AUCTORUM
LOCI, QUI IN HIS SI- / NE CERTA NOTA APPELLABANTUR, / suis
locis inserti, auctoribusq. suis / ascripti sunt / Additi praeterea / Indices tres
copiosissimi: unus Rerum & Verborum Latino- / rum: alter Graecorum:
tertius Auctorum qui / explicantur aut emendantur [...] / CUM GRATIA
ET PRIVILEGIO IMPERATORIO. / ARGENTINAE, / Sumtibus LAZARI
ZETZNERI / MDXCIX

TZETZE – Koster 1982:

Scholia in Aristophanem, edidit edendave curavit W. J. W. Koster, Groningae,
I-II 2 1969-1982. (Tzetzae comentarii) 1960-1964. Scholiorum in hoc opere
nondum editorum (Av., Lys., Thesm., Ran., Eccl., Plut.) collationes nobiscum
communicavit D. Holwerda.

ULPIANO – Wolfius 1549:

DEMOSTHENIS ORA- / torum Graeciae principis Opera, / quae ad
nostram aetatem per- / venerunt, omnia, una cum / ULPIANI RHETORIS
COMMENTARIIS, E / Graeco in Latinum sermonem conversa, per HIERONY-
/ MUM WOLFIIUM Oetingensem: & in quinq. divisa / partes, quarum singulae
qui contineant, / statim à Praefatione re- / peris. / [...] / Cum Caes. Maiest.
& Christianis Galliarum regis / gratia & privilegio ad quin- / quennium /
BASILEAE, PER IOAN- / nem / Oporium [1549]

VALERIO MASSIMO – Briscoe 1998:

Valeri Maximi *Facta et dicta memorabilia* edidit John Briscoe, Stutgardiae et
Lipsiae, in Aedibus B. G. Teubeneri MCMXCVIII, voll 2.

VERINO 1636:

UGOLINI VERINI / POETAE FLORENTINI / De Illustratione Urbis
Florentiae / LIBRI TRES. / SERNISSIMAE PRINCIPI / VICTORIAE FELTRIAE
/ MAG. ETRURIAE DUCI / *Secunda editio magis aucta, & castigata.* / CUM
PRIVILEGIIS SUMM. PONT. URB. VIII / ET SEREN. FERD. II. MAG.
ETRURIAE DUCIS [stemma] / FLORENTIAE, Ex Typographia Landinea
MDCXXXVI / SUPERIORUM PERMISSU.

VICTORINUS – Gaisford 1837:

Marii Victorini, *Ars Grammatica*, in *Scriptores Latini Rei Metricae. Manuscriptorum codicum opere*, Subinde Refinxit Thomas Gaisford, Oxonii e Typographeo Academico, 1837, pp. 1-241.

VIPERANI 1579:

IO. ANTONII / VIPERANI / DE / POETICA / LIBRI / TRES / [MARCA TIPOGRAFICA] / ANTUERPIAE, / Ex officina Christophori Plantini, / Architypographi Regij / M.D. LXXIX.

VITRUVIO – Gros 1997:

VITRUVIO, *De Architettura*, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano, Torino, Einaudi, 1997.

VIVES 1522:

IO FROBENIUS / LECTORI S. D. / EN HABES optime lector absolutissimi doctoris / Aurelii Augustini, opus absolutissimum, de Civitate / Dei magnis sudoribus [...] per virum clarissimum [...] Joan. Lodovicum Vivem / Valentinum [...] Basileae ex officina nostra pridie Calendas / Septembris An. M. D. XXII.

Vocabolario Crusca:

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quinta impressione, Firenze, Tipografia galileiana, vol. IV, 1882.

VOSSIUS 1647:

Gerardi Ioannis Vossii / *Poeticarum Institutionum libri tres* / AMSTELODAMI, / Apud Ludovicum Elzevirium, M DC XLVII.

VOSSIUS – Bloemendal 2010:

GERARDUS JOANNES VOSSIUS, *Poeticarum Institutionum libri tres / Institute of Poetics in Three Books*, Edition, translation and commentary by Jan Bloemendal, in collaboration with Edwin Rabbie, Leiden, Boston, Brill, 2010, 2 voll.

WEINBERG 1961:

BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago-Toronto, The University of Chicago Press, 1961.

WEINBERG 1970-74:

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza 1970-74, 4 voll.

WEST 1974:

MARTIN LITCHFIELD WEST, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin - New York, De Gruyter, 1974.

ZAFFAGNO 1987:

ELENA ZAFFAGNO, *Espressionismo latino tardo-repubblicano*, Genova, Università di Genova: D. A. R. FI. CL. ET., 1987.

ZAMBRINI 1837:

FRANCESCO ZAMBRINI, *Cenni Biografici intorno ai letterati illustri italiani o brevi memorie di quelli che co' loro scritti illustrarono l'italico idioma*, Faenza, Montanari e Marabini, 1837.

ZANLONGHI 1993:

ZANLONGHI GIOVANNA, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teorie secentesche sulla tragedia in Italia*, in *Forme della scena barocca*, a cura

di Annamaria Cascetta, numero monografico «Comunicazioni sociali», XV 2-3, 1993, pp. 157-240.

ZARRA 1966:

Documenti pontifici sul teatro, a cura di Titta Zarra, Città del Vaticano, Edizioni della Radio Vaticana, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1966.

ZERBINI 2001:

MAURIZIO ZERBINI, *Alle fonti del doping. Fortuna e prospettive di un tema storico-religioso*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001.

INDICE DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO E DEI MANOSCRITTI

Archivio di Stato di Firenze

- ASE, *Archivi di famiglie e di persone, Bartolomei*, pezzo 289 [*Carte che riguardano le divise delle sorelle Bartolommei*].
- ASE, *Archivi di famiglie e di persone, Bartolomei*, pezzo 428.
- ASE, *Archivi di famiglie e di persone, Bartolomei*, pezzo 438.
- ASE, *Archivi di famiglie e di persone, Bartolomei*, pezzo 447.
- ASE, *Archivi di famiglie e di persone, Bartolomei*, pezzo 448.
- ASE, *Archivi di famiglie e di persone, Bartolomei*, pezzo 461.
- ASE, *Archivi di famiglie e di persone, Bartolomei*, pezzo 491 [*Catalogo dei libri appartenenti all'Illustrissimo Signor Marchese Ferdinando Bartolommei ed esistenti nella sua privata biblioteca*. Compilato nell'anno 1864. Redatto da Michele Pierini il 29 novembre 1864].
- ASE, *Archivi di famiglie e di persone, Bartolomei*, pezzo 494 [busta contenente carte varie e fascicoli che riportano parte di uno scritto sulla temperanza, verosimilmente del XVII secolo].
- ASE, *Capitoli delle Compagnie Religiose Soppresse*, pezzo 627 [Libro Capitolare della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala].
- ASE, *Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo*, pezzo 162 [*Libro dei Ricordi della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala*].
- ASE, *Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo*, pezzo 733 [Carte riguardanti l'Arciconfraternita di San Francesco, detta dei Vanchetoni o Bacchettoni].
- ASE, *Raccolta Sebregondi*, pezzo 461.
- ASE, ms. 471.

Biblioteche

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Ferraioli, ms. 110.
- Firenze, Biblioteca Marucelliana, *Catalogo dei manoscritti / della / R. Biblioteca Marucelliana / Compilato in schede / dal Cav. Francesco Vespignani / e da lui Trascritto / l'anno 1883*.
- Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. A. 36 (CLXXXVI).
- Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. A. 179 (CLXXIX).
- Firenze Biblioteca Moreniana, Palagi, filza 382: *Accademici della Crusca*, (AB) inserto

- 44, *Bartolommei Girolamo*.
 Firenze Biblioteca Moreniana, Palagi, filza 382, *Accademici della Crusca*, (AB) inserto 45: *Bartolommei Mattias Maria*.
 Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe VI, ms. 163 [raccolle scritti vari sulle Accademie fiorentine].
 Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe VII, ms. 1386: *Drammi / Diversi / et / Alias*.
 Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe VII, ms. 1387: *Commedie / di / varij / autori*.
 Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe IX, ms. 60 [raccolle scritti vari sulle Accademie fiorentine].
 Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe VIII, ms. 904 [contiene lettere e carte raccolte da Antonio Magliabechi].
 Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe IX, ms. 67 [Giovanni Cinelli, *La Toscana letteraria ovvero storia degli scrittori fiorentini*, volume II].
 Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe IX, ms. 74 [Antonio Maria Biscioni, *Giunte Alla Toscana letteraria del Cinelli*].
 Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe XXV, ms. 418 [raccolle scritti sulle compagnie di Firenze e di quelle operanti fuori della città].
 Firenze, BNCF, Fondo Magliabechiano, classe XXV, ms. 42: *Bisdosso o vero Diario di Francesco Bonazzini (1640-1670)*.
 Firenze, BNCF, Poligrafo Gargani, pacchetto 222: Bartolini – Bazzati.
 Firenze, BNCF, Poligrafo Gargani, pacchetto 223: Bartolino – Barucci.
 Firenze Biblioteca Riccardiana, ms. 2132 [raccolle una miscellanea di scritti dei sec. XVI-XVII].
 Firenze Biblioteca Riccardiana, ms. 2782: *Esiodo del Salvini Commedie diverse* [miscellanea di scritti raccolti da Salvini].
 Firenze Biblioteca Riccardiana, ms. 2468 [raccolle una miscellanea di scritti dei sec. XVI-XVII].
 Firenze, Biblioteca Spadoni, Archivio dell'Accademia degli Immobili, I. 5, *Capitoli dell'Accademia degli Immobili*.

