

Die italienischsprachigen Handschriften
der Sächsischen Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Neue Perspektiven der Forschung

Herausgegeben von
Anna Katharina Plein und Markus Schürer

unter redaktioneller Mitarbeit von
Wiebke Gerlach und Anika Herber

Die italienischsprachigen Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Herausgeber: Anna Katharina Plein / Markus Schürer

Entstanden im Rahmen des DFG-geförderten Projekts „Erschließung und
Digitalisierung der italienischsprachigen Handschriften der SLUB Dresden“

Zitierfähige URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-708522>

DOI: <https://doi.org/10.25366/2020.09>

Inhalt

<i>Anna Katharina Plein / Markus Schürer</i> Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) und ihre italienischsprachigen Handschriften. Eine Einführung	9
<i>Maria Lieber / Christoph Oliver Mayer</i> Die italienischen Handschriften in Dresden – eine Kontextualisierung in der Hofkultur	29
<i>Serenella Baggio</i> Gli italiani a Dresda. Varietà linguistiche nella Collezione sassone	43
<i>Michele Coscia</i> Oralità nella predicazione medievale: l'esempio della <i>Leggenda di sant'Antonio</i> <i>abate</i> conservata presso la SLUB (Mscr.Dresd.Ob.6)	67
<i>Eef Overgaauw</i> Handschriften von Dantes <i>Divina commedia</i> in Berlin und Dresden	83
<i>Adriana Paolini</i> Scritture svelate. Il manoscritto della <i>Commedia</i> di Dresda	107
<i>Umberto Dassi</i> Ignote terzine di Dante in un codice delle tragedie di Seneca (Mscr.Dresd.Dc.152)	123
<i>Fabio Forner</i> Petrarca a Dresda: dai manoscritti alle stampe	143
<i>Marica di Pietro</i> Il codice Mscr.Dresd.Ob.21: una possibile collocazione in area mantovana	161
<i>Giuseppe Mollo</i> La genesi di <i>Delle fortificationi</i> di Carlo Theti con particolare riguardo ai manoscritti dresdensi (Mscr.Dresd.Ob.14, Ob.15 e Ob.16-17)	177

<i>Matteo Guidetti</i>	
Il testimone sassone della <i>Cortona convertita</i> . Un percorso catalografico	217
<i>Rashid-S. Pegab</i>	
Handschriftliche Libretti von Domenico Lalli oder: von Neapel über Venedig und Arolsen nach Delhi	231
<i>Fabio Marri</i>	
Un approccio alle raccolte poetiche-drammatiche tra Sei e Settecento	247
Personenregister	273
Register der zitierten Handschriften	279

Un approccio alle raccolte poetiche-drammatiche tra Sei e Settecento

Fabio Marri

Il codice Ob.37, registrato per la prima volta nel catalogo di Scheureck¹ del 1755, non risulta finora noto in Italia, e, infatti, manca dagli elenchi dei testimoni nelle edizioni critiche di taluni autori seicenteschi qui compresi. Il manoscritto non ha titolo, essendo rimaste bianche sia la carta II che precede i fogli numerati da 1 in poi, sia la pagina Ir – l'attuale secondo foglio dopo la copertina cartonata – che doveva essere il frontespizio, riccamente decorato a motivi floreali, e siglato in basso P.P.M.E.: dall'ovale lasciato in bianco al centro si intuisce il mancato completamento del lavoro. È designato nel Catalogo dei manoscritti come “Canzonnen, Sonette u.a. italienische Gedichte ohne Namen des Verfassers”, con data “17./18. Jahrh.”, “die Abfassung der Gedichte scheint in die Jahre 1675–1680 zu fallen”,² ciò che si attaglia alle poesie di carattere storico-politico.

Alcune di esse sono ispirate alla guerra di Luigi XIV di Francia contro l'Olanda (ovvero “Province unite”) del 1672–1678 (carte 48v, 51v: questo sonetto contiene un gioco di parole sul “mal francese” che ha colpito la vecchia meretrice Olanda); altre alla morte del maresciallo francese Henri de Turenne (1675: 50r-v, “Cadde il Marte de' Galli: in mesti carmi...”, “È morto il gran Turrena: aste guerriere...”, quest'ultima con una acutezza finale, tipicamente barocca, sulla palla di cannone che uccise il generale);³ all'ascesa al trono imperiale (1658) e al matrimonio (1677) di Leopoldo I (ff. 95-97), e al suo comandante Raimondo Montecucoli, che nel 1664 vinse i Turchi alla Raab e fu nominato “Tenente generale dell'armi di Cesare” (*General Lieutenant* del Reich), carica mantenuta fino al 1675: a questi eventi si riferisce il sonetto di 96v “Germe invitto d'eroi, tesoro del mondo”.

¹ Bibl.Arch.I.Ba,Vol.132.

² Schmidt (1906), pp. 97-98.

³ Questo secondo sonetto è anche nel ms. 1517 della Oliveriana e nell'A.2177 dell'Archiginnasio (p. 53), dove in calce è indicato un nome d'autore, malamente leggibile e interpretato dal catalogo ufficiale come “Dott. Turco (?)”. Ma quella sigla potrebbe anche essere decifrata come <Tenero> o chissà cos'altro. Da notare comunque la corretta formulazione del v. 11 “*pria* anonciò le vittorie e poi la guerra”, dove il ms. della SLUB ha un erroneo “*pira* nuntio”. Con forme variate il sonetto è segnalato in altri testimoni dell'Oliveriana e della Moreniana di Firenze. Osservo infine che nella stessa pagina del ms. A.2177 è riportato un altro sonetto per la morte di Turenne, “Francesi per non far mala creanza”, attribuito a un “Moreschi” e nel quale l'uso di termini dialettali veneti accentua il sarcasmo antifrancese particolarmente notevole nelle terzine (“Con le reliquie de sto Gallo intanto – con la milza, fegàò, core e magon – feve un potacchio, e distemprèl col pianto. – Fé dele sue prodezze un'oracion – disé ch'i son miracoli da santo – ch'i l'han canonizà con el canon”).

L'ultimo quarto del Seicento (piuttosto che l'inizio del Settecento) è dunque il periodo cui va attribuita la confezione materiale del manoscritto, verosimilmente pensato come una copia elegante da destinare alla lettura di persona altolocata.⁴ Ma una parte delle poesie appartiene certamente alla prima metà del Seicento: un aiuto ci viene dall'identificazione degli autori delle poesie (canzoni ovvero odi, sonetti, canzonette musicali), rigorosamente taciuti nel manoscritto, che si limita a dare i titoli dei singoli pezzi. Con l'aiuto dei principali cataloghi dei manoscritti italiani si è anzitutto constatato che la prima parte del codice è riservata a Giovan Battista Ricciardi (1623–1686), noto soprattutto quale commediografo, che tra il 1640 e il '47 frequentò a Firenze l'accademia dei Percossi fondata da Salvator Rosa, e in coppia con lui soleva recitare. A Rosa (che spesso soggiornò in un castello presso Poggibonsi posseduto da Ricciardi) è rivolta la canzone, ovvero ode, di 26 strofe con cui si apre il codice, intitolata *Dell'humane miserie* (latinamente in altri manoscritti *De humanis calamitatibus* o *De adversitatibus*, fissa restando la dedica a Rosa), con incipit "Sotto rigida stella". Un altro letterato toscano, Lorenzo Bellini (1643–1704), che come insegnante all'università di Pisa fu collega di Ricciardi (docente di Filosofia morale dal 1673), nel codice oggi Palatino 263 della Biblioteca Nazionale di Firenze dà come titolo della canzone "A Salvator Rosa: doversi preparar l'animo a fortemente sostener le disgrazie" (pp. 94-105). Rosa morì nel 1673, dunque il testo non può essere posteriore a quell'anno.

Anche la seconda, lunga canzone del codice Ob.37 (ff. 15r-21v), *Iddio*, in 27 strofe con incipit "O dell'eterno fabbro" e portata da almeno altri 11 manoscritti italiani (compreso il Magliabechiano II.VI.133 dove è anteposta a *Dell'humane miserie*, e il Palatino 263 di Bellini, che titola *Il Dio*), è di Ricciardi: fra gli altri, gliela attribuisce esplicitamente un altro codice della SLUB, Mscr.Dresd.F.42, a f. 117r, "Il Dio. Canzone del sig. Gio. Battista Ricciardi" (ma ne trascrive solo l'inizio).

Così la terza canzone (ff. 23r-28r), 11 strofe dal lungo titolo *Che la forza del dolore eccede la capacità dell'humano intendimento*, e incipit "Piango le mie miserie, e so ch'altrui", è attribuita a Ricciardi dalla maggioranza dei manoscritti inventariati, che spesso aggiungono (come ad es. fanno il già cit. Palatino 263 e il 1293 della Biblioteca Universitaria di Bologna) la dedica al teologo senese Volunnio Bandinelli, precettore di Cosimo III de' Medici (Ricciardi ne scrive che "l'eroiche virtudi / con gloriosa scorta additi a i regi"): Bandinelli morì nel 1667, ma l'epoca dell'educazione del principino (nato nel 1642) si restringe a prima del 1661, quando Cosimo si sposò.

È ugualmente di Ricciardi la quarta, lunghissima canzone (39 strofe, ff. 29r-48r), in genere contenuta dagli stessi codici delle precedenti, messa da Bellini in testa al suo Palatino 263 (pp. 1-12, con titolo *Il tempo*); il nome del nostro poeta è fatto, per esempio, dal ms. Estense It.356 e dal bolognese dell'Universitaria 1293, dove l'ordine delle quattro canzoni di Ricciardi è identico a quello del codice della SLUB. Che è però impreciso nell'incipit, scritto "Su le rupi carpizie (io stesso il viddi)", con due evidenti errori rispetto al resto della tradizione: *carpizie* invece che 'carpazie', e *viddi* che disturba la rima col successivo *lidi*.

Dopo questa prima metà del manoscritto, occupata interamente dal Ricciardi, la seconda parte assume un carattere più miscelaneo, tra poesie d'amore e altre che, secondo una moda barocca, si appuntano paradossalmente su difetti o stranezze fisiche delle donne celebrate. È

⁴ Non ho trovato riscontri stringenti per le filigrane, non omogenee, che variano dal grappolo d'uva alle lettere H e W (questa anche rovesciata).

degno di nota che tre sonetti consecutivi delle carte 52r-53r, intitolati *Donna invecchiata che si lascia*, *A donna brutta per nome Angiola*, *Bella donna invecchiata*, sono da assegnare a nomi celebri del secentismo italiano: il primo (“Mentre vuoi riparar del tempo il danno”, f. 52r), e l’ultimo (“Ha pur, o Lidia, ha pure il tempo alfine”, f. 53r), che mettono in dubbio l’efficacia dei mezzi usati dalla donna per apparire più giovane, appartengono al celebre poeta friulano Ciro di Pers (1599–1663), nella cui *editio princeps* del 1666 furono stampati (pp. 36 e 38, poi di nuovo in stampe successive), e che ritroviamo nell’edizione critica curata da Michele Rak.⁵ Il codice di Dresda è sfuggito all’accurato regesto di Lorenzo Carpané (1997), che censisce ben 81 manoscritti.