INDICE DELLE FONTI DELLA *DIDASCALIA**

Alexis
Il Poeta Pitagorizzante
I 1,45-46.

Dante
Inf.
XVII, 115-117: II 10,176-178.
Par.
V, 33: II 12,83-84.

Ambrosius
De Officiis Ministrorum I
XXI 97 e XXII 98-99: I 12,32-34.

Antipho
Poesia
II 1,52-55.

Antologia Palatina
VII 708: II 1,76-87.
IX 187: II 20,30-37.
IX 600: I 3,7; II 8,1-5.

Aristides
Or. de Commendanda Roma
III 8,631: I 3,119-134.

Aristophanes
Fr. (PCG)
696: II 13,15-19.

Nub.
I 3,143-147; 153-154.
215-220: II 15,36-41.
Pax
700-703: II 16,10-12.
Plut.
I 3,138-140; II 6,95-97.
Ra.
II 16,53-55.
1007-1010: II 8,11-14.
Vesp.
55 e sgg.: II 15,41-47.

Aristoteles
Eth. Nic.
1100b: I 2,9-11.
1104b: I 1,41-44.
1108a: I 7,55-56; I 7,44-50.
1128a: I 7,44-50; II 17,1-2.
1150a-b: I 7,44-50.
1153a: I 7,44-50.
Metaph.
1004a: II 24,12-13.
1022b-1023a: II 24,12-13.
1066b: II 24,12-13.
Poet.
1448a: I 1,32-36; I 2,34-41; I 3,2.
1448b: I 1,49-51.
1449a: I 2,34-41; II 14,6-9.

* Si indicizzano le fonti antiche e le opere moderne riportate nella seconda fascia d'apparato dell'edizione, i rinvii non sono alle pagine ma ai luoghi del testo della *Didascalia*. Come previsto si riportano le opere in forma abbreviata o per esteso, sotto i luoghi citati dell'opera indicati in corsivo seguono due punti e il rimando al testo della *Didascalia* indicato in tondo, in caso il riferimento alla fonte sia generico viene riportata solo l'indicazione del luogo della *Didascalia* dove compare il riferimento.

1449b: I 3,2; II 14,6-10.

1451a: II 5,1-5.

1452b-1453a: I 2,34-41.

Reth.

1382-1385a: II 11,65-67.

Athenaeus

Deipnos.

I, 7f: II 10,205-206.

I 20d-e: II 13,1-9.

II, 40b: I 3,6; I 3,13-15.

VI, 222a-223a: II 1,55-56.

VI, 241f: II 1,76-87

XIV 628e: II 13,15-19.

XIV 628f: II 13,67-70.

Augustinus, episcopus Hipponensis

Civ. Dei

II 9,4-17: I 3,179-185; II 2,10-11.

Cat. rud.

XVI 25,43-51: II 19,7-11.

Berni, Francesco

Rime

50, 2-4: II 16,28-31.

Boccaccio

Genealogie

XIV 8,11: I 1,101.

XIV 9: II 2,26-29.

Boethius

Cons. Phil.

II 2,12: I 2,13-15.

Brignole Sale, Anton Giulio

Delle instabilità dell'ingegno

II 13,94-102.

Buonarroti (il Giovane)

La Tancia

IV 4: II 16,68-70.

Casaubon, Isaac

De satyrica graec. poesi et roman. satyra

I 3: I 7,25-29.

II 4: II 2,3-5.

Castelvetro, Lodovico

La poetica di Aristotele volgarizzata e

sposta.

II 6,11-33; II 15,48-60.

Castiglione, Baldassarre

Il libro del Cortigiano.

II 77: II 15,61-74.

Cattaneo, Giovanni Maria

Commentarii in epistolas Plinii Celilii.

II 18,73.

Catullus

carm. 14,23: II 9,104.

Cellot, Louis

Panegyrici et orationes

II 12,64-68.

Or. X: II 9,83-102.

Cicero

De orat.

1, 28,130: II 18,41-43.

1, 29,132: II 18,49-52.

Epist. ad Brut.

2: II 1,118-119.

Leg.

2, 14-15,36-37: II 18,6-7.

Off.

3, 134: II 17,16.

Tusc. disp.

5,2,5: I 1,119-125.

Clemens Alexandrinus

Protr.

III 44,2: II 18,79-80.

Strom.

I 79,1: I 3,86-88.

Cratinus

Pytine o Etine.

II 1,47-50.

Demetrius Phalereus

De Elocutione.

I 7,41-44; II 21,14.

Demosthenes

Or.

I 1,18-22.

- Dio Chrysostomus
Or.
 I 10,141-143.
IX Isthmica: I 10,28-35.
XVIII De exercit oratoria: II 21,5-10.
XXXII Alexandrinos : I 7,5-11;
 II 4,83-88; II 10,123-125; II 11,44-58;
 II 15,21-23.
XXXVII Corinthica: I 3,186-192.
- Diodorus Siculus (Diodoro Siculo)
Bibl. hist.
I 62,1-5: II 13,32-34.
- Diomedes Grammaticus
Art. gramm.
III: II 1,104-105.
- Donatus, Aelius grammaticus
In Andriam Terentii commentarius
 II 8,78.
- Drexel, Jeremias :
Salomon regum
VIII: II 12,185-188.
- Du Jon, François
De pictura veterum libri tres
I: II 10,70-77.
- Erasmus da Rotterdam
Sileni Alcibiadis.
 II 17,36.
- Eupolis (Eupoli)
Adulatori
 II 1,52.
Baptas
 I 4,7-14; II 1,51.
- Euripides
Bacch.
 772: I 3,18-19.
Cyc.
 II 7,22; 27;29.
Herac.
 II 15,26-28.
- Faur de Saint Jory, Pierre
Agonisticon
I 12: II 13,1-2.
- I 20*: II 19,13-14;
I 25: II 20,7-11.
III 25: II 20,7-11.
- Fioretti, Benedetto
Proginnasmi poetici
 II 6,121-125; II 7,13-18; II 8,42-49.
- Fox Morcillo, Sebastian
Comm. in decem Platonis libros de Rep.
I: II 6,76-79.
IX: II 2,40-43.
- Garzoni, Tommaso
La piazza universale di tutte le professioni del mondo
Discorso CIII: II 3,45-49.
La Sinagoga degli Ignoranti
 I 3,138-140; II 6,105-114; II 16,53-55.
Discorso I: II 16,43-49.
Discorso XIII: II 15,7-13.; II 16,4-8,13-20.
- Gellius
Noct. Att.
17,4,1: II 20,45-48.
- Heinsius, Daniël
Ad Horatii de Plauto et Terentio
Judicium dissertation.
 I 7,1-4.
- Heliodoros
Le Etiopiche o Teagene e Cariclea.
 II 9,28-29; II 10,194-195.
- Heustratio
Leucippe e Clitofonte
 II 9,29-30.
- Hieronimus
Chron. Romanae Antiquitates.
 II 2,79-81.
- Homerus
Batracomiomachia
 4-7: II 16,24-26.
Ilias
VIII, 18-27: I 1,115.

IV, 214-217: II 9,54-58.

II, 211: II 15,4.

Margite.

II 16,2.

Od.

I, 10: II 10,188.

Horatius

Ars

29-30: II 6,54-55.

119-124: II 4,56-66.

180-183: II 10,61-63

196-201: II 12,105-112.

285-289: I 6,12-18.

338: II 4,37-38.

343: I 1,5.

379-382: II 9,114-121.

Epist.

2,1,59: I 12,76-77.

Sat.

1,4,3-5: I 3,95-98.

Iuvenalis

Sat.

6,71: II 1,151-152, II 4,15.

9,11: II 12,8.

10,55: II 12,44-45.

Lucianus

Anach.

I 3,73-78; 92-93; II 11,58-62.

Hist. conscr.

II 24,14.

Ind.

4: I 7,43-44.

8-10: II 19,17-18.

Salt.

19: II 13,24-31.

29: II 14,22.

69: II 13,63-66.

70: II 13,42-47.

79: II 13,54-59.

Lucilius, Gaius

Saturarum

fr. 1265: II 1,160.

Lucretius

Rer. Nat.

1,921-925: II 25,56-60.

Macrobius

Saturn.

1,10,3: II 2,8-9.

7,3,22: II 17,27-31.

Manilius

Astron.

4,574-576: II 1,18-20.

Marino, Giovan Battista

Adone

VIII 6,1-2: II 8,32-33.

Martialis

Epigr.

14,18: I 1,81-82.

Maximus Tyrius, Cassius

Dialexeis

II 11,199-201.

Mazzoni, Jacopo

Della difesa della Commedia di Dante

Intr.: II 10,118-122.

II, 9: I 2,59-72.

II, 23: I 5,1-28.

III, 38: I 7,12-19.

Mei, Girolamo

De modis musicis antiquorum.

II 12,119-131.

Minturno, Antonio Sebastiano

Larte poetica,

I 1,101-107; I 3,9; II 1,35-37.

Nanninck, Pieter

Commentaria Artis Poeticae Horatii.

II 16,72-75.

Comm. 281: I 3,106-110.

Nicophon

Il ritorno dall'inferno.

II 1,57-59.

Ottonelli, Giovanni Domenico

Della christiana moderazione del teatro.

II 19,69-72.

Tratt. I, Amm. XVIII: I 3,3-4.

Libro I, Capo I, Quesito XVII: II 3,26-39.