Invece, il sonetto interposto ai due di Pers (“Voi sì che di beltà passate il segno”, f. 52v dell’Ob.37), dovrebbe essere del poeta barocco umbro Francesco Melosio (1609–1670), cui lo assegna il ms. Palatino 263 di Firenze; il testo manca però alle prime edizioni delle *Poesie e prose* (1672, 1673, 1674, pressoché identiche).

Qualche pagina più avanti (71v), all’interno di una serie dove oggetto dell’amore sono donne di etnie esotiche, sta il sonetto *Sopra bella ebrea*: “O Dio com’essere può che in sì bel viso”, ugualmente del Pers, oggi ripreso dall’edizione Rak (1978).

Ben noto è pure l’autore del sonetto di f. 53v *Sopra la Corte* (come titola il codice della SLUB, alla stessa maniera del ms. 3935 della Biblioteca Universitaria di Bologna), che segue immediatamente il trittico di Pers-Melosio sulle donne brutte o sfiorite: si tratta di Alessandro Tassoni. Il nostro manoscritto non è tra i sei (sette se consideriamo che in uno il sonetto appare in due distinte versioni) che l’editore più recente, Pietro Puliatti,⁶ cita per quello che intitola *Biasimo della Corte* (e si intende la corte romana, dove Tassoni passò 37 anni della sua vita); ma sono in realtà almeno 16 i testimoni a penna, mentre per la prima stampa si dovette attendere un opuscolo del 1893 che desunse il testo dal ms. Palatino 302 di Firenze.⁷

Il testo come è riportato nel nostro manoscritto diverge da tutti gli altri codici, sia per un evidente errore al v. 9 (“Doveva Satan se doveva disperato”), ipermetro e dove il secondo *doveva* prende il posto di ‘volea’, sia per altre lezioni di minor peso ai vv. 5 e 12. Le maggiori affinità sono col codice 3980 dell’Universitaria di Bologna e col codice di Reggio Vari.G.18, cioè i due che trasmetterebbero la lezione più matura secondo Puliatti. Col manoscritto reggiano, quello che nella stessa carta presenta due redazioni differenti (la prima delle quali è ritenuta dall’editore la più autorevole), c’è coincidenza per la terzina finale, in particolare per l’uso del passato remoto anziché il presente portato dalla maggioranza dei testimoni: “Entrò San Pietro in corte di Pilato / una sol volta, e tre rinegò Christo”.

A conti fatti, va escluso che l’Ob.37, quanto al sonetto tassoniano, sia *descriptus* da uno degli altri portatori; ma l’estrema dispersione delle varianti fa pensare all’esistenza di stesure diverse, sia ad opera del Tassoni stesso (ben quattro redazioni d’autore sono supposte da Puliatti; penso a un Tassoni che, steso un sonetto, volta per volta ne approntasse copie so-

⁵ Rak (1978), pp. 38 e 40.

⁶ Tassoni (1989), pp. 121, indi 1000-1006.

⁷ Bacci (1893), p. 10. Una nuova edizione del sonetto comparve in Tassoni (1930), p. 316: nel silenzio dell’editore Rossi, la ritengo desunta dalla copia ottocentesca del ms. 1916.1.13 della Biblioteca Oliveriana.

stituendo via via passaggi e *agudezas*), sia a riscritture di copisti-poeti: tra essi riappare Francesco Melosio, la cui vicenda biografica di poeta di corte presenta alcuni tratti in comune col Tassoni.

Azzardo un'edizione del sonetto tassoniano che chiamerei 'differenziale', cioè fondata sui manoscritti ignoti ai precedenti editori, in particolare il 1211 della Biblioteca Universitaria di Bologna, cinque-secentesco (a carta non numerata); e aggiungo la 'coda' (seppur dubitando della paternità tassoniana) presente in un altro codice bolognese, Archiginnasio A.393 (f. 53v). In un apparato selettivo do rilievo alle principali discordanze dell'Ob.37, che non sono gravi e possono anche sembrare preferibili, quanto meno nella scelta dei due passati remoti ai versi 13-14, dati dalla maggioranza dei manoscritti.

La corte è un arsenal, et una stanza
di cancri,⁸ d'affanni e di dolore
ove sempre si vive a crepacuore
benché non vi si mangi a crepanza.

È corte una lunghissima speranza⁹
ove non è né cortesia né amore;¹⁰
ivi son due sorelle a tutte l'hore,
pochissima pietà, manco pietanza.

Dovea Satàn, se volea¹¹ disperato
Vederne Giobbe, e di lui farne acquisto,
Metterlo in corte di qualche prelato.

Ché chi entra in corte vi diventa un tristo.
Entra S. Pietro in corte di Pilato
Sol una volta, e tre rinega¹² Cristo.

Chiamar si può un commisto
la corte infida, d'ogni frode ospitio,
scola d'iniquità, madre di vitio.

Con ciò propongo non un 'testo critico', ma l'edizione di una delle stesure disponibili, siano o no autentiche dal primo all'ultimo verso (uscite cioè dal solo scrittoio tassoniano), ma comunque circolate (nel caso presente, ricopiata su uno dei codici più vicini all'epoca di creazione del sonetto, forse addirittura contemporaneo, come è il BUB 1211 che costituisce il mio modello). Ribadisco l'impressione: il poetare tassoniano, nel caso di molte *Rime*, nasceva dall'estemporaneità, al limite dall'improvvisazione (cosa comune nella poesia barocca) a séguito di un momento passionale, generalmente iroso; ed era poi soggetto a variazioni

⁸ Ob.37: *cancheri* (variante fiorentina, che prevale leggermente nei testimoni, e viene preferita nell'edizione Puliatti).

⁹ Ob.37: *corte di lunghissima*; altri manoscritti hanno *ma lunghissima*, soluzione adottata da Puliatti in quanto rende più evidente il gioco di parole tra *corte / corta* e *lunghissima*, ancor più esplicito nel codice Archiginnasio A.1365, che scrive *Cortè*, vale a dire (secondo l'ortografia moderna) *Cort'è, ma una lunghissima speranza*.

¹⁰ *Corte non ha né cortesia*, lezione di altri 9 manoscritti oltre al nostro, e preferita da Puliatti, il che porta ad avere due frasi coordinate anziché una dipendente relativa.

¹¹ *Se doveva*, erronea ripetizione di Ob.37.

¹² *Entrò – rinegò*: il passato remoto del nostro Ob.37 è comune ad altri 9 testimoni.

riconducibili almeno in parte al lavoro di lima, alla riformulazione incessante da parte dell'autore. Quando poi il prodotto era uscito dall'officina tassoniana, veniva ricopiato più volte e divenendo anche il pretesto per rielaborazioni libere; e se capitava sotto gli occhi di un verseggiatore abile, poteva generare testi di un certo valore.

Esco brevemente dall'Ob.37 per aggiungere un altro po' di pepe a quello già originale di Tassoni. Due codici, infatti, che riportano il sonetto dell'autore modenese, il BUB 1211 (a f. n.n.), di cui ho appena segnalato la rilevanza, e il Palatino 302 (f. 78v, dove il pezzo segue immediatamente, sul verso della stessa carta, l'originale tassoniano), e in più un terzo codice, Archiginnasio A.1161 (a p. 61 della numerazione originaria), che non contiene *La Corte* ma tre altri sonetti dello stesso autore, affiancano alla stesura 'normale' vista qui sopra un altro sonetto, che conserva le stesse rime e in parte le stesse parole dell'originale: l'incipit suona "La corte è una puttana, ond'ha¹³ speranza / di goderla felice ogn'amatore". Qui il campo metaforico viene sostanzialmente cambiato: la corte è equiparata a una meretrice, che sfrutta e munge il suo amante fino a portarlo a morire "disperato e infranciosato" (o *infranciosito*): il parallelismo lascia un po' isolata la menzione nell'ultima terzina del rinnegamento di Pilato e del tradimento di Gesù Cristo, un relitto tassoniano che il nuovo autore non si sentì, per il momento, di sopprimere.

Questo nuovo sonetto, e un altro che discuterò poco sotto, sono attribuiti dai codici Palatino 302 e Archiginnasio A.1161 a "Melosi", vale a dire Francesco Melosio, il già citato poeta umbro di mezzo secolo più giovane di Tassoni e come lui soggiornante nelle corti di Roma e Torino. Vale la pena di riportare il pezzo, assegnando la maggiore autorevolezza al Palatino 302 e all'A.1161, ma tenendo conto del BUB 1211 per dirimere alcune discordanze tra gli altri due codici. Che il punto di partenza sia il pezzo 'vero' di Tassoni è fuori di dubbio, né mi sentirei di escludere del tutto una responsabilità tassoniana.

Contro la Corte

La corte è una puttana, ond'ha speranza¹⁴
di goderla felice ogn'amatore,
e chi s'interna nel suo finto amore
non dorme mai, né mai mangia a bastanza.¹⁵

Il minor male al fine è la pietanza,¹⁶
col mal somministrato dal dolore,
ché disperato e infranciosito¹⁷ muore
chiunque si trattien nella sua stanza.

Però chi della corte è innamorato
non si lamenti del contagio tristo,
né s'il¹⁸ disegno suo li va fallato.

¹³ Variante *ond'è in*.

¹⁴ Lezione su cui concordano i due codici bolognesi; l'*ond'è in speranza* del Palatino è più ostico alla pronuncia.

¹⁵ Così il Palatino e il BUB 1211, mentre l'A.1161 reca *né mangia mai*.

¹⁶ A.1161 *pietanza*.

¹⁷ *Difficilior*, rispetto a *infranciosato* di BUB 1211.

¹⁸ Palatino 302 *Ne se il*, BUB 1211 *E s'il*.

In corte mai vi si fa alcun acquisto:
rinegò Pietro in corte di Pilato,
e in corte fu tradito Giesù Cristo.