- Ovidius
Ib. 591: I 4,15.
Am. 1,9,3-4: II 11,75-77.
- Panigarola, Francesco
Il Predicatore.
 I 7,41-44; II 15,79-88.
- Parisio, Giovan Paolo
Q. Horatii Flacci Ars poetica, commentariis.
 I 3,9-11; II 9,132.
- Passerat, Jean
Plauti Prolegomena Oratio. Orationes & Praefationes.
 II 10,97-105.
- Patrizi, Francesco
Della poetica. Deca Historiale
 II 7,27-29; II 8,47-48.
I: II 1,57.
II: II 6,105-110.
IV: II 1,45-46.
- Pausanias
Greciae descr.
I 21,1: II 20,26-28.
V 20,3: II 19,2-7.
V 26,3: II 19,2-7.
VI 24: II 19,2-7.
- Pellegrini, Lelio
De affectionibus animi noscendi ed emendandis
 II 18,31-35.
- Petrarca, Francesco
 RVF
309,9: II 25,44.
Triumphus Eternitatis 53: II 11,17.
Pudicitie 5: II 1,93.
- Philo Alexandrinus (Filone l'Ebreo)
De allegoriis legum = De all. legum.
I 23 (73): II 25,35-39.
- Philostratus; Flavius
Gym.
- II 19,2-7.
Vita Apollonii.
 II 6,61-62.
 Photiu
Bibl.
190 [146b] Ptol. Heph. IV: II 9,68-73.
- Plato
Fr. (PCG)
138: II 13,15-19.
 Plato
Ion.
V: I 1,107-108.
Leg.
I, 629: II 8,26
Resp.
II 34-35: II 12,87-90.
III, 392a-398a, X 595a-607c: II 12,35-39
X 606e-608b: II 9,106-108.
Tim.
 II 10,48.
- Plautus, Titus Maccius
Amph.
52-55: II 7,32-35.
Aul.
298-303: II 16,39-41.
555: II 16,57-65.
Capt.
187: II 16,51-53.
Curc.
 II 16,33-36.
Trinum.
 II 12,4.
851: II 15,15-16.
Truc.
487-489: II 10,69-70.
- Plinius Secundus
Epist.
6,21,2-7: II 18,60-69.
- Plutarchus
Aud. Poe.
 I 1,90-91.
3,18b10-18c7: I 1,56-62.
15F: II 10,41-44.
Moralia
An seni

785B: II 20,50-52.

Comm. not.

1065B-C; 1067E: II 24,17-24.

De cohib. ira

458A: II 20,50-52.

Mor. Apophthegmata.

II 8,26-28.

Vitae:

Agis.

II 8,28-30.

24 (3), 4: II 8,26.

Lys.

II 20,13.

Poliziano, Angelo

Epist.

II Paulo Cortesio: II 21,32-35.

Pollux Iulius (Giulio Polluce)

Onom.

I: II 10,36-39

I 1,27: I 1,91-98.

IV 19,2: II 8,81-83.

Pontano, Giovanni Gioviano

Actius dialogus

I 1,27-29.

De Sermone

I 8,1: II 17,4-7.

IV 5: II 17,18-23.

Proclus Lycius Diadochus

in Platonis Rem.

V 49,21-25: II 24,1-3.

Prodicus

Eracle e la Virtù.

II 1,61.

Pulci, Luigi.

Il Morgante

II 9,7-8: II 15,18-19.

Prudentius

Cath.

6,69-72: II 19,60-63.

Quintilianus

Inst.

10,1,69-72: II 20,38-43.

10,2,4-5,7-8,9-10: II 21,37-55.

Rhinton

Anfitrione.

II 8,44.

Ercole.

II 8,44.

Ricchieri, Ludovico

Antiquarum lectionum commentarios

III 31: II 8,77-78.

III 3-4: II 13,76-77.

Ripa, Cesare

Iconologia: Amor donato.

II 11,85-86.

Robortello, Francesco:

In librum Aristotelis de arte poetica

explicationes

I 7,83-86.

Sallustius

Cat.

25,1-2: II 13,72-75.

Sardi

De rerum inventoribus libri 2.

II 8,43-46.

Saresberiensis Johannes

Policraticus

II 8,49-52.

VIII 6,41: II 18,90-98.

VIII 12,24-26: II 18,44-48.

VIII 12,26: II 18,52-55.

VIII 12,41-42: II 18,22-31.

Scaligero, Giulio Cesare

Poetices Libri septem.

I Historicus.

II 1,129-130.

I 21: Theatrum.

II 8,78.

Seneca

Dial.

2,7,2: 159-160.

Sigionio, Carlo

Oratoriae artis libri tres

I 1,127-130.

Speroni, Sperone

Dialoghi.

III: II 10,93-97.

Statius

Silv.

3,1,152-153: II 20,16-19.

Strabo

Geogr.

I 2,3: 15C,25-17C,5: II 8,15-25.

V 7: II 20,13.

Suida

Ε1425 A: II 12,40-43.

Θ 494 A: I 3,26-27.

N 472 A: I 1,102

T 7 A: I 1,78-81.

T 813 A: II 12,17-23.

Ω 167 A: II 1,65-68.

Svetonius

Claud.

11: II 20,8-10.

41: II 15,29-35.

Nero

23: II 19,30-39.

Tacitus

Ann.

14,15: II 19,15-17.

Tasso, Torquato

Gerusalemme Liberata

I 3,5-8: II 10,24-27.

Terentius

Ad.

II 5,16

And.

II 5,15.

I 68: II 1,15-16.

Eun.

II 5,15.

I 68: II 1,15-16.

I, 57-63: II 10,162-168.

Haut.

II 5,16; V 2,295.

V 975: I 2,73-74.

V 975-976: II 8,88-89.

Hecyra = *Hec.*

II 5,14.

Phormio = *Phor.*

II 5,17.

III 495: II 6,47-49.

II 5,25.

Testi, Fulvio

Rime

II 9,147-150.

Theocritus

Epigr.

18: I 3,7; II 8,4-5.

Titus Livius

Hist.

7,2: II 1,123-127; 145-149.

Turnèbe, Adrien

Adversariorum

XIV 6: II 18,7-14.

Tzetzes, Giovanni

Prolegomeni

II 12,165-168.

Valerius Maximus

Fact. Et dict. Mem.

II 4: II 2,8-9; II 4,8-10.

Vergilius

Aen.

6,893-896: II 10,66-68.

1,740-746: II 18,91.

Victorinus, Gaius Marius

Ars gramm.

III 7: II 2,16-18.

Villani, Nicola

L'Uccellatura all'Occhiale del cav T.

Stigliani

II 12,69-77.

Viperani, Giovanni Antonio

De poetica libri tres

I 15: II 4,48-55.

Vitruvius, Pollio (Vitruvio)

De arch.

7, *praef.* 4-5: II 7,31-34; II 12,48-63.

Vives, Juan Luis

Augustini De civ. Dei. Commentariis.

II 2,10-11.

II 19,43-56.

Voss, Gerhard Johannes

Poeticarum Institutionum

I: II 4,34-38

II 22: I 3,20-22.

INDICE DEI NOMI DELLA *DIDASCALIA**

- Abbate, Michele: 117.
 Achille: 55, 118, 119.
 Adler, Ada: 18,
 Adone: 95.
 Agamennone: 21, 77.
 Agolante <pers. *L'affannone*
 Bartolommei>: 179-184.
 Agostino <santo>: 32, 49, 108, 109.
 Agozia: 74.
 Agricopoli o Argirippo <pers.
L'ingannante simile Bartolommei>:
 142, 143, 147, 148.
 Aguzzi Barbagli, Danilo: 43, 44, 61,
 63, 64.
 Aiace: 21, 223.
 Alceo <poeta greco>: 43, 64.
 Alcibiade <politico e generale
 ateniese>: 33, 99, 103, 105.
 Alessandra <pers. *Lo schernito zerbino*
 Bartolommei>: 127, 129, 130.
 Alessandro Magno: 32.
 Alessi <commediografo greco>: 43,
 112.
 Alexide vedi Alessi.
 Alighieri, Dante: 42, 79, 86, 99.
 Amaltea <figura mitologica>: 21.
 Ambrogio <santo>: 38, 104.
 Ambrosio vedi Ambrogio.
 Ambrosius vedi Ambrogio.
 Amfideo <pers. *Il finto mago*
 Bartolommei>: 136-141.
 Amicizia <pers. *Il falso amico*
 Bartolommei>: 170.
 Amilcare Barca <generale cartaginese>:
 22.
 Angeli Bernardini, Paola: 27, 28, 82.
 Anito <pers. *Apologia di Socrate*
 Platone>: 110.
 Annone il vecchio <generale
 cartaginese>: 22.
 Antifane <commediografo greco>: 16, 44.
 Antifilo <pers. *Il falso amico*
 Bartolommei>: 170-174.
 Antifone <pers. *Formione* Terenzio>:
 57.
 Antimo <pers. *Il servo fraudolente*
 Bartolommei>: 156, 157, 159, 160.
 Apelle <pittore greco>: 72, 76.
 Apolline: 32.
 Apollo: 61, 119.
 Apollo Cassio: 67.
 Apollodoro di Caristo <commediografo
 greco>: 46.
 Apollonio di Tiana <filosofo greco>: 60
 Arcamoro <pers. *Il debitore cattivo*
 Bartolommei>: 199-204.