Le edizioni delle rime di Melosio non comprendono questo sonetto, sulla cui paternità ‘finale’ si possono dunque nutrire dubbi, mentre appare certo che il primo impulso venne dal Tassoni; se fosse veramente di Melosio, potrebbe essere l’omaggio di un novizio ad un maestro riconosciuto. L’attribuzione è corroborata dall’aver il poeta umbro scritto almeno tre sonetti circa la sua esperienza cortigiana, che si ritrovano nelle prime edizioni postume delle sue poesie.

Mi soffermo su uno solo di essi, in quanto conserva ancora qualche eco della composizione originale tassoniana ed è contenuto in un buon numero dei codici che abbiamo visto finora in quanto portatori del sonetto *La corte è un arsenale*, e (alcuni) della sua prima variazione. Segnalo il BUB 3935 (p. 31) che non fa il nome dell’autore, ma pone il pezzo (*Cortigiano che si lamenta*) tra altri attribuiti a Melosio; il 290 della Biblioteca Comunale di Udine (f. 7r, che pure lo presenta come adespoto); il 178 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro (del 1658, dunque vicinissimo agli anni di composizione); soprattutto, l’A.1161 di Bologna che contiene il testo (intitolato *Cattiva stanza d’un cortegiano*) a p. 61 subito sotto quello sulla corte-puttana, attribuendolo ugualmente al “Melosi”, e il Palatino 302 che ugualmente possiede l’originale di Tassoni e il primo rifacimento di Melosio. In più, il sonetto è presente nelle tre prime edizioni delle opere di Melosio, che comprendono questo “Io vivo in corte”,¹⁹ con altri due sonetti di identico argomento.

In presenza di più stampe, concordanti e molto vicine alla morte dell’autore (cosicché non si può escludere un diretto intervento di Melosio nell’ordinamento della raccolta), è ragionevole attenersi alla *princeps* del 1672, sia pur segnalando che dai manoscritti risultano varianti non riconducibili a banali errori, ma per le quali può essersi verificata una situazione di rifacimenti simile a quella per la *Corte* di Tassoni.

Vediamo dunque la versione secondo la stampa, dove pure, a breve distanza²⁰ compariranno due ulteriori sonetti di sarcastica descrizione del proprio alloggio cortigiano.

Describe la sua camera in corte

Io vivo in corte a cibo di speranza
e dormo in un tugurio così stretto
che né men si può dire un gabinetto,
perché di gabbia sporca ha la sembianza.

Qui con lunga dimora e breve stanza
scrivo i volumi, et in compendio ho il letto,
e già ricco mi trovo a mio dispetto
perché quanto che c’è tutto mi avanza.

Per non perder su l’uscio ogni hor la chioma
son forzato d’entrar piegato e chino,
come un camelo in su’l pigliar la soma.

¹⁹ Con titolo *Describe la sua camera di corte*, cfr. Melosio: *Poesie* (1672), p. 52; (1673), p. 36; (1674), p. 26.

²⁰ Melosio: *Poesie* (1672), rispettivamente pp. 52 e 64-65.

Pazienza. Così vuole il mio destino!
 Che quando penso d'esser vivo in Roma
 mi ritrovo sepolto in Camerino.

Rimane l'eco dell'originaria formulazione tassoniana: a cominciare dalla prima rima, nell'incipit "Io vivo in corte a cibo di speranza", che fa rima con *stanza* del v. 5. Sopravvive anche lo spunto per considerazioni sul tema *corto / lungo* (ai vv. 5-6, dove la *lunga* permanenza in una stanza *breve* e in un letto 'compendioso' è accostata alla produzione letteraria tanto vasta da costituire volumi). Ma il poeta barocco di vaglia traspare da altri giochi di parole che si direbbero originali: *gabbia* con *gabinetto* ai vv. 3-4, e la *pointe* finale col doppio senso di *Camerino* accoppiato al contrasto *vivo / sepolto*.

Le ultime quaranta carte scritte del nostro codice (che dopo queste ne lascia bianche una cinquantina: altro segnale di incompiutezza) alternano i sonetti politici ed encomiastici cui ho accennato ad un altro genere poetico, la "canzone", così definita nei titoli: non la canzone classica (ovvero ode) di endecasillabi e settenari come quelle di Ricciardi, ma la canzonetta per musica: i primi tre componimenti di questo genere (ff. 59v-68v: "L'alma dell'alma mia"; "Figlio del mio cordoglio"; "Se tirannia possente [sic]") hanno strofe di 5 settenari chiuse da un endecasillabo con rime *ababc*.

Un secondo gruppo (73r-90v), che segue altri sonetti di stampo barocco perlopiù su amori esotici, presenta strofe di versi assortiti (dal quadrisillabo, spesso accoppiato così da formare un ottonario, fino all'endecasillabo) con modi abbastanza comuni nella rimeria musicale dell'epoca. Come esempio, trascivo qui (con interventi minimi ma necessari) lo *Sdegno amoroso* (76v-77v), definito ancora "canzone", ma metricamente assimilabile a un piccolo ciclo di madrigali: è la storia di una schermaglia tra due innamorati dai nomi di Cilleno e Lilla (verosimile eco della coppia Fileno-Lilla delle *Rime marittime* e dell'*Adone* di Marino), che si rilanciano versi sentenziosi in "arie" con ritornello, del tipo poi portato al massimo splendore da un Metastasio.

Mentre un giorno Cilleno
 alla sua diva accanto
 palesava del sen gli ardor cocenti,
 con labbra ella ridenti
 rispose: "E fino a quando
 la costanza vedrò dentro al tuo seno?
 Son lusinghe d'un amante
 questo dir 'Moro per te'
 ma il trovare un cor costante
 è difficil cosa affè.
 Entr'amor tosto in un petto
 s'un bel volto ad amar va,
 ma ch'in quello stia ristretto
 rare volte ciò si dà".

A simil dir stupì
 il fedele amatore
 e in prova del suo core
 mesto cantò così:
 "Ch'io fé non ti serbi

possibil non è;²¹
 per me troppo acerbi
 sono i sospetti tuoi della mia fé.
 Sei bella, sei vaga,
 del core la piaga
 d'amor cresce in me;
 ch'io fé non ti serbi
 possibil non è.
 Ch'io mai t'abbandoni,
 o questo no,
 ch'ad altra mi doni
 fin che l'alma respira io no'l farò.
 Di fulmini i cieli
 mi coprin²² crudeli
 s'infido sarò.
 Ch'io mai t'abbandoni, o questo no".²³

Volea più dir ma l'interruppe il suono
 delle voci di Lilla,²⁴
 che conoscendo il rio sospetto un'ombra
 dal suo petto lo sgombra,
 onde tutta gioliva
 "Mori" disse al sospetto, "il mio ben viva".²⁵

Minuetti e piroette sulle *lusinghe d'un amante* godettero di una certa fortuna nella letteratura di questo genere, e forse risulta proponibile anche il riscontro con questi versi di Metastasio da *L'asilo d'amore* (1732): "Non è ver che l'ira insegni / a scordarsi un bel sembiante; / son gli sdegni d'un amante / alimento dell'amor. / Di sdegnarsi a tutti piace / perché poi si torna in pace / e si conta per diletto / la mancanza del dolor".

Più stringente il richiamo a "Perdita non è lieve / quella d'un fido amante: / trovare un cor costante / sì facile non è", dalla canzonetta *Perdono, amata Jella* di Antonio Lucchesi Palli.²⁶ Comuni anche le variazioni sul "serbare la fede": ne leggiamo una nella tragicommedia in versi *La Dalmatina* di Carlo Goldoni (1758): "Questa è la fé che serbi / a chi d'amore in segno / genere suo ti chiama, / ti offre una figlia in pegno?".²⁷

Da questi temi e toni si passa senza un brusco salto ad un gruppo di manoscritti che ci siamo proposti di vedere, cioè otto testi teatrali che portano le segnature Mscr.Dresd.Ob.48.b, Ob.48.c, Ob.48.d, Ob.48.e, Ob.48.f, Ob.48.g, Ob.48.ga e Ob.48.h e

²¹ I due versi sono sulla stessa linea nel manoscritto, anche nella ripresa in fine di strofa.

²² Sic. Congiuntivo peraltro non aberrante nell'italiano antico.

²³ I due versi sono sulla stessa linea, a differenza che nella loro prima comparsa, e la scansione dieterica di *io* produce un endecasillabo.

²⁴ Il manoscritto va a capo dopo *dir*, non dopo *suono* come la metrica sembra imporre.

²⁵ Emistichi separati nel ms. (che va a capo dopo *sospetto*).

²⁶ Che leggo dalle *Poesie* nell'edizione Napoli (Porcelli) 21781.

²⁷ Atto III, scena VI; in Goldoni, tomo XXVIII (1792), p. 41.

che, con eccezione di Ob.48.b e Ob.48.h, sono provenienti dalla biblioteca di Heinrich von Brühl, dunque non posteriori al 1763.

Quattro di essi risalgono all'attività di Domenico Lalli alias Nicolò Sebastiano Biancardi (1679–1741), opportunamente trattato a parte in questo convegno.²⁸ Degli altri, due sono anonimi. Dico subito dell'Ob.48.c, il dramma per musica in tre atti *Solimano*: tralasciando vari drammi per musica col medesimo titolo stampati e/o rappresentati a partire dal 1619,²⁹ troviamo che un *Solimano* musicato da Johann Adolf Hasse ebbe la sua prima esecuzione a Dresda nel 1753 (Zwinger, 5 febbraio), replicandosi nel 1754. Le due edizioni stampate per l'occasione³⁰ coincidono perfettamente col nostro manoscritto e svelano il nome dell'autore: "La poesia è del sig. Giannambrogio Migliavacca", cioè il poeta milanese nato nel 1718, allievo e collaboratore del Metastasio a Vienna, che a Dresda svolse le funzioni di poeta di corte (succedendo a Giovanni Claudio Pasquini) e consigliere di legazione dal 1752 al 1795 (sia pure risiedendovi solo saltuariamente dopo il 1765); una partitura del *Solimano*, che si dichiara autografa di Hasse, è nella biblioteca del Conservatorio Verdi di Milano (Part. tr. Ms. 175); ma altre, integrali o parziali, sono segnalate in varie biblioteche europee.³¹

Il *Solimano* fu uno spettacolo impressionante per opulenza (scene di G. Galli Bibiena); dal punto di vista del libretto fu un esempio di esotismo illuminato destinato a diventare un punto di riferimento per tutte le turcherie in opera a seguire, compreso il *Ratto dal serraglio* di W.A. Mozart. Il testo mira a costruire un'opera da guardare, dove l'accento è posto sull'apparato di contorno costituito da scene ciclopiche e dal reclutamento massiccio delle masse in costume. Questo dramma per musica costituisce anche il titolo del M<igliavacca> maggiormente musicato (se ne sono rintracciate 32 diverse produzioni in più paesi europei, con 19 compositori coinvolti in un arco di tempo di poco meno di cinquant'anni).³²

L'opera fu replicata a Praga nel 1761; in Italia, a Firenze nel 1757 e a Venezia nel 1766, come provano i rispettivi libretti a stampa; ma la musica di Hasse venne presto soppiantata da quella di altri compositori.³³ Il binomio Migliavacca-Hasse si ripresentò a Dresda nello stesso 1754 con *Artemisia*, stampato ancora dalla vedova Stössel.

²⁸ Si veda Pegah (2020) in questo volume.

²⁹ Sartori (1990–1994), vol. 5 pp. 243-247.

³⁰ Migliavacca: *Solimano*, Dresden (Stamperia Regia per la vedova Stössel) 1753 e 1754. Una copia è conservata anche alla SLUB (MT.1949), e digitalizzata <http://digital.slub-dresden.de/id442724632>.

³¹ Sing-Akademie zu Berlin; Bibliothek des Stadtrats München; London, The British Library; Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket, ecc. Ricercabili su <https://opac.rism.info/>.

³² Leonella Grasso Caprioli, in DBI (2010), vol. 74: "Migliavacca, Giovanni Ambrogio", pp. 362-364.

³³ La rappresentazione di Venezia del 1755 ebbe la musica di Domenico Fischietti; quella di Napoli e di Torino del 1756 fu musicata da Michelangelo Valentini; quella di Verona del 1757 fu messa in note da Giovan Battista Pescetti. Il libretto di Migliavacca godette di successo internazionale perché lo ritroviamo a Praga nel 1764, ma per la musica di Baldassarre Galuppi; a Lisbona nel 1768 con musica di David Perez, a Barcellona nel 1769 con musica di Tommaso Traetta.

Il *Solimano* di Migliavacca fu ripreso a Venezia nel 1773 e 1774, a Salisburgo nello stesso 1774 e a Mantova nel 1778,³⁴ ma su musica del compositore dresdese Johann Gottlieb Naumann (che avrebbe poi messo in note l'oratorio di Migliavacca *Il ritorno del figliuol prodigo*, rappresentato a Dresda nel 1780, e nel 1787 *La reggia d'Imeneo* per le seconde nozze del principe Anton Clemens *der Gütige* con l'arciduchessa Maria Teresa d'Austria).

Dei due libretti non compresi nella raccolta Brühl, nell'Ob.48.b *Il trionfo di Nabucco il Grande, o sia La punizione di Sedecia*, a f. IIv è citato solo il compositore, Giuseppe (Joseph) Rastrelli "Il Sassone": effettivamente di Dresda (1799–1842), dove fu direttore musicale della Hofkirche dal 1829; dai cataloghi italiani e tedeschi, sia biografici sia dell'opera lirica, non emerge né l'autore del libretto né una eventuale data di rappresentazione. Non ha riscontri l'indicazione della Wikipedia tedesca³⁵ circa una prima rappresentazione ad Ancona nel 1816 de *La distruzione di Gerusalemme* con musica di Rastrelli (che all'epoca sarebbe stato diciassettenne, sebbene 'figlio d'arte' di Vincenzo, musicista marchigiano che a più riprese ebbe incarichi a Dresda tra il 1795 e il 1831);³⁶ e non è possibile confrontare il nostro manoscritto con la stampa segnalata da Schmidt.³⁷

Piuttosto intricata, e da lasciare ai musicologi,³⁸ la storia delle rappresentazioni musicali, variamente indicate come "azione sacra", "oratorio sacro" o "dramma sacro per musica", ispirate alle distruzioni di Gerusalemme (la prima, che ci riguarda, del 587 a.C. ad opera del re babilonese Nabucodonosor; la seconda del 70 d.C. sotto l'imperatore romano Tito). In ogni caso, il testo di Ob.48.b coincide, tranne minime varianti soprattutto nelle didascalie, col libretto de *La distruzione di Gerusalemme* stampato a Napoli, nella stamperia Flautina, 1803, per l'esecuzione "nel Real Teatro del Fondo di Separazione" nel 1803: la musica però fu di Pietro Carlo Guglielmi (1772–1817), indicato quale compositore pure de *La Semira ossia la distruzione di Gerusalemme* nell'edizione di Barcellona 1816: libretto presso che identico al dresdese, salvo varianti grafiche. Dalla stessa base discende *Il Sedecia ossia la distruzione di Gerusalemme*, "oratorio sacro in due atti" (stampato a Verona nel 1816, sempre senza nome del poeta e con attribuzione a Guglielmi come musicista) che però se ne distacca aggiungendo una prima scena, dopo la quale la scena II corrisponde (ma con ulteriori varianti) alla prima del manoscritto Ob.48.b e delle due stampe appena citate.³⁹

³⁴ Cfr. ancora Sartori (1990–1994), vol. 5 pp. 243–247, e "Solimano", Corago (Università di Bologna), URL: <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0040773> (05.08.2019); libretto della prima veneziana edito dal solito Modesto Fenzo, 1773.

³⁵ "Joseph Rastrelli", *Wikipedia*, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Rastrelli (05.08.2019).

³⁶ Altre cinque opere di Giuseppe Rastrelli furono rappresentate a Dresda tra il 1820 e il 1835; un'ulteriore, *Amina* su libretto del celebre Felice Romani, andò in scena a Milano nel 1824. Sul musicista cfr. ADB (1888), vol. 27 p. 338 e nei repertori: "Joseph Rastrelli", *ItalianOpera*, URL: <http://www.italianopera.org/compositori/R/c220174.htm> (05.08.2019) e "Rastrelli, Joseph", *Operone*, URL: <http://www.operone.de/komponist/rastrelli.html> (05.08.2019), che per *Il trionfo di Nabucco il Grande* si chiede "(nicht aufgeführt?)".

³⁷ Schmidt (1906), p. 113 segnala il Lit.Ital.A.1719, più tardi ricatalogato come Lit.Ital.D.1787, che risulta *Kriegsverlust*. L'unico testo noto al Karlsruher Virtueller Katalog (KVK) rimane il nostro libretto manoscritto.

³⁸ Tra essi, ringrazio in primis mio fratello Federico, già docente di Storia della musica e bibliotecario presso l'Istituto Musicale "Pietro Mascagni" di Livorno.

³⁹ Cfr. i repertori cartaceo e online Sartori (1990–1994) e *Corago*. L'assedio e la presa di Gerusalemme da parte di Nabucodonosor, con la deposizione e l'imprigionamento dell'ultimo re di Giuda, Sedecia, erano stati

Più antico e interessante l'elegantissimo esemplare di dedica siglato Ob.48.h, il *Coriolano in Alessandria ovvero Le violenze d'amore*,⁴⁰ “drama di Gio<vanni> Libona”, dedicato a Johann Georg IV (nato nel 1668, dal 1691 al 1694 Kurfürst di Sassonia, fratello di Augusto il Forte che gli succedette sul trono):⁴¹ mancano assolutamente notizie dell'autore, che nella ampollosa dedica si confessa come persona di “inculto talento” al suo esordio. La mancanza di riscontri nei cataloghi delle opere a stampa e manoscritte lascia pensare che il libretto, ammesso che sia stato musicato, non fu mai rappresentato, complice anche la prematura scomparsa del secondo (come già del primo) dedicatario. Coriolano non è il leggendario ribelle fermato da madre e moglie nell'atto dell'estremo assalto a Roma (e che ispirò, tra l'altro, il dramma di Shakespeare e l'ouverture di Beethoven da una tragedia di Heinrich Joseph von Collin, 1804, più diverse opere liriche italiane musicate da Francesco Cavalli nel 1669, Attilio Ariosti nel 1723 e da Giuseppe Nicolini nel 1810, con altre d'autore incerto),⁴² ma il nome qui attribuito a Giuba, principe africano prigioniero di Augusto in Alessandria d'Egitto e innamorato di Cleopatra, a sua volta figlia di Antonio e dell'ultima regina egizia. Il titolo alternativo di *Violenze d'amore* riappare negli ultimi versi, in cui il coro commenta il lieto fine della vicenda: “E apprenda il core / che gode ogn'or nelle violenze amore”.

La passione della corte di Dresda verso il teatro e, per quanto ci riguarda in particolare, l'opera italiana è dimostrata dalla presenza di libretti manoscritti in altre sezioni della SLUB, sulle quali mi soffermo rapidamente. Al tardo Settecento appartengono i testi poetici di Giulio Roberto Sanseverino (1722–1800), “professore di belle lettere italiane” e traduttore attivo in Francia, Svezia, Austria e Germania: sotto il suo nome sono conservati vari manoscritti, in genere provenienti dalla biblioteca di Friedrich August di Braunschweig-Lüneburg-Oels

ripetutamente messi in scena: per esempio nella tragedia del gesuita e letterato Giovanni Granelli *Sedecia ultima re di Giuda*, rappresentata a Bologna dal 1731, più volte ristampata ed anche, almeno in parte, musicata: cfr. *Cori in musica cantati per intermezzi nella tragedia intitolata Il Sedecia ultimo dei re di Giuda rappresentata da alcuni dilettanti nella città di Cremona il carnevale dell'anno 1767* (Cremona, Ricchini). Tra i compositori importanti che tra Seicento e primo Settecento musicarono un *Sedecia* vanno ricordati Antonio Caldara, Giovanni Legrenzi e soprattutto Alessandro Scarlatti: cfr. Sartori (1990–1994), voll. 2 p. 380, 4 pp. 205-206, 5 pp. 168-170.

⁴⁰ Sic. Sono frequenti le confusioni tra consonanti semplici e doppie sia nella dedica sia nel testo (*corragiosa, tirrano, s'approno le colone* ecc.), il che porta talora a creazioni di termini inesistenti (“Appollo impreggia con la cetra la propria destra”, nella dedica).

⁴¹ In realtà questa dedica sostituisce quella originaria (malamente leggibile) “alla Grandezza del signor principe don Antonio Ottobon R. proc. di S. Marco”: Antonio Ottoboni (1646–1720), erede scapestrato di una famiglia patrizia veneziana, ebbe il suo maggior momento di gloria dall'ottobre 1689, quando lo zio paterno Pietro, eletto papa col nome di Alessandro VIII, lo nominò appunto procuratore di S. Marco, “principe del soglio pontificio” e “generale di S. Romana Chiesa”. Ma le sue fortune declinarono rapidamente alla morte dello zio, avvenuta nel febbraio 1691, cui seguirono la privazione dei titoli acquisiti e l'emarginazione di Antonio dalla vita pubblica. Sarà stato a questo punto che Libona decise di puntare su un altro cavallo, tuttavia presto abbattuto dalla morte precoce per morbillo.