* L'indice registra i nomi propri, gli appellativi riferiti ad autori e quello dei personaggi (comprese le personificazioni allegoriche) riportati nella *Didascalia*, non i nomi di località e titoli di opere

- Arcombolo <pers. *Il ladro malizioso*
 Bartolommei>: 187-191.
 Aretino, Pietro: 41.
 Argentino <pers. *L'usuraio*
 Bartolommei>: 175, 176.
 Aristide, Publio Elio: 29.
 Aristides Publius Aurelius vedi Aristide,
 Publio Elio.
 Aristo <pers. *Il giovane sviato*
 Bartolommei>: 149, 151, 152, 154,
 155.
 Aristo <pers. *L'usuraio* Bartolommei>:
 175, 178.
 Aristobolo <pers. *La donna maledica*
 Bartolommei>: 121, 122, 123, 125.
 Aristofane: 17, 24, 27, 28, 30-32, 35, 44,
 61, 65, 72, 85, 86, 91, 97, 99, 100, 109.
 Aristone <pers. *La fortuna ralluminata*
 Bartolommei>: 191-196.
 Aristonico <grammatico greco>: 90.
 Aristophanes vedi Aristofane.
 Aristotele: 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24,
 30, 37, 39, 40, 56, 58, 61, 82, 94,
 95, 97, 102, 105, 117.
 Aristoteles vedi Aristotele.
 Aristotile vedi Aristotele.
 Arnobio <retore>: 52.
 Arnobius vedi Arnobio.
 Artimone <pers. *L'ingannante simile*
 Bartolommei>: 143, 146, 148.
 Astidamante <drammaturgo greco>:
 80.
 Astrea <pers. *La fortuna ralluminata*
 Bartolommei>: 191, 192.
 Astuzia <pers. *Il villano furbo*
 Bartolommei>: 161.
 Ateneo vedi Ateneo di Naucrati.
 Ateneo di Naucrati: 24, 25, 30, 35, 43,
 44, 45, 64, 69, 80, 90, 91, 93.
 Atheneus Naucratica vedi Ateneo di
 Naucrati.
 Augustinus Aurelius vedi Agostino.
 Augusto: 105.
 Augustus Gaius Iulius Caesar
 Octavianus vedi Augusto.
- Austin, Colin: 30.
 Autolico <pers. satira greca>: 48.
 Avito, Quinto Ottavio <scrittore>: 86.
 Babut, Daniel: 117.
 Bacco: 25, 30, 31, 47, 61, 64, 67, 72,
 214, 216, 226, 234, 250, 262.
 Ballistreri, Gianni: 106.
 Banchieri, Adriano: 52.
 Bardi, Giovanni: 87.
 Barletta <pers. *Il servo fraudolente*
 Bartolommei>: 156-158.
 Barrile Resta, Anna: 32.
 Basilio <santo>: 75, 76.
 Basilius Magnus vedi Basilio.
 Batillo di Alessandria <mimo e
 danzatore>: 90.
 Bauer, Johannes Baptist: 108.
 Behr, Carolus Allison: 29.
 Berardi, Elisabetta: 29.
 Bernardo <santo>: 40.
 Bernardus Claravallensis vedi
 Bernardo.
 Berni, Francesco: 99.
 Bertini, Mario <gesuita>: 82.
 Bertusiella <pers. *Il debitore cattivo*
 Bartolommei>: 199, 202.
 Beta, Simone: 91, 92, 93, 95.
 Bettetini, Maria: 20.
 Bianchi, Nunzio: 70.
 Bieler, Lodovicus: 20.
 Blesio <pers. *Il giovine nel bivio*
 Bartolommei>: 205, 207-214, 216,
 217, 219, 223-225, 228, 230, 232,
 233, 238-240.
 Bloemendal, Jan: 25, 27, 33, 48, 54.
 Bobbio Accame, Aurelia: 85.
 Boccaccio, Giovanni: 19, 49.
 Boethius Anicius Manlius Torquatus
 Severinus vedi Boezio.
 Boezio: 20.
 Briga <pers. *La pace tra ...*
 Bartolommei>: 131-133.
 Briganzio <pers. *Il debitore cattivo*
 Bartolommei>: 199-204.
 Brignole Sale, Anton Giulio: 94.

- Briscoe, John: 49, 53.
 Bruto Cepione, Marco Giunio: 93.
 Brutus Cæpio Marcus Iunius vedi
 Bruto Cepione, Marco Giunio.
 Bufiri <pers. satira greca>: 49.
 Bulido <pers. *Il ladro malizioso*
 Bartolommei>: 187, 188, 190.
 Buonarroto, Michelangelo (il giovane):
 101.
 Buscaroli, Pietro: 83.
 Cæsar, Gaius Iulius vedi Cesare.
 Calisto di Alceo vedi Alceo.
 Calistrate Lesbio: 99.
 Calleo <pers. *Il ladro malizioso*
 Bartolommei>: 187, 189, 190.
 Callicleo <pers. *Trinummo* Plauto>:
 115, 116.
 Callimaco <poeta e filologo greco>: 99.
 Callimio vedi Callimaco.
 Callino <pers. *Lusuraio* Bartolommei>:
 175, 177, 178.
 Callistrato o Calistrato <pers. *La donna*
maledica Bartolommei>: 121-123,
 125.
 Callonico <pers. *Il finto mago*
 Bartolommei>: 136-141.
 Camaleo <pers. *Il ladro malizioso*
 Bartolommei>: 187-191.
 Canfora, Luciano: 24, 25, 30, 35, 43,
 44, 45, 80, 90, 91, 93.
 Caprino <pers. *Il villano furbo*
 Bartolommei>: 161-165.
 Cariclea <pers. *Etiopiche* Eliodoro>: 68.
 Cariclia vedi Cariclea.
 Carillo <pers. *Il servo fraudolente*
 Bartolommei>: 156-158, 160.
 Carino <pers. *Andria* Terenzio>: 57.
 Cario <pers. *Il giovane sviato*
 Bartolommei>: 149, 152, 154, 155.
 Carione <pers. *Pluto* Aristofane>: 96.
 Carisseno <pers. *Il falso amico*
 Bartolommei>: 170-174.
 Carmede vedi Carmete.
 Carmete <pers. *Trinummo* Plauto>:
 115, 116.
 Carmide vedi Carmete.
 Carmita <pers. *Il servo fraudolente*
 Bartolommei>: 156-160.
 Carmo <comico>: 107.
 Casaubon, Isaac: 38, 47, 48, 49, 53.
 Caselius, Johannes: 87.
 Casevitz, Michel: 117.
 Cassadoro <pers. *Il villano furbo*
 Bartolommei>: 161, 163-165.
 Castelvetro, Lodovico: 17, 56, 58, 59,
 97.
 Castiglione, Baldassarre: 97.
 Castimonia <pers. *Il podagroso risanato*
 Bartolommei>: 243, 255, 258, 261.
 Catilina: 22, 93.
 Catilina Lucius Sergius vedi Catilina.
 Cattaneo, Giovanni Maria
 <commentatore di Plinio>: 106.
 Catullo: 71.
 Catullus Gaius Valerius vedi Catullo.
 Causobono vedi Casaubon, Isaac.
 Cavalli, Francesco: 21.
 Cecco Bimbi <personaggio novella>:
 52.
 Cecco Bindi vedi Cecco Bimbi.
 Cellot, Louis: 71, 85.
 Cellotij Ludovici vedi Cellot, Luis.
 Cellozio vedi Cellot, Luis.
 Cerifone <pers. *Il giovane sviato*
 Bartolommei>: 149, 150, 152-155.
 Cesare: 22, 46, 58, 67.
 Chahoud, Anna: 48.
 Cherea <pers. *Eunuco* Terenzio>: 57.
 Chessel, Johannes vedi Caselius,
 Johannes.
 Chrysostomus, Ioannes vedi
 Crisostomo, Giovanni.
 Cibela vedi Cibebe.
 Cibebe: 61.
 Ciccolella, Federica: 69.
 Cicero Marcus Tullius vedi Cicerone.
 Cicerone: 16, 19, 32, 34, 46, 102, 104,
 105, 106, 114, 117.
 Circe: 79, 213, 224.
 Cirillo <santo>: 89.

- Clarico <pers. *Il giovane sviato* Bartolommei>: 149-155.
- Claudio: 96, 111.
- Claudius Tiberius Cæsar Augustus Germanicus vedi Claudio.
- Cleandro <pers. *Lo schernito zerbino* Bartolommei>: 127, 129, 130.
- Cleante <filosofo greco>: 72.
- Clemens Alexandrinus vedi Clemente Alessandrino.
- Clemente Alessandrino: 27, 61, 107.
- Clemente, Paolo: 68.
- Cleofonte <politico ateniese>: 32.
- Cleomolo vedi Cleonimo.
- Cleone <politico ateniese>: 32, 109, 110, 117, 327-328.
- Cleonimo <pers. *L'ingannante simile* Bartolommei>: 142-148.
- Clerina <pers. *La donna maledica* Bartolommei>: 121-126.
- Clezia <pers. *Il giovane sviato* Bartolommei>: 149-155.
- Clinia <pers. *Heautontimorumenos* Terenzio>: 22, 23, 57.
- Clitennestra: 77.
- Clitifone <pers. *Heautontimorumenos* Terenzio>: 57.
- Clitofone vedi Clitofonte.
- Clitofonte <pers. *Leucippe e Clitofonte* Tazio>: 69.
- Clodomeo <pers. *Il podagroso risanato* Bartolommei>: 243, 245, 246, 249, 250.
- Colonna, Aristide: 68.
- Commedia <pers. *La donna maledica* Bartolommei>: 122.
- Como <divinità>: 25.
- Concordia <pers. *La pace tra ...* Bartolommei>: 131-132.
- Confidenza <pers. *L'ingannante simile* Bartolommei>: 142, 143.
- Consultazione <pers. *Il giovine nel bivio* Bartolommei>: 205.
- Corbello <pers. *Lo schernito zerbino* Bartolommei>: 127.
- Cordiano, Giuseppe: 92.
- Cordié, Carlo: 41.
- Coriceo <divinità greca>: 84.
- Cornelio <pers. *La pace tra ...* Bartolommei>: 131-135.
- Corsi, Jacopo: 87.
- Corvo <pers. *Il goffo ammonito* Bartolommei>: 184-187.
- Cosimo <granduca di Toscana>: 3, 90, 280.
- Coviello <pers. commedia>: 52, 53.
- Crate vedi Cratete.
- Crate secondo vedi Cratete secondo.
- Crate Tebano vedi Cratete Tebano.
- Cratete <comico greco>: 30.
- Cratete secondo: 43.
- Cratete Tebano: 83.
- Cratinimo <pers. *La pace* Aristofane>: 99.
- Cratino <drammaturgo greco>: 24, 28, 30, 35, 43.
- Cratinus vedi Cratino.
- Cratone <pers. *De Saltatione* Luciano>: 91.
- Crisostomo, Giovanni <santo>: 31, 42, 74.
- Cristo: 11, 12, 13, 108.
- Crobilo <commediografo greco>: 43.
- Croce, Giulio Cesare: 52.
- Cronimo <pers. *Il villano furbo* Bartolommei>: 161-165.
- Ctisifone <pers. *Adelphoe* Terenzio>: 57.
- Cupaiuolo, Giovanni: 34, 46,
- Cupido: 51, 69, 70, 79, 83, 92, 95, 103, 107, 108, 118, 227, 228, 245.
- Custodia <pers. *Il giovane sviato* Bartolommei>: 149.
- Cyrellus Alexandrinus vedi Cirillo.
- Dario <re di Persia>: 99.
- David: 75.
- Davo <pers. *Andria* Terenzio>: 96.
- Dedalo: 46, 223.
- Del Nero, Piero: 87.
- Demetrio Falereo: 39, 113.