⁴² Per uno sguardo d'assieme sui vari *Coriolano* si veda URL: <http://www.italianopera.org/elenchi/CCE11.htm> (22.10.2018). Una prima rappresentazione di un *Coriolano* si ebbe a Berlino il 19-12-1749, su musica di Carl Heinrich Graun; ma i librettisti risultano Francesco Algarotti e Leopoldo de Villati: cfr. anche “Coriolano”, Corago (Università di Bologna), URL: <http://corago.unibo.it/libretto/DR10012145> (05.08.2019). A entrambi i repertori online, oltre che a Sartori (1990–1994) è ignoto il nome di Libona come librettista.

(1740–1805), e in particolare tre copie de *Il Tancredi*, “dramma per musica” ispirato alla tragedia francese di Voltaire: i mss. Mscr.Dresd.k.234 e k.235⁴³ sono in lingua italiana, mentre il Mscr.Dresd.k.83,⁴⁴ la cui premessa è datata 1771, aggiunge la traduzione tedesca. Non risultano rappresentazioni pubbliche di un’eventuale opera tratta da questo libretto,⁴⁵ a differenza di due successivi melodrammi del Sanseverino, *Romeo e Giulia* e *Le Nereidi*, rappresentati a Berlino nel 1773 e 1774.⁴⁶

Meriterebbe qualche indagine in più un altro libretto segnato App.661,⁴⁷ *Il mago immaginario* (“Opera buffa in due atti”), datato genericamente 18° secolo e proveniente dalla biblioteca del già citato re Anton “der Gütige” morto nel 1836; perché se i repertori non indicano nessun’opera con questo nome, alcuni foglietti inseriti nel codice sembrano prefigurare una messa in scena, di cui sono dati i nomi dei tre principali personaggi e interpreti: don Policastro – Bonaveri; Fiorilla – Allegranti; Rosina - Manservisi.

Di Paolo Bonaveri (o Bonavera) sappiamo che nel 1775 interpretò il ruolo di Policastro nel “Dramma giocoso in due atti” *La novità* di Giovanni Bertati, musica di Felice Alessandri, dato in S. Moisè a Venezia:⁴⁸ e va perlomeno notata l’identità del nome di Policastro per il personaggio affidato a Bonaveri anche nel *Mago immaginario* (ma gli altri due nomi femminili non sono comuni). Teresa Manservisi e Maddalena Allegranti si esibirono insieme nei *Viaggiatori felici* di Pasquale Anfossi (Venezia 1780). Un’altra Manservisi, Rosa, molto più presente di Teresa sulle scene, rivestì il ruolo di Rosina (lo stesso nome di personaggio, peraltro abbastanza comune nel teatro comico, affidato a una Manservisi nel *Mago immaginario*) in *La vera costanza*, ancora musicato da Anfossi (Milano 1777); nello stesso luogo e anno interpretò anche *Le astuzie amorose* di Paisiello. Tra le altre opere buffe interpretate, conviene ricordare *La moglie capricciosa* di Giuseppe Gazzaniga, la cui prima esecuzione era stata a Dresda nel 1780 (ma la Manservisi risulta tra i cantanti di una replica a Venezia 1785), e ancora *L’intrigo delle mogli* dello stesso Gazzaniga (Napoli 1783, ma senza gli altri due interpreti del manoscritto dresdese).

Dopo la precisa descrizione codicologica di A. K. Plein, che data il manoscritto non prima del 1757,⁴⁹ occorrerebbe uno studio del contenuto che ne rilevasse le numerose modifiche al testo italiano e le annotazioni in tedesco, che appunto prefigurano, se non una

⁴³ Schmidt / Reichert (1923), p. 141.

⁴⁴ Schmidt / Reichert (1923), p. 106.

⁴⁵ Di altre opere ispirate alla medesima fonte voltairiana sappiamo delle rappresentazioni a Torino nel 1767, Monaco di Baviera nel 1783, Venezia 1785, ma su libretti di altri autori; il tutto, eclissato comunque dal *Tancredi* di Rossini (su libretto di Gaetano Rossi), la cui prima andò in scena a Venezia nel 1813.

⁴⁶ La SLUB ne conserva le stampe di Berlino, “per la vedova di Giorgio Lodovico Winter”, 1773 e 1774 (segnature MT.2669 e MT.2670). Due altri manoscritti (Mscr.Dresd.k.259 e Mscr.Dresd.App.373, questo secondo censito in Alschner / Krause (1986), p. 39) conservano dello stesso autore la “cantata drammatica” *Il giudizio d’Apolline*, datata 1779.

⁴⁷ Cfr. Alschner / Krause (1986), p. 92.

⁴⁸ Nello stesso anno si esibì anche a Milano nell’altra opera buffa *La frascatana* di Giovanni Paisiello, musicista per cui aveva già cantato nel *Tamburo notturno* a Venezia nel 1773. Queste notizie, e le successive sui cantanti e le opere rappresentate sono desunte in gran parte dal citato repertorio online: *ItalianOpera. La ricerca musicale in Italia*.

⁴⁹ Cfr. Plein: Descrizione di Mscr.Dresd.App.661.

rappresentazione effettivamente avvenuta, una programmazione per la conversione in musica o la messa in scena.

Dalla stessa biblioteca del re Anton proviene il successivo manoscritto catalogato App.662: ma qui il librettista e il musicista sono notissimi, trattandosi dell'*Attilio Regolo* di Metastasio musicato da Johann Adolf Hasse, "maître de Chapelle de la Majesté le Roi de Pologne et Electeur de Saxe",⁵⁰ e rappresentato a Dresda dal 12 gennaio al 10 febbraio 1750 (poi nello stesso anno a Milano, Venezia, Firenze, Roma, Napoli, Palermo).⁵¹ La novità consiste nel fatto che non si riproduce il libretto italiano e tedesco usato per la prima (stampato a Friedrichstadt, Appresso la Vedova Harpeter / gedruckt bey der verwittbeten Harpeterin, 1750 [1749]), ma la traduzione francese *Attilius Regulus*, di cui però non trovo esemplari a stampa catalogati. Uno studio specifico potrebbe ricostruire la storia dell'opera, dall'originale tragedia *Regulus* di Nicolas Pradon (1688), attraverso la traduzione italiana di Girolamo Gigli, al libretto metastasiano e infine al nuovo testo francese in versi (che però non sembra adattarsi alla musica già esistente).⁵²

Chiudendo la parentesi torno alla serie degli Ob.48 per soffermarmi più a lungo sull'Ob.48.d, *Il Falcone* (ma in principio del secondo e terzo atto il titolo diviene *Il Falco*), testo in prosa, al cui interno spuntano parti in versi, come riprese spesso ironiche dei modi melodrammatici, di una commediola recitata presumibilmente a Vienna, in un salotto nobiliare o addirittura nella corte stessa.

I nomi degli interpreti, riportati al f. 2r del manoscritto più l'aggiunta dell'ultima linea a 3r, sono utili per datare abbastanza precisamente la rappresentazione, come mi è riuscito grazie all'aiuto determinante da Vienna di Elisabeth Garms-Cornides.

Olimpia: la Marquise de Monte Santo, fille du President au Conseil d'Italie

Alberigo: solidario, e amante d'Olimpia: le Chambellan C^ote Camillo Colloredo

Ser Tiburzio, Maggiordomo d'Olimpia: Chambellan Marquis de Doria

Corina, pastorella: la Comtesse Stahrenberg fille du defunt Conrad Stahrenberg

Calandrino, pastore: Chambellan Marquis de Poyle

Arlichino servo d'Alberigo: Chambellan Marquis de Boale

Il faut ajouter à la designation des acteurs encore *Farinello fanciullo del molino*: le jeune Comte Castelbarco.

⁵⁰ Primo di una lunga serie di musicisti che si cimentarono su questo libretto; tra gli altri, si segnalano Niccolò Jommelli e Domenico Cimarosa.

⁵¹ Il testo metastasiano sarebbe stato addirittura nel 1740 con dedica all'imperatore Carlo VI, la cui morte però impedì un allestimento viennese, e fece rimandare la prima appunto di un decennio. L'opera musicata da Hasse resisterà a lungo, venendo rappresentata ancora a Berlino nel 1775: si veda il libretto italo-tedesco stampato a Berlin, Haude und Spener, 1775. Lo spettacolo è stato ripreso durante i Dresdner Musikfestspiele alla Semperoper il 22 maggio 1997, eseguito dalla Capella Sagittariana di Dresda sotto la direzione di Frieder Bernius.

⁵² Un solo esempio da II 12. Aveva scritto il Metastasio: "S'espone a perdersi / nel mare infido / chi l'onde instabili / solcando va. / Ma quel sommergersi / vicino al lido / è troppo barbara / fatalità". Il testo francese riduce gli otto quinari a quattro ottonari: "Qui se trouve en pleine mer / est exposé aux dangers; / mais venir mourir au port / c'est un deplorable sort".

Il “Consiglio d’Italia” fu così denominato nel dicembre 1736; Josè conte di Villasor, marchese di Montesanto e presidente appunto di questo Consiglio d’Italia, chiese nel 1741 un contributo per le doti delle due figlie minori, evidentemente in procinto di sposarsi. Camillo di Colloredo (1712–1797) era stato paggio di Carlo VI dal 1727 al 1730, poi *Kammerherr* (ciambellano) di corte. Il marchese Giovanni Andrea Doria (1705–1764) risulta molto attivo nei teatrini della nobiltà, e ancora nell’ottobre 1746 e gennaio 1747 recitò alla corte di Vienna. Konrad Sigismund von Starhemberg era morto nel 1727, e una delle sue figlie risulta sposata almeno dal 1743. Le carte d’archivio e gli almanacchi della corte viennese nominano vari Poal, Boal, Boil o simile: un Peter Boil o Boal fu paggio dal 1729 al 1740, indi ciambellano, verosimilmente nominato sul finire del regno di Carlo VI (morto il 20 ottobre 1740); Emmanuel Desvalls, marchese di Poal (ca. 1705–1760), fu paggio di Carlo VI dal 1724 al 1731, entrando dal 1740 nel Consiglio di Fiandra, poi nel 1748 divenne ciambellano nella corte del futuro Giuseppe II imperatore.

Quanto al ruolo di *Arlichino*⁵³ svolto dal “Boale”, una lettera di Aloys Thomas von Harlach diretta al figlio Friedrich August, inviato imperiale a Torino, del 19 febbraio del 1727, riferisce che nella commedia data dai paggi imperiali si è esibito con bravura come Arlecchino un conte *Buel* catalano, che potrebbe essere lo stesso nostro. Siccome entrambi i Poyl / Boale sono definiti ciambellani, la data della rappresentazione potrebbe situarsi nel carnevale del 1740 o 1741, prima del matrimonio della marchesina di Montesanto e della contessina Starhemberg. A quell’epoca, era appunto *jeune* Cesare Ercole Castelbarco (1730–1755), figlio di Josepha, a sua volta figlia maggiore di Josè de Villasor, sorella dunque di colei che nel *Falcone* interpretava il ruolo di Olimpia. Il ruolo di Farinello è infatti quello di un bambino, la cui minacciata uccisione sarà definita *infanticidio* nel testo (f. 49r).

La trama si ispira alla novella boccaccesca di Federigo degli Alberighi (*Decameron* V 9), il gentiluomo caduto in miseria per amore di monna Giovanna, la quale mai gli aveva corrisposto, e lo cercherà soltanto quando, rimasta vedova, in adempimento di un desiderio del figlio gravemente malato si farà invitare a pranzo con una compagna per chiedergli in dono il *falcone* (questo il nome regolarmente usato da Boccaccio), rimasto unico bene in possesso di Federigo. Ma questi, non avendo altro da offrire a pranzo, aveva appena imbandito l’animale: sacrificio che tuttavia gli varrà l’amore di Giovanna, il matrimonio e l’agiatezza per il resto della vita.

L’allestimento teatrale settecentesco intreccia la vicenda di Alberigo (*degli Alberiggi*), ridotto a vita solitaria e misogina dopo essere stato respinto da Olimpia (che con accenti quasi femministi rivendica il diritto della donna di non legarsi necessariamente a un uomo), e di Olimpia stessa, casualmente bloccata da un incidente alla carrozza nei luoghi dove Alberigo vive; a questa prima coppia (destinata, come nell’originale boccaccesco, alla riconciliazione e al matrimonio) si aggiunge quella formata dalla pastorella Corina, desiderata da tutti, ma che alla fine convolerà con Arlichino, servitore di Alberigo. Anche qui verrà sacrificato per il pranzo il falcone di Alberigo, presentato (con maggior insistenza che in Boccaccio) come l’unica fonte di sostentamento dell’uomo e del suo servo grazie alle prede che riusciva a catturare: la sua uccisione, all’inizio contrastata, poi caldeggiata ed eseguita dal servo, dimostrerà però ad Olimpia la forza dell’amore di Alberigo e guiderà verso lo *happy end*.

⁵³ Ma più avanti nel testo e nelle didascalie comparirà spesso la forma *Arlecchino*.

La trama, piuttosto scontata e specialmente nel finale abbastanza stucchevole, è arricchita dai personaggi secondari, ben caratterizzati anche linguisticamente. In prima istanza si fa notare ser Tiburzio degli Fangosi, maggiordomo di Olimpia che “vuol fare il dottore” e infarcisce il suo linguaggio di preziosismi estratti dalla letteratura latina, dal linguaggio giuridico e dalle recenti scoperte scientifiche (cita persino Galileo), e spesso commenta le vicende con cabalette versificate e rimate, nello stile del melodramma vigente che viene dunque ironizzato. Sulla scena gli fa da spalla Calandrino, villico pronto a contrapporre agli aulicismi di Tiburzio freddure basate su malapropismi o paronomasie, spesso cercate, con ovvi effetti comici sugli ascoltatori. Due personaggi si esprimono in un dialetto settentrionale, o almeno ne esibiscono alcuni tratti caratteristici: uno è Arlichino, la cui parlata ha i caratteri italo-veneto-bergamaschi che la commedia dell’arte aveva assegnato appunto ad Arlecchino. L’altro è Farinello, che appare verso la conclusione, non ha ruolo rilevante nell’azione ma il solo compito di muovere il riso con le proprie battute, anche in versi, in un caricaturale dialetto lombardo. Più convenzionale e spesso debitore della lingua poetica e melodrammatica l’eloquio dei due personaggi che si vorrebbero principali: il linguaggio di Alberigo talora si accosta a quello di Tiburzio, se non che questo sarebbe una macchietta caricaturale, mentre Alberigo è concepito come personaggio serio, al limite del tragico (come peraltro lo erano i personaggi del melodramma). Nemmeno Olimpia sfugge alle ipoteche dello stile arcadico, e i suoi duetti con Alberigo sono la parte più scialba della *pièce*: nel primo atto Calandrino replica con freddure sia a lei sia a Tiburzio.

Dal punto di vista filologico noto che il manoscritto è copia elegante, pulita, di un originale che in qualche caso il copista, forse non perfettamente pratico della lingua italiana, deve aver frainteso: al di là di qualche confusione tra <a>/ <e>/ <o> (come *pramura* f. 7r, *accerse* per ‘accorse’ 7v, *do* [‘da’] *dolor de panzo* 22r, ecc.), grafie come *affaundalo* per ‘affac(c)endato’ 4r, *amor più* per ‘ancor più’ 20v, o *falzo lettini* per ‘fazzolettini’ 24v lasciano immaginare quale fosse la forma originale non capita dal trascrittore. Mi resta dubbia invece l’interpretazione di termini come *impoliposi* (5v), che potrebbe essere uno sproposito aulico di Tiburzio il quale commenta con “Bella impoliposi” l’annuncio, fatto da Calandrino in maniera reticente e con ricorso a gesti, della misoginia di Alberigo; o *bicitura* (20r), ugualmente proferita da Tiburzio in una strofetta sulla donna (“una bella creatura / ch’ama assai la bicitura”): sempre che il copista abbia chiaramente inteso il suo esemplare, potrei azzardare una parentela con *bici* cioè ‘becchi’, e insomma l’allusione al voltafaccia amoroso caro alle donne.

Resta dubbio se dipendano da copista o autore le frequenti incertezze tra consonanti scempie e doppie come in *carozza*, *robbe*, *ocbe* / *ocche*, *late*, *conosciutta* ecc., o un uso discutibile dell’apostrofo come in *test’è*, *n’è* (‘né è’), *dessere*, l’omissione della <h> come in *oio* (‘ho io’) o *fiscia* (‘fischia’).

Della varietà espressiva del testo provo a dare un’esemplificazione meno succinta in appendice. Qui segnalo qualche affinità con un altro codice della SLUB, catalogato Mscr.Dresd.F.44: un assemblaggio, verosimilmente realizzato a Dresda nel primo Settecento, di vari quaderni, anche seicenteschi, d’area veneziana e dell’ambiente dei Trevisan, appartenuto alla collezione di Christian Heinrich von Watzdorff (che probabilmente lo acquisì dagli eredi o acquirenti della biblioteca di Bernardo Trevisan, direttamente a Venezia tra il 1721 e il ‘26), poi di Brühl. L’ha già studiato, almeno per la sua genesi, l’arrivo a Dresda e il contenuto di alcuni fascicoli, Marie-Christin Piotrowski (2016).

Vorrei riferirmi in particolare al quaderno 15 del codice, le cui carte portano oggi la numerazione da 126 a 166, “Italienische Komoedie ohne Titel in 5 Acten, zum Theil im Volksdialekten” come sintetizza il catalogo dei manoscritti,⁵⁴ dando poi l’elenco dei personaggi principali e precisando trattarsi di un *Concept*. I dialoghi di questa commedia mescolano dialetto lombardo-emiliano, italiano pedantesco (e questi due linguaggi avvicinano il testo al *Falcone*), francese storpiato, latino maccheronico (“ego Pascariellus mariolorum recchese [cioè *rex*] doctor utriusque furbarie”, 139r), persino ebraico e ‘turchesco’. Siamo nel Seicento della commedia dell’arte, come mostra sia il nome di qualche personaggio (ad esempio il *Graziano Forbicione*, stereotipo comico emiliano) sia qualche indicazione (f. 142r-v: “formarvi su parole atte a servirsene per allungar la scena”) che appare un promemoria redazionale dell’autore, per sé o altri.

Degne di considerazione mi sembrano pure le analogie del *Falcone* con un’altra commedia di cui la SLUB possiede un esemplare prezioso del copione (Mscr.Dresd.App.637), datato Venezia 25.11.1751:⁵⁵ data molto vicina al 4.12.1751 in cui Goldoni stesso firmò la dedica autografa del *Moliere* al principe ereditario Friedrich Christian (l’esemplare di dedica, già noto ma meritevole di uno sguardo ulteriore, è l’attuale manoscritto Ob.42 della SLUB). È in comune il personaggio di Arlecchino (diverrà Pasquino nelle stampe);⁵⁶ le parti in dialetto veneto sono sostenute da Pantalone e Brighella (poi Anselmo e Balestra), e al posto del lombardo di Farinello c’è il bolognese stilizzato, e impregnato di cultismi, del dottor Balanzon “avvocato bolognese” (che nelle stampe diverrà l’italianizzato “dottore Buonatesta”, ma nella lista dei personaggi della rappresentazione di Dresda 1753 risulta “Taberino, avvocato”). Mentre alla coppia di sposi predestinati Olimpia-Alberigo corrispondono Eleonora-Rodrigo, condannati essi pure a un italiano serio e aulico (senza tracce di ironia quali invece si rilevano nel *Falcone*), via via meno credibile con l’avvicinarsi dello scioglimento finale: si vedano i dialoghi da 50v in poi, nella doppia stesura corrispondente alla scena XII e all’ultima del III atto. La poca verosimiglianza di questo italiano è mostrata anche dal fatto che le

⁵⁴ Schnorr von Carolsfeld (1882), p. 362.