- Demetrius Phalereus vedi Demetrio Falereo.
- Demostene: 16, 40, 66, 114.
- Demostene <generale ateniese>: 110.
- Demosthenes vedi Demostene.
- De Nores Giason: 63.
- Denores, Giasone vedi De Nores Giason.
- Didone <pers. *Eneide* Virgilio>: 107.
- Difilo di Sinope <drammaturgo greco>: 43, 46, 112.
- Dio Chrisostomus vedi Dione Crisostomo.
- Diodoro Siculo: 92.
- Diodorus Siculus vedi Diodoro Siculo.
- Diogene vedi Diogene di Sinope.
- Diogene di Sinope <filosofo greco>: 74.
- Diogene Laerzio <filosofo greco>: 93.
- Diomede Grammatico: 27, 30, 46, 48.
- Diomedes Grammaticus vedi Diomede Grammatico.
- Dione Crisostomo: 32, 37, 42, 56, 74, 77, 78, 82, 96, 113, 277, 295, 298, 302, 315, 331.
- Dione di Prusa vedi Dione Crisostomo.
- Dioniso: 24, 25, 61, 91.
- Dioscoride: <poeta greco>: 45.
- Disperazione <pers. *Il cortigiano racconsolato* Bartolommei>: 196, 198.
- Disprezzo <pers. *Il cortigiano racconsolato* Bartolommei>: 196, 197.
- Dolce, Ludovico: 60.
- Donato, Elio: 34, 46, 67.
- Donatus Aelius vedi Donato, Elio.
- Dorante <pers. *Il servo fraudolente* Bartolommei>: 156, 160.
- Dotti, Ugo: 104, 105, 107.
- Dresselio: 89.
- Drexel, Jeremias vedi Dresselio.
- Drullo <pers. *L'affannone* Bartolommei>: 179-181.
- Du Faur de Saint-Jory, Pierre vedi Fabbro, Pietro.
- Du Jon, François vedi Giugno, Francesco.
- Dulippo <pers. *Il villano furbo* Bartolommei>: 161-164.
- Ebrienza <pers. *Il podagroso risanato* Bartolommei>: 243, 254.
- Edipo: 21, 257.
- Egisto: 77.
- Einsio, Daniello: 34, 37, 46.
- Elena; 70.
- Eliodoro di Emesa <scrittore greco>: 68, 79.
- Enea: 58, 99.
- Ennodio, Magno Felice: 40.
- Ennodius Magnus Felix vedi Ennodio, Magno Felice.
- Enodio vedi Ennodio, Magno Felice.
- Epicarmo <commediografo greco>: 24, 46, 64, 65.
- Epicharmos vedi Epicarmo.
- Epiteto vedi Epitteto.
- Epitteto <filosofo greco>: 79.
- Eracle: 44, 80, 96.
- Erasmus da Rotterdam: 103.
- Ercole: 21, 31, 44, 78, 96, 100, 105, 211, 219, 226, 227, 257.
- Ermellina <pers. *La pace tra ...* Bartolommei>: 131, 132, 134, 135.
- Eros: 107.
- Eschilo: 31, 46, 65.
- Eschino <pers. *Adelphoe* Terenzio>: 57.
- Esculapio: 30.
- Esiodo <poeta greco>: 27, 37, 46, 77, 88.
- Euclione <pers. *Aulularia* Plauto>: 100.
- Eucrate <pers. *Il ladro malizioso* Bartolommei>: 187-191.
- Eufrane <pers. *Il giovine nel bivio* Bartolommei>: 205, 207, 209.
- Eufrone <comico greco>: 80.
- Euphro vedi Eufrone.
- Eupoli <drammaturgo greco>: 24, 28, 30, 33, 35, 44.
- Eupolis vedi Eupoli.
- Euripide: 25, 31, 46, 61, 63, 65, 96.

- Euripides vedi Euripide.
 Eustazio vedi Tazio, Achille.
 Eustrazio vedi Tazio, Achille.
 Eutrapielia <pers. *Il servo fraudolente*
 Bartolommei>: 156, 157.
 Evangelo Tarentino <suonatore di
 cetra>: 109.
 Evanzio: 34.
 Faber, Petrus vedi Fabbro, Piero.
 Fabbro, Pietro: 90, 108, 111.
 Falero <pers. *Il podagroso risanato*
 Bartolommei>: 242, 243, 245-247,
 249-251, 253, 260-262.
 Fannio Cherea, Caio: 105.
 Farnese, Ranuccio I: 83.
 Fatica <pers. *L'affannone*
 Bartolommei>: 179-180.
 Fatica <pers. *Il cortigiano racconsolato*
 Bartolommei>: 196, 197.
 Favre, Pierre vedi Fabbro, Pietro.
 Fedia vedi Fedria.
 Fedria <pers. *Formione* Terenzio>: 57.
 Fedria <pers. *Eunuco* Terenzio>: 57.
 Felicina <pers. *Il giovane sviato*
 Bartolommei>: 149, 154-155.
 Ferrante, Domenico: 61.
 Filandro <pers. *Il giovane sviato*
 Bartolommei>: 149-155.
 Filemone di Siracusa <poeta e
 drammaturgo>: 43, 112.
 Filino <pers. *Il servo fraudolente*
 Bartolommei>: 156, 158, 160.
 Filocleone <pers. *Le Vespri* Aristofane>:
 97.
 Filocrate <pers. *L'ingannante simile*
 Bartolommei>: 142-148.
 Filogo <pers. *Il goffo ammonito*
 Bartolommei>: 184-187.
 Filone l'Ebreo: 118.
 Filopolo <pers. *Il parassito digiunante*
 Bartolommei>: 165-170, 172.
 Filosseno di Citera <poeta greco>: 16.
 Filostrato <retore greco>: 60, 108.
 Fioretti, Benedetto: 62, 63, 66.
 Firenzuola, Agnolo: 27.
 Fitone <pers. *Trinummo* Plauto>: 52,
 115, 263.
 Floricella <pers. *Il giovane sviato*
 Bartolommei>: 155.
 Florimonte, Galeazzo: 99.
 Focione <generale greco>: 99.
 Foresi, Vincenzo vedi Villani, Nicola.
 Formide <commediografo greco>: 24
 Fortuna <pers. *La fortuna ralluminata*
 Bartolommei>: 191-196.
 Foxio, Sebastiano: 50, 60.
 Fox Morcillo, Sebastian vedi Foxio,
 Sebastiano.
 Fozio di Costantinopoli <patriarca>:
 70.
 Fraude <pers. *Il giovine nel bivio*
 Bartolommei>: 205, 222-225, 229,
 239, 240.
 Fulcio <pers. *Il giovine nel bivio*
 Bartolommei>: 205, 211-213.
 Fulvio <pers. *Lo schernito zerbino*
 Bartolommei>: 126-131.
 Furcillo <pers. *Il debitore cattivo*
 Bartolommei>: 199, 203, 204.
 Fusaro, Diego: 91.
 Fusillo, Massimo: 99.
 Galilei, Vincenzo: 87.
 Garin, Eugenio: 114.
 Garzoni, Tommaso: 30, 51, 52, 61, 95,
 96, 99, 100.
 Gaudonio <pers. *Lo schernito zerbino*
 Bartolommei>: 127, 128, 130.
 Gellio, Aulo: 112.
 Gellius, Aulus vedi Gellio, Aulo.
 Gerione <mostro demoniaco *Divina*
Commedia>: 79, 100.
 Giano bifronte <figura mitologica>:
 12.
 Giasone: 72.
 Ginesio <santo>: 11, 12, 13, 14.
 Giovanni di Salisbury: 66, 104, 105,
 106, 107.
 Giove: 30, 31, 32, 96, 212, 231, 254,
 255.
 Giovenale: 47, 48, 53, 85, 90, 102.