⁵⁵ Così leggo io, a differenza dei cataloghi che indicano “1752”: cfr. Alschner / Krause (1986), p. 89 e la scheda ben più ricca di Plein: Descrizione di Mscr.Dresd.App.637, da cui trascrivo: “Die Komödie wurde von Carlo Goldoni 1749 geschrieben und in Verona uraufgeführt. Gegenüber der Edition in *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni*, Bd. 3, Venedig (Bettinelli) 1753 gibt es einige Abweichungen in der Benennung der Rollen (z.B. HS *Pantalone* und *Arlecchino* vs. Druck “Anselmo” und “Pasquino”) und in der Struktur des Textes. Ein Stichprobenvergleich lässt vermuten, dass die Abweichungen zumindest gegenüber diesem Druck erheblich sind. In den Anmerkungen zum Stück in Carlo Goldoni: *Tutte le opere*, ed. G. Ortolani, Bd. 2, Mailand 1959⁴, S. 1225, findet sich der Hinweis darauf, dass das Stück 1755 in Dresden übersetzt und gedruckt worden ist. Ob es einen näheren Bezug zwischen der Handschrift und dem Dresdner Druck mit dem Titel ‘Der Cavalier und die Dame’ (Gröllische Buchhandlung) gibt, wurde nicht geprüft. Ebenso wenig liegen Erkenntnisse über eine Inszenierung in Dresden vor”. Il testo è digitalizzato in <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/184874>; l’edizione critica della commedia, secondo la versione definitiva del 1762, ma con un apparato di varianti delle edd. 1752 e 1753, è a cura di F. Arato in Goldoni (2003): ivi a pp. 230-231 e note si dà conto della rappresentazione a Dresda del 09.01.1753, col titolo *La dama ed il cavaliere*, che infatti compare sulla copertina del nostro manoscritto (*La dama, e il cavagliere / Goldoni*); e della “bella traduzione” del 1755, ristampata più volte.

⁵⁶ Dove la sua parte sarà scritta, mentre nel copione dresdese è ancora affidata all’“improvviso” della commedia dell’arte. Va aggiunto che il dialetto del testo 1751 è completamente toscanzizzato nelle stampe a partire dal 1752, in linea con la guerra dichiarata da Goldoni ai lazzi vernacolari inseriti nelle commedie in lingua: cfr. “L’autore a chi legge”, prefazione del 1753, ora in Goldoni (2003), pp. 61-62.

battute di III, XII, nel copione dresdese e nelle prime edizioni a stampa, sono a ruoli invertiti rispetto all'edizione definitiva 1762.⁵⁷

Appendice. Spunti per la lingua del *Falcone*

Tiburzio non è nome frequente sulle scene comiche: mi risulta co-protagonista degli “intermezzi per musica” *Melinda e Tiburzio* rappresentati a Venezia nel 1721, dove fa la parte del marito sposatosi a una nobildonna per acquisire il titolo di conte, ma soggetto ai capricci della moglie civetta e spendacciona; ed ha una partecina come orefice nei *Due gemelli veneziani* di Goldoni (prima rappresentazione 1747). Non mancano riscontri teatrali ottocenteschi, ma del tutto slegati dal nostro personaggio: il quale nel *Falcone* impersona la figura del pedante, come era il dottor Balanzone, caricatura del giurista (sul cui eloquio bolognese nel copione del *Cavaliere e la dama*, poi tradotto nelle stampe, torno sotto); è un maggiordomo che secondo la sua padrona “vuol sempre fare il dottore”, e riempie i discorsi di aulicismi, ad esempio commentando il colpo di fulmine ricevuto dalla pastorella Corina (atto I sc. 2) con:

Corpo di Bacco! Questa è quella ninfa che con la sola cuspide de' suoi luminari [*cioè con uno sguardo*] ha fatto maggior piaga nell'incallito mio core che mille e mille veneri allet<t>atrici!

E riflettendo amaramente sul suo destino amoroso, in collisione con Calandrino (I 3):

Ser Tiburzio degli Fangosi, mi congratulo teco dell'auge di tuo [*sic*] fortuna. Doppo aver girati tanti paesi, navigati tanti mari, adornato tante Academie, onorati tanti theatri, fatto stupir tanti eroi; doppo aver veduti accampamenti, assedi, e cavalieri, armi ed amori, s'ha giusto da romper qui la carrozza

Acciò Corina in su le tredici ore
venga d'assalto a svaligiarti il core,
e ti faccia un villano
così con bella grazia il suo ruffia...⁵⁸
O tempora! O mores!

I suoi dialoghi, prima con Calandrino e poi più spesso con Arlichino, sono fondati sull'equivoco, la paronomasia, lo ‘smontaggio’ che il villano opera (fraintendendo, o fingendo di fraintendere)⁵⁹ sulle frasi pompose dell'interlocutore: in I, 2 Tiburzio commenta un discorso di

⁵⁷ La scena della dichiarazione d'amore (III, 12) nelle edizioni 1752 e 1753 contamina i due finali del ms. del 1751: comincia con le battute del “Finale corto” (f. 56r), ma dalla battuta “Ecco un nuovo stimolo all'intrapresa risoluzione”, messa in bocca a Rodrigo, corrisponde approssimativamente al primo finale (f. 50v). Nell'edizione definitiva la battuta sarà attribuita a Eleonora, come tutte le altre prima date all'uomo, dunque con uno scambio generalizzato delle parti. Si veda Goldoni 2003, pp. 154-156 per la versione finale, pp. 218-220 per la precedente.

⁵⁸ Così nell'originale, ovviamente sottintendendo ‘ruffiano’. Il riferimento va a Calandrino che cerca l'aiuto di Tiburzio per conquistare Corina, di cui però è innamorato anche il maggiordomo.

⁵⁹ Nella prima scena, anche con Olimpia, la quale chiede a Calandrino “Si troverà in questo luogo chi sia capace di racconciare quella ruota che si è fracassata?” e ha in risposta “Oh riconciliarla è troppo difficile: si no accomodarla, ah!”. Ribatte Olimpia: “Vi sono ben obbligata di così cortesi espressioni”, al che il villico le fa il verso: “Ancor io vi sono obbligato per l'obbligo d'obligarmi [*sic*]”.

Calandrino con lo stilema della logica aristotelica “Argomento *in barbara*”, cui Calandrino replica “Oibò non si chiama mica Barbara [...] la mia innamorata”.

Compagnano motti sentenziosi, spesso in versi, e sospettabili di essere citazioni: nell’invitare la padrona alla prudenza prima di accostare il “selvatico” e “bisbetico” misterioso abitatore dei luoghi (che poi sapremo essere Alberigo), alla fine della prima scena Tiburzio asserisce:

Ma pur non è ben fatto
l’andar cercando il quinto piede al gatto.

Un antecedente della frase è nel cap. I, XXII del *Don Chisciotte*, quando l’hidalgo vuol liberare i galeotti in forzato trasferimento, e si sente appunto esortare dal “commissario” delle guardie carcerarie a non “cercare il quinto piede nel gatto”: così almeno suonano le traduzioni italiane, rispetto allo spagnolo “no ande buscando tres pies al gato”.⁶⁰

La scena si chiude sul “privilegio del podestà di Sinigaglia”, come Tiburzio definisce il “comandare e far da sé”: il *Deonomasticon Italicum*⁶¹ trova un solo esempio del modo in quel concentrato di locuzioni toscane che è il *Malmantile* di Lorenzo Lippi (1676); ma lo si potrebbe anticipare di almeno un secolo, sempre in area toscana, dalla commedia *Il furto* di Francesco D’Ambra (1564) in poi.⁶²

Ancor più recente la citazione, del solito Tiburzio (I, 5), che definisce Alberigo il modello della costanza, l’archetipo della fedeltà, la fenice degli amanti, ma

Quest’araba fenice
dove andò nessun lo dice
dove sia nessun lo sa.

È chiaro il riferimento all’aria del *Demetrio* di Metastasio (Vienna, 1731), relativa alla “fede degli amanti”, la cui fortuna proseguirà nel *Così fan tutte* di Da Ponte (Vienna, 1790), dove sarà ristretta alla “fede delle femmine”; ma va notato anche *fenice degli amanti*, in cui *fenice* potrebbe echeggiare l’appellativo di “fenice degli ingegni” dato a Giovanni Pico della Mirandola, e tornerà in un passo di Goldoni (da *Le inquietudini di Zelinda*, 1764–65, II, 12), dove una amante donna è supposta “la fenice, l’oracolo, la meraviglia del mondo”.

Spesso Tiburzio si esprime come un personaggio melodrammatico, i cui spropositi tra l’involontario e il ‘fidenziano’ (rintuzzati dai paesani) lasciano l’impressione che l’autore voglia satirizzare la lingua dell’opera: si rivolge a Corina chiamandola “bellissima Anfitrite de’ boschi, verdeggiante ornamento dell’emisfero de’ prati [...] io il minimo de’ vostri seguipedi confesso ed attesto che moribondo spiro per lo strale delle vostre belezze [*sic*]... Dal labro tuo vezzoso / pende la sorte mia”, commentato da Corina (rivolta a Calandrino) con “Io no l’intendo” (II, 5).

Numerose anche le locuzioni latine, dal linguaggio giuridico o filosofico (come “Concedo maiorem, distingo minorem, nego consequentiam” I, 5) non senza citazioni letterarie.

⁶⁰ I dizionari italiani conoscono una locuzione del genere solo relativamente al montone, cfr. GDLI: “cercare cinque piedi / il quinto piede nel / al montone ‘essere eccessivamente esigente e pignolo’” (con esempi toscani cinquecenteschi).

⁶¹ DI, vol. 4, p. 312.

⁶² Cfr. GDLI: “podestà” § 5, e s’intende che il podestà fa da sé perché nessuno gli obbedisce.

Nella stessa scena, il celebre incipit del secondo libro dell'*Eneide* è posto all'inizio di una spropositata tiritera rivolta alla padrona, e che ben rappresenta lo stile affettato di Tiburzio:

Infandum regina iubes... Vedete... pesato il caso e stabilite le premesse, io deduco concludentemente che questo povero solitario sarà stato maltrattato da qualche donna [...]. Io querula filomela mi sfiato eternamente a contarvene la dolorosa historia, e voi ve ne restate là immobile alla pietà, qual tigre che non ha senzo [*sic*] d'umanità.

Come si diceva, inclina invece ai dialetti tra il lombardo e il veneto l'eloquio, spesso in versi, di Arlichino e del "jeune" Farinello, i più farseschi dei personaggi. Arlichino⁶³ si presenta in I, 5 con un monologo, prima in prosa poi in strofette di ottonari, che introduce l'equivoco sul termine *oca*, termine con cui in casa di Alberigo si designa l'esecrato genere femminile (e apprendiamo che Arlichino non ha mai visto una donna in vita sua: "egli è pur innocente", dirà Corina). Il dialetto, per mutuare da Folena⁶⁴ la caratterizzazione del linguaggio del *Servitore di due padroni* (1745), è una "artificiale e convenzionale *koiné* arlecchinesca veneziano-bergamasca" dalla "sfuggente proteiforme variabilità":

Uh ste oche le son pur salvadeghe... no ne vedo più una. El patron l'è ben matto: el se pia fastidi perché mi scapi da loro, e mi vedo che sti poveri useletti la [*sic*] scapa da mi. E pur care ochette gh'avì torto, perché m'avì piaso⁶⁵ tanto, che mi no ve voio minga far del mal.[...]Alla cazza de ste oche no s'incontra che alegria, e da che mi le ho viste, da per tutto son gatarigole. (*ripiglia la musica*)

Care ochete vegni via,
una almen per compassion,
bianche o brune che le sia
vogio farne provision.