- Giralco <pers. *L'usuraio* Bartolommei>: 174-179.
- Girolamo <santo>: 40, 67, 100.
- Girolamus vedi Girolamo.
- Giroldo <pers. *Il parassito digiunante* Bartolommei>: 165-169.
- Giuditta: 75.
- Giugno, Francesco <pittore> : 75.
- Giuliano di Gozzano <santo>: 40.
- Giunio, Francesco vedi Giugno Francesco.
- Giuoco <pers. *Il giovine nel bivio* Bartolommei>: 205, 212-214, 222-224, 232.
- Giustizia <pers. *L'usuraio* Bartolommei>: 174, 175.
- Golia: 75.
- Gonfia <pers. *Il giovane sviato* Bartolommei>: 149, 151-153.
- Gostoli, Antonietta: 98.
- Graziano <pers. commedia>: 52, 53.
- Grifante <pers. *L'usuraio* Bartolommei>: 174-179.
- Grippio <pers. *L'ingannante simile* Bartolommei>: 143, 145-147.
- Grisandrio <pers. *L'affannone* Bartolommei>: 179-184.
- Gros, Pierre: 84, 85.
- Gualtherus, Rodolphus: 67, 74.
- Guarini, Giovanni Battista: 63.
- Heinsius, Daniël vedi Einsio, Daniello.
- Hieronimus vedi Girolamo.
- Homerus vedi Omero.
- Horatius Quintus Flaccus vedi Orazio.
- Ieropolo <pers. *Il podagroso risanato* Bartolommei>: 243, 249, 250.
- Igia <pers. *La fortuna ralluminata* Bartolommei>: 191, 192, 194-196.
- Igia <pers. *Il podagroso risanato* Bartolommei>: 243, 254-264.
- Inganno <pers. *Il cortigiano racconsolato* Bartolommei>: 196, 197.
- Inopia <pers. *Trinummo* Plauto>: 83.
- Iopa <pers. *Eneide* Virgilio>: 107.
- Iperbolo <politico ateniese>: 32.
- Ipparco: 107.
- Ipparco <pers. *Il giovine nel bivio* Bartolommei>: 205, 207, 209.
- Ippia: 107.
- Ippocrate di Coo: 39.
- Iuvenalis Decimus Iunius vedi Giovenale.
- Junius Franciscus vedi Giugno, Francesco.
- Kassel, Rudolf: 30.
- Kaster, Robert: 103.
- Keats Rohan, Katharine: 66.
- Keil, Heinrich: 27, 30, 46, 48.
- Kroll, Guilelmus: 37, 117.
- Lactantius, Lucius Cæcilius Firmianus vedi Lattanzio, Lucio Cecilio Firmiano.
- Lampito <pers. *Il finto mago* Bartolommei>: 136, 137, 139, 140.
- Lattanzio, Lucio Cecilio Firmiano: 52.
- Lattanzio <pers. *Il ladro malizioso* Bartolommei>: 187, 190, 191.
- Lecca <pers. *Il servo fraudolente* Bartolommei>: 156-160.
- Lelio <generale cartaginese>: 105.
- Lenz, Federicus Waltarius: 29.
- Leonida <poeta greco>: 65.
- Lesbonace <retore greco>: 93.
- Lesbonico <pers. *Trinummo* Plauto> : 115-116.
- Lesitele <pers. *Trinummo* Plauto>: 115-116.
- Leucippe <pers. *Leucippe e Clitofonte* Tazio>: 69.
- Leuco: 95.
- Libanio <filosofo siro>: 66.
- Liberalità <pers. *Il finto mago* Bartolommei>: 136.
- Liberio <divinità greca>: 96.
- Licenza <pers. *Il giovane sviato* Bartolommei>: 149.
- Licinio <pers. *De Saltatione* Luciano>: 91.
- Licofrone <pers. *L'usuraio* Bartolommei>: 174-179.

- Licofronte <pers. *Il debitore cattivo* Bartolommei>: 199-204.
 Licurgo <legislatore spartano>: 103.
 Lillo <pers. *L'affannone* Bartolommei>: 179-183.
 Lisa <pers. *Lo schernito zerbino* Bartolommei>: 126-127, 131.
 Lisippo <scultore greco>: 76.
 Lisitele <pers. *Trinummo* Plauto>: 115.
 Liuzzi, Dora: 42.
 Livio <pers. *L'affannone* Bartolommei>: 179-182.
 Livio Andronico: 114.
 Livius Andronicus vedi Livio Andronico.
 Lizio <pers. *Il goffo ammonito* Bartolommei>: 184-187.
 Lodovico: 74.
 Longo, Vincenzo: 27, 39, 82, 91, 92, 93, 95, 109, 117.
 Lucano: 58.
 Lucanus Marcus Annæus vedi Lucano.
 Luciano di Samosata: 27, 28, 30, 39, 82, 91, 92, 93, 95, 109, 117.
 Lucianus Samosatensis vedi Luciano di Samosata.
 Lucilio, Gaio: 30, 48.
 Lucilius Gaius vedi Lucilio, Gaio.
 Lucramo <pers. *Il giovine nel bivio* Bartolommei>: 205, 211-213.
 Lucrazio <pers. *Il falso amico* Bartolommei>: 170, 172-174.
 Lucretius Titus Caro vedi Lucrezio.
 Lucrezio: 74, 120.
 Lucrino <pers. *L'usuraio* Bartolommei>: 175-178.
 Lusso <pers. *La fortuna ralluminata* Bartolommei>: 191-196.
 Lusso <pers. *Il giovine nel bivio* Bartolommei>: 205, 212-214, 222-224, 232, 234, 238.
 Lussuria <pers. *Trinummo* Plauto>: 83.
 Lussuria <pers. *Il podagroso risanato* Bartolommei>: 243, 254.
 Macco <pers. atellana>: 49.
 Maccus vedi Macco.
 Macone <poeta greco>: 45.
 Macrino: 99.
 Macrobio: 49, 86, 103.
 Macrobius Ambrosius Aurelius Theodosius vedi Macrobio.
 Maestro del Trionfo <pers. *Il podagroso risanato* Bartolommei>: 243, 264.
 Magnete <commediografo greco>: 27, 30.
 Magnetes vedi Magnete.
 Magni <comico greco>: 95.
 Malachia di Armagh <santo>: 74.
 Malizia <pers. *Il debitore cattivo* Bartolommei>: 199.
 Manilio, Marco: 42.
 Manilius Marcus vedi Manilio, Marco.
 Mantovani, Alessandra: 102.
 Mantovano, Giovanni Battista vedi Spagnoli, Giovanni Battista.
 Manuzio, Paolo: 100.
 Marasco, Gabriele: 65.
 Margite <pers. *Margite* Omero>: 98.
 Marino, Giovan Battista: 65, 85.
 Marinone, Nino: 49, 103.
 Mario: 22.
 Marius Gaius vedi Mario.
 Marte: 99.
 Martialis Marcus Valerius vedi Marziale, Marco Valerio.
 Marziale, Marco Valerio: 18, 65.
 Massimo di Tiro: 80, 117.
 Mastromarco, Giuseppe: 24, 30.
 Mato <capo della rivolta dei mercenari cartaginesi>: 22.
 Mattias Maria, Bartolommei: 47, 90.
 Mattone, vedi Mato.
 Maximus Tyrius Cassius vedi Massimo di Tiro.
 Mazzoni, Jacopo: 22, 35, 37, 38, 77, 88.
 Mecenate: 90.
 Medici (de'), Ippolito di Giuliano: 41.
 Medidoro <pers. *Il finto mago* Bartolommei>: 136-141.

- Meditone <pers. *Il giovine nel bivio*
Bartolommei>: 205, 220, 221,
223-226, 230, 232, 233, 238-240.
- Megobisto da Chio: 99.
- Mei, Girolamo: 87, 88.
- Meleto <pers. *Apologia di Socrate*
Platone>: 110, 117.
- Melito vedi Meleto.
- Menander vedi Menandro.
- Menandro <commediografo greco>: 24,
40, 43, 46, 106, 111, 112.
- Menchi Seidel, Silvana: 103.
- Menedemo <pers. *Heautontimorumenos*
Terenzio>: 22, 23.
- Mengo <pers. *L'affannone*
Bartolommei>: 179, 183.
- Menippo <pers. *Il falso amico*
Bartolommei>: 170-174.
- Mercurio: 30, 63, 96.
- Mercurio <pers. *Il ladro malizioso*
Bartolommei>: 187.
- Meschini, Anna: 24.
- Migliore, Franzo: 107.
- Minarini, Alessandra: 40.
- Minerva: 69, 119.
- Minturno, Antonio Sebastiano: 19, 24,
42.
- Mirrina <pers. *L'ingannante simile*
Bartolommei>: 142, 143, 145, 148.
- Mirteo: 80.
- Misa <pers. *La donna maledica*
Bartolommei>: 122, 123, 126.
- Mullo: 27, 30.
- Mummio, Lucio <commediografo
latino>: 49.
- Myllus vedi Mullo.
- Nanninck Pieter vedi Nannio, Pietro.
- Nannio, Pietro: 28, 101.
- Negrino <pers. *Il debitore cattivo*
Bartolommei>: 199, 200, 204.
- Nemesi <pers. *La fortuna ralluminata*
Bartolommei>: 191, 192, 194, 195.
- Nerone: 70, 108, 109.
- Nesti, Pietro: 21
- Nettuno: 32.
- Nevio, Gneo <commediografo latino>:
46.
- Naevius Cnaeus vedi Nevio, Gneo.
- Nibbio <pers. *Il giovane sviato*
Bartolommei>: 149, 152, 153.
- Nicca <pers. *Il ladro malizioso*
Bartolommei>: 187, 190, 191.
- Nicca <pers. *Il villano furbo*
Bartolommei>: 161, 164, 165.
- Nicca <pers. *La pace ...* Bartolommei>:
132, 134, 135.
- Nicola <pers. *Il parassito digiunante*
Bartolommei>: 166, 168.
- Nicia <generale ateniese>: 110.
- Nicobolo <pers. *Il giovane sviato*
Bartolommei>: 149,-150, 152,
153, 155.
- Nicofonte <poeta greco>: 44.
- Nicofrone, vedi Nicofonte.
- Nisiely, Udeno vedi Fioretti,
Benedetto.
- Novio, Quinto <commediografo
latino>: 49.
- Novius, Quintus vedi Novio, Quinto.
- Nunzio <pers. *Il podagroso risanato*
Bartolommei>: 243, 259-261.
- Oloferne: 75.
- Omero: 19, 32, 34, 35, 37, 38, 40, 46,
69, 72, 79, 95, 98, 99, 114.
- Onorio <pers. *L'affannone*
Bartolommei>: 179, 183.
- Oppiano di Apamea: 70.
- Opulenza <pers. *Il cortigiano*
racconsolato Bartolommei>: 196, 197.
- Orazio: 15, 24, 28, 30, 36, 37, 39, 40,
46, 54, 55, 59, 72, 75, 86.
- Orazio <pers. *L'affannone*
Bartolommei>: 180.
- Orfeo: 78.
- Orino <pers. *L'usuraio* Bartolommei>:
174-178.
- Oronzio <pers. *L'affannone*
Bartolommei>: 179-183.
- Ottonelli, Giovanni Domenico: 23, 51,
52, 53, 71, 78, 80, 110.

- Ovidio: 33, 37, 83.
 Ovidius Publius Naso vedi Ovidio.
 Ozio <pers. *L'affannone* Bartolommei>: 179-180.
 Ozio <pers. *La fortuna ralluminata* Bartolommei>: 191, 192, 194-196.
 Pacca, Vinicio: 45.
 Pace <pers. *Il cortigiano racconsolato* Bartolommei>: 196, 198.
 Palestrio <pers. *L'ingannante simile* Bartolommei>: 142-145, 148.
 Palisca, Claude: 87.
 Pamfila <pers. *La donna maledica* Bartolommei>: 121-126.
 Pamfilio <pers. *Andria* Terenzio>: 57.
 Pancia <pers. *La pace tra ...* Bartolommei>: 131-134.
 Panfila <pers. *Eunuco* Terenzio>: 22, 23.
 Panicarola, vedi Panigarola, Francesco.
 Panigarola, Francesco: 39, 98.
 Pappachicchi <pers. *Il debitore cattivo* Bartolommei>: 199, 202.
 Paride: 118.
 Parmenone <pers. *Ecyra* Terenzio>: 17.
 Parrasio, Aulo Giano: 24, 72.
 Pasibola <pers. *La donna maledica* Bartolommei>: 121-126.
 Pasibone <pers. *Il parassito digiunante* Bartolommei>: 165-169.
 Pasquino <pers. *Il villano furbo* Bartolommei>: 161, 163.
 Pasquino <pers. *La donna maledica* Bartolommei>: 122, 124, 125.
 Passerat, Jean vedi Passerazio, Giovanni.
 Passerazio, Giovanni: 76.
 Patrizi, Francesco: 30, 33, 43, 44, 61, 63, 64.
 Pausania <scrittore e geografo greco>: 107, 108, 111.
 Pausanias vedi Pausania.
 Pellegrini, Lelio: 105.
 Pellegrino vedi Pellegrini, Lelio.
 Perellio, Fausto: 86.
 Pericle: 29, 32, 99, 117.
 Perifane <pers. *L'ingannante simile* Bartolommei>: 142-148.
 Perillo vedi Perellio, Fausto.
 Perusino, Franca: 24.
 Petrarca, Francesco: 19, 45, 81, 120.
 Philo Alexandrinus vedi Filone l'Ebreo.
 Philostratus Flavius vedi Filostrato.
 Photius vedi Fozio.
 Pickard Cambrige, Arthur Wallace: 24.
 Picoclo vedi Proclo.
 Pilade <mimo greco>: 90.
 Pindaro: 46.
 Pini, Giovanni: 27.
 Pitagora: 32.
 Pittagora vedi Pitagora.
 Plato vedi Platone.
 Platone: 18, 19, 24, 29, 30, 32, 34, 37, 38, 50, 60, 65, 71, 75, 76, 84, 86, 91, 93, 117, 219, 257.
 Plauto: 31, 37, 43, 46, 49, 50, 61, 63, 75, 76, 77, 83, 96, 99, 100, 101, 105, 112, 114, 116, 118, 239, 244, 247, 254.
 Plautus Titus Maccius vedi Plauto.
 Plinio il Giovane: 105, 106.
 Plinius Caecilius Gaius Secundus vedi Plinio il Giovane.
 Plumante <pers. *Lo schernito zerbino* Bartolommei>: 126-131.
 Plutarchus vedi Plutarco.
 Plutarco: 17, 18, 65, 66, 67, 74, 109, 111, 112, 117.
 Pluto vedi Plauto.
 Podagra <pers. *Il podagroso risanato* Bartolommei>: 242-244, 247-252, 254-259, 262-264.
 Polifemo: 63.
 Polinestra o Pollistena <pers. *La pace tra ...* Bartolommei>: 131-135.
 Polipone <pers. *Il cortigiano racconsolato* Bartolommei>: 196-198.
 Poliziano, Angelo: 114.
 Pollio, Felice: 111.

- Pollio Surrentino vedi Pollio, Felice.
 Polluce, Giulio: 18, 43, 67,74.
 Pollux Iulius vedi Polluce, Giulio.
 Pompeius Gnaeus Magnus vedi
 Pompeo, Gneo.
 Pompeo, Gneo: 22, 58.
 Pomponio, Lucio <commediografo
 latino>: 49.
 Pontani, Filippo Maria: 45, 64.
 Pontano, Giovanni: 16, 102.
 Powell, Jonathan: 32, 117.
 Pozzi, Mario: 76.
 Prassitele <scultore greco>: 72.
 Previtiera, Carmelo: 16.
 Proclo Licio Diadoco <filosofo>: 37,
 38, 61, 117.
 Prodicò Chio vedi Prodicò di Ceo.
 Prodicò di Ceo <filosofo greco>: 44.
 Proserpina: 69.
 Proteo <divinità greca>: 91, 92.
 Prudentius Clemens Aurelius vedi
 Prudenziò, Clemente Aurelio.
 Prudenzià <pers. *Il giovine nel bivio*
 Bartolommei>: 205, 208.
 Prudenzià <pers. *Il villano furbo*
 Bartolommei>: 161.
 Prudenziò, Clemente Aurelio: 110.
 Ptolomaeus Hephesus vedi Tolomeo
 Efestione.
 Pulci, Luigi: 96.
 Pulcinella <pers. commedia>: 52.
 Quintiliano: 112, 114.
 Quintilianus Marcus Fabius vedi
 Quintiliano.
 Radice, Roberto: 118.
 Ragguetto <pers. commedia>: 52.
 Reale, Giovanni: 31.
 Restani, Donatella: 87.
 Ricchieri, Ludovico: 67, 93.
 Ricci, Pier Giorgio: 49.
 Rintone di Siracusa: 64.
 Rintone Tarentino vedi Rintone di
 Siracusa.
 Ripa, Cesare: 83.
 Robertello, vedi Robortello, Francesco.
 Robortello, Francesco: 40.
 Rodigino, Celio vedi Ricchieri, Ludovico.
 Romani, Wherter: 17, 56, 58, 59.
 Romei, Danilo: 99.
 Roscio Gallo, Quinto <comico>: 105,
 106, 119.
 Rubeo, Agostino: 67.
 Ruffino vedi Tirranio Rufino.
 Rufino d'Aquileia vedi Tirannio
 Rufino.
 Sagacità <pers. *Il villano furbo*
 Bartolommei>: 161.
 Sagaristo <pers. *L'ingannante simile*
 Bartolommei>: 143, 146, 148.
 Sallustio: 93.
 Sallustius Gaius Crispus vedi Sallustio.
 Salmace <ninfa>: 51.
 Salvini, Anton Maria: 38,
 Sandrina <pers. *Lo schernito zerbino*
 Bartolommei>: 126-130.
 Sandro <pers. *Il villano furbo*
 Bartolommei>: 161, 162, 164, 165.
 Sanga <pers. *La donna maledica*
 Bartolommei>: 122, 124.
 Sarchietto <pers. *L'usuraio*
 Bartolommei>: 175-176.
 Sardi, Alessandro: 64.
 Sardo Alessandro, vedi Sardi,
 Alessandro.
 Saresberense vedi Giovanni di
 Salisbury.
 Saresberiensis, Joannes vedi Giovanni
 di Salisbury.
 Sauli, Bandinello: 106.
 Sbarba <pers. *Il debitore cattivo*
 Bartolommei>: 199, 202, 203.
 Scaligeri, Camillo vedi Banchieri,
 Adriano.
 Scaligero, Giulio Cesare: 46, 47, 67.
 Scatizzo <pers. *Il debitore cattivo*
 Bartolommei>: 199, 204.
 Scevola, Quinto Mucio <giurista
 romano> 104, 105.
 Scherzo <pers. *Il goffo ammonito*
 Bartolommei>: 184.

- Schiano, Claudio: 70.
 Scipione Africano: 32, 105.
 Scipione, Publio Cornelio vedi Scipione Africano.
 Scoliaste di Aristofane: 31, 32, 48.
 Seleuco: 90.
 Semonide Amorgino: 27.
 Sempronìa <moglie di Bruto>: 93.
 Seneca, Lucio Anneo: 31, 37, 89, 98.
 Seneca Lucius Annaeus vedi Seneca, Lucio Anneo.
 Senofonte: 44, 93.
 Serafino <pers. *Il libro del Cortegiano* Castiglione>: 97, 98.
 Serione <pers. *Il debitore cattivo* Bartolommei>: 199, 203, 204.
 Servitù <pers. *Il cortigiano racconsolato* Bartolommei>: 196, 197.
 Sicinno: 90.
 Sigonio, Carlo, 19-20.
 Silamone, vedi Silanion.
 Silanion <scultore greco>: 17.
 Sileno <figura mitologica>: 63.
 Silio Italico, Tiberio Cazio Asconio: 37, 58.
 Silius Italicus, Tiberius Catius Asconius vedi Silio Italico, Tiberio Cazio Asconio.
 Silla: 22, 106.
 Simplicio <filosofo greco>: 117achille.
 Siro <pers. *Heautontimorumenos* Terenzio>: 67.
 Sisifo <figura mitologica>: 105.
 Sobrietà <pers. *Il parasito digiunante* Bartolommei>: 165, 166.
 Sobrietà <pers. *Il podagroso risanato* Bartolommei>: 243, 255, 258, 261.
 Socrate: 19, 30, 31, 32, 34, 93, 97, 104, 105, 110, 117, 219.
 Sofilo <comico>: 44.
 Sofronia <pers. *La donna maledica* Bartolommei>: 121-126.
 Solerzia <pers. *Il giovine nel bivio* Bartolommei>: 205, 206.
 Sordello <pers. *Lo schernito zerbino* Bartolommei>: 127-130.
 Sorino <pers. *Il servo fraudolente* Bartolommei>: 156, 159, 160.
 Sotercolo <pers. *Il podagroso risanato* Bartolommei>: 243, 249, 250.
 Spagnoli, Giovanni Battista: 55-56.
 Spartaco: 22.
 Spartago, vedi Spartaco.
 Spendio <capo della rivolta dei mercenari cartaginese>: 22.
 Speranza <pers. *Il cortigiano racconsolato* Bartolommei>: 196, 197.
 Speroni, Sperone: 76.
 Stanga <pers. *Il goffo ammonito* Bartolommei>: 184-187.
 Stasimo <pers. *Trinummo* Plauto>: 116.
 StatiusPublius Papinius vedi Stazio Publio Papinio.
 Stazio Publio Papinio: 111.
 Stefano <drammaturgo greco>: 64.
 Stobaeo, Johannes vedi Stobèò, Giovanni.
 Stobèò, Giovanni: 27.
 Strabo vedi Strabone.
 Strabone: 61, 65, 111.
 Stralino <pers. *Il giovane sviato* Bartolommei>: 149-151, 153.
 Strascina <pers. *L'affannone* Bartolommei>: 179, 181.
 Stringa <pers. *Il servo fraudolente* Bartolommei>: 156-160.
 Strobolo <pers. *L'ingannante simile* Bartolommei>: 143, 147.
 Sulla, Lucius Cornelius vedi Silla.
 Summo, Faustino: 86.
 Susarion vedi Susarione.
 Susarione <drammaturgo greco>: 27, 30.
 Svetonio: 96, 108, 109, 111.
 Svetonius Gaius Tranquillus vedi Svetonio.
 Tacito: 108.
 Tacitus Publius Cornelius vedi Tacito.
 Talìa <musa greca>: 11, 14, 42, 68.

- Tantalo: 59, 60, 247.
 Targeta <pers. *Il podagroso risanato*
 Bartolommei>: 243, 249.
 Tasso, Torquato: 74.
 Taverna <pers. *Il parasito digiunante*
 Bartolommei>: 165, 167-169.
 Tazio, Achille <romanziero greco>: 68,
 69.
 Teagene <pers. *Etiopiche* Eliodoro>:
 68, 79.
 Tebano <comico>: 44.
 Telefo <re dei Misi>: 119.
 Temistocle <generale greco>: 99.
 Teocrito <poeta greco>: 24, 46, 64, 65.
 Teodoro <attore greco>: 17.
 Teogene: 95.
 Teologo religioso, vedi Ottonelli.
 Terchio <pers. *L'usuraio* Bartolommei>:
 175, 178.
 Terentius Publius Afer vedi Terenzio
 Afro, Publio.
 Terenzio Afro, Publio: 22, 34, 37, 40,
 41, 46, 49, 50, 57, 59, 67, 78, 105.
 Terone <tiranno d'Agrigento>: 65.
 Tersite <pers. *Iliade* Omero>: 37, 95.
 Tespi <commediografo greco>: 24.
 Testard, Maurice: 38.
 Testi, Fulvio: 73.
 Teubner, Benedictus Gotthelf: 18.
 Thalia vedi Talia.
 Theocritus vedi Teocrito.
 Theron vedi Terone.
 Thespis vedi Tespi.
 Tiberio <pers. *La pace tra ...*
 Bartolommei>: 131-135.
 Tifeo <figura mitologica greca>: 100.
 Tirranio Rufino: 100.
 Tirreo vedi Tirteo.
 Tirteo <poeta greco>: 65.
 Tito Livio: 46, 47.
 Titus Livius vedi Tito Livio.
 Tofano <pers. *Il villano furbo*
 Bartolommei>: 161-165.
 Tofano <pers. *La donna maledica*
 Bartolommei>: 122.
 Tolomeo I Sotere: 64, 84, 85.
 Tolomeo Efestione o Chenno: 70.
 Tommaso d'Aquino <santo>: 104.
 Tonfio <pers. *Il goffo ammonito*
 Bartolommei>: 184-187.
 Totaro, Piero: 24, 30.
 Trafila o Trafela <pers. *La pace tra ...*
 Bartolommei>: 131-135.
 Traiano <imperatore romano>: 70.
 Trappola <pers. *Il ladro malizioso*
 Bartolommei>: 187-189.
 Trigea <pers. *Il finto mago*
 Bartolommei>: 136-138, 140, 141.
 Trinca <pers. *La donna maledica*
 Bartolommei>: 122.
 Tucidide <storico greco>: 109.
 Turnèbe, Adrien: 104.
 Turnebo, vedi Turnèbe, Adrien.
 Turnebus Adrianus vedi Turnèbe,
 Adrien.
 Tyrannius Rufinus vedi Tirannio
 Rufino.
 Tzetze vedi Tzetzes, Giovanni.
 Tzetzes, Giovanni: 88.
 Ulpiano di Emesa: 66.
 Ulpianus vedi Ulpiano di Emesa.
 Ulisse: 63, 77, 79, 229.
 Valerio Massimo: 49, 53, 104.
 Valerius Maximus vedi Valerio
 Massimo.
 Valgiglio, Ernesto: 17, 74.
 Vanità <pers. *Lo schernito zerbino*
 Bartolommei>: 127.
 Varchi, Benedetto: 66.
 Varini, Diego: 94.
 Venere: 47, 49, 62, 69, 70, 71, 72, 94,
 108, 119, 214, 226, 233, 234, 238,
 262.
 Vergilio vedi Virgilio.
 Vergilius Publius Maro vedi Virgilio.
 Vettori, Piero o Pier: 39, 87.
 Victorinus Gaius Marius vedi
 Vittorino, Gaio Mario.
 Vigilia <pers. *Il cortigiano racconsolato*
 Bartolommei>: 196, 197.

- Villani, Nicola: 85.
 Violante <pers. *La pace tra ...*
 Bartolommei>: 131, 132, 134, 135.
 Viperani, Giovanni Antonio: 54-55.
 Virgilio: 37, 40, 42, 46, 58, 72, 75, 79,
 86, 99, 107, 114.
 Virginio Romano <comico>: 105, 106,
 119.
 Virtù <pers. *Il cortigiano racconsolato*
 Bartolommei>: 196, 198.
 Virtù <pers. *Il giovine nel bivio*
 Bartolommei>: 205-211, 213, 215-
 220, 223, 224, 226-234, 238-242.
 Virtù <pers. *La fortuna ralluminata*
 Bartolommei>: 191-196.
 Vita privata <pers. *Il cortigiano*
racconsolato Bartolommei>: 196,
 198.
 Vitruvio: 84, 85.
 Vitruvius Pollio vedi Vitruvio.
 Vittorino, Gaio Mario: 49.
 Vives Ioannes Lodovicus vedi Vives,
 Juan Luis.
 Vives, Juan Luis: 49, 109.
 Volcano vedi Vulcano.
 Voluttà <pers. *Il giovine nel bivio*
 Bartolommei>: 205, 206, 211-215,
 218-220, 222-224, 225, 226, 228-
 232, 234, 238-242.
 Voss: 25, 27, 33, 48, 54.
 Vossio vedi Voss.
 Vossius, Gerardus Joannes vedi Voss.
 Vulcano: 37, 38, 248.
 Wessner, Paulus: 34.
 West, Martin Litchfield: 27.
 Wolf, Hieronimus: 66.
 Xenophon vedi Senofonte.
 Zaccaria, Vittorio: 19.
 Zanaiole <pers. *Il parasito digiunante*
 Bartolommei>: 166, 167.
 Zanni <pers. commedia>: 52.
 Zemonio: 111.
 Zenodoto <filologo greco>: 100.
 Zenone di Elea <filosofo greco>: 69.
 Zerbini, Maurizio: 90.
 Zorat, Marta: 92.
 Zuta <pers. *Il parasito digiunante*
 Bartolommei>: 165-170.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
22. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in preparazione).
24. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in preparazione).
25. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. I carteggi con Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