[...]

Quel padron el me vien fora:
l'oca è el pezzo⁶⁶ d'ogni usel,
l'oca manda alla malora,
l'oca intorbida el zervel.

Ma la so filosofia
la me spuzza da mincion,
mi me sento che torria
prima un'oca ch'el padron.

⁶³ *Arlecchino* nel copione dresdese del *Cavaliere goldoniano*, dove la sua parte è solo delineata per l'improvvisazione; da notare che nella prima stesura appariva venire da Bergamo a Milano, presto corretti in Benevento e Napoli (f. 21r). Sono invece scritte per esteso le non molte battute dell'altro servo Brighella (che appare da f. 13r), tradotte in italiano dalle stampe, con variazioni (f. 13v. "a tredese'ore > a nove ore" nel ms., ma "a tredici ore" nelle stampe), e qualche gustoso residuo: cfr., *ivi*, "Siela maledetta in tel topè" > "Che tu sia maladetta nel tuppè" in Goldoni (2003), p 83. Alla servetta Coralina sfugge un "Lustrissima" (f. 5v; "illustrissima" nelle stampe, dove prenderà il nome di Colombina), ma per il resto parla sempre italiano, anche negli assolo col veneto Pantalone.

⁶⁴ Folena (1983), p 141.

⁶⁵ Sic, ma nel dialetto veneto ci aspetteremmo qualcosa come *piasio* o *piasesto*.

⁶⁶ 'Il peggio': ɹ sonora, cui però nel veneto dovrebbe corrispondere una s sonora, generalmente resa con <z> semplice.

Veneziano,⁶⁷ chioggiotto e trevigiano è *far le gatarigole* ‘fare il solletico’. Nella successiva scena 6, il colloquio con le italofone Olimpia e Corina (inizialmente apostrofate come *oche*) introduce altri venetismi con effetti comici:

A.: Sior ocha parlé con mi?

C.: Sì con voi.

A.: E mi ho da parlar con vu?

C.: Sì con me.

A.: Mo l'è curiosa. Disì su, ma tre passi in drìo, e no me fé del mal. [...] L'è che vu sì una razza d'oche, che quando tasi, piasì, ma quando parlé, fé paura.

Nel *Cavaliere e la dama* di Goldoni, invece, il personaggio che parla regolarmente veneziano, Pantalone (che non è una ‘maschera’, anche prima di essere rinominato Anselmo e italianizzato nelle stampe), non cerca effetti farseschi: il suo dialetto è serio e, al netto di qualche cultismo, ha la naturalezza da “lingua parlata, fuori di caricatura e di polemica”⁶⁸ delle più mature commedie goldoniane. Ecco come giudica le sfortune economiche di Eleonora (f. 5r):

Mi son nato e arlevà in tun paese dove se fa giustizia al merito, e no all'accidente; e ghe protesto che per ela gh'ho tutto el rispetto, e tanto la stimo adesso che la gh'ha bisogno, quanto in tempo delle so fortune.

Decisamente meno felice sarà la resa in lingua, o meglio *Bühnensprache*, “fantasma scenico che [...] si alimenta piuttosto all'uso scritto”⁶⁹, e qui sacrifica la prima parte della frase:

Io le protesto che per lei ho tutto il rispetto, e tanto la stimo ora ch'è in questo stato, quanto in tempo delle sue fortune.⁷⁰

Nel *Falcone*, più o meno lombardo è il linguaggio di Farinello, il “putello” come lo chiama Tiburzio (III, 3, la scena in cui il neoentrato tiene la parte principale), che si presenta così:

Me ciami Farinel el molinar
che no fa nient senza dinar... Capissel?

E apostrofa Tiburzio

O che bravo sior de spada e baston
senza dané in ti calzon.

Accanto al più lombardo *dané* abbiamo un *dinar* che (come *nient*) sembra ottenuto per sottrazione della vocale finale del corrispondente toscano. Qualcosa di simile accade negli sproloqui dell’“avvocato bolognese” de *Il cavaliere e la dama* di Goldoni, culminati nel passo d'addio, dopo lo smascheramento, di f. 50r:

Povera la mi riputazion! Povera la mi cà. Ma quest l'è el frutt dell'ingan e della falsità. Meritament son castigà, e l'è poca pena l'esili alla mi iniquità. A vagh pien de rossor e de confusion; vuia el Cil che el mi cas, el mi castiggh serva d'esempi a chi se serv malament del so talent, e cerca *per fas et nefas* de guadagnar send pur tropp ver el dett de quel Poeta:

Fabrica l'impostore il proprio danno.

⁶⁷ Si veda il dizionario di Boerio (1829).

⁶⁸ Folena (1983), p. 92.

⁶⁹ Folena (1983), p. 91.

⁷⁰ Goldoni (2003), p. 69.

Sopra l'ingannator cade l'inganno.

Sembra piuttosto una retroversione dal toscano letterario al dialetto, con la coloritura del latino giuridico (“che l'avvocato Goldoni non vuole spropositato”)⁷¹ e il marchio finale di una frase proverbiale celebre e ripetutamente echeggiata in “drammi giocosi per musica” goldoniani,⁷² ma che sarà tolta nelle versioni italiane di questo brano (Goldoni 2003, 153-154).

Chiudo sul *Falcone*: le richieste di denaro sono il *leitmotiv* insistente di Farinello: ricevuto un compenso insufficiente per il servizio fatto, battibecca con Tiburzio e gli espone le sue pretese in quattro quartine (riporto la prima e l'ultima):

F.: Ch'el se setta, ch'el se setta, ch'i me cunt gh'ei farò sul ghittarin.

T.: Oh il ghittarino mi l'hai rotto ch'è un pezzo. Che conti mi vai contando?

F.: Ch'el senta com' i van ben in musega.

I cunt ben ciar mi ghe farò.

Ch'el dia pur ment al ghitarrin,

la spesa fa da chì al molin

tre lira giust, ghei cuntarò. [...]

In tutt tre lira el m'ha da dà,

che n' ghe cunt gnanc la me merenda,

sì che salvand l'error d'emenda

el ved pur ben ch'è bon mercà.

Farinello ricompare solo nella scena finale (III, 8), sempre bussando a quattrini: la caratterizzazione del dialetto lombardo comprende la vocale arrotondata [ø], resa graficamente con *oeu* (seppur con incoerenze). Così protesta con donna Olimpia (ff. 47v-48r):

Siora mi vuoi justizia. El so majordom no voeul pagà, e al me molin ghe voeur farina. [...]

Siora el ve voeur imbrujà [...]

In sostanza, le due maschere dialettali, al di là del loro ruolo nell'azione scenica (secondario per Arlichino, quasi inesistente per Farinello), hanno essenzialmente lo scopo di produrre la comicità con le loro dissonanze o stravaganze linguistiche: la riforma di Goldoni, ormai imminente, al dialetto saprà dare ben altra consistenza.

⁷¹ Folena (1983), p. 144.

⁷² Il secondo verso è in *Il negligente* (scena ultima) e *La notte critica* (atto II sc. XVII; sempre in rima con *danno*): si veda Goldoni (1749), (1766), (1793). Stando ai repertori (GDLI s.v. *Ingannatore*, 4; ecc.) il proverbio è attestato in letteratura almeno dal 1599, ma risale a un modo già medievale e paneuropeo (affine al ted. *Untrene schlägt ibren eigenen Herrn*), da cui discendono i titoli di almeno tre commedie o libretti per musica, cominciando da *Sopra l'ingannator cade l'inganno* di Carlo Celano (m. 1693): cfr. Celano (1696).

Bibliografia

- Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna) ms. A.393
 Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna) ms. A.1161
 Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna) ms. A.1365
 Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna) ms. A.2177
 Biblioteca Comunale Joppi (Udine) ms. 290
 Biblioteca Comunale Panizzi (Reggio Emilia) ms. Vari.G.18
 Biblioteca del Conservatorio Verdi (Milano) Part. tr. Ms. 175
 Biblioteca Estense (Modena) ms. Italiano 356 - α .H.2.2
 Biblioteca Nazionale Centrale (Firenze) ms. Magliabechiano II.VI.133
 Biblioteca Nazionale Centrale (Firenze) ms. Palatino 263
 Biblioteca Nazionale Centrale (Firenze) ms. Palatino 302
 Biblioteca Oliveriana (Pesaro) ms. 178
 Biblioteca Oliveriana (Pesaro) ms. 1517
 Biblioteca Oliveriana (Pesaro) ms. 1916.1.13
 Biblioteca Universitaria (Bologna: BUB) ms. 1211
 Biblioteca Universitaria (Bologna: BUB) ms. 1293
 Biblioteca Universitaria (Bologna: BUB) ms. 3935
 Biblioteca Universitaria (Bologna: BUB) ms. 3980
 SLUB Dresden, Bibl.Arch.I.B,Vol.132
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.App.373
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.App.637
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.App.661
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.App.662
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.F.42
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.F.44
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.37
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.42
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.b
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.c
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.d
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.e
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.f
 SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.g

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.ga

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.h

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.k.83

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.k.234

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.k.235

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.k.259

Buini, Giuseppe Maria: *Il mago deluso dalla magia. Divertimento per musica da rappresentarsi nel Teatro Formaliari in Bologna il carnevale dell'anno 1718*, Bologna (Rossi e comp. sotto le scuole alla Rosa), s.d.

Celano, Carlo: *Sopra l'ingannator cade l'inganno*. Opera scenica del sig. d. Ettore Calcolona, Napoli (Raillard) 1696 (ma la richiesta di stampa è datata 3.11.1689)

La distruzione di Gerusalemme (anonimo), Napoli (stamperia Flautina) 1803;

La Semira ossia la distruzione di Gerusalemme, Barcellona (Francesco Generas) 1816;

Il Sedecia ossia la distruzione di Gerusalemme, Verona (Bisesti) 1816

Goldoni, Carlo: *Il negligente*, Venezia (Fenzo) 1749

Goldoni, Carlo: *I due gemelli veneziani*, Venezia (Bettinelli) 1753

Goldoni, Carlo: *La notte critica*, Venezia (Fenzo) 1766

Goldoni, Carlo: *Opere teatrali*, tomi XXVIII, XLII, XLIV Venezia (Zatta) 1792, 1793

Goldoni, Carlo: *Teatro*, ed. Marzia Pieri, Torino 1991

Goldoni, Carlo: *Il cavaliere e la dama*, ed. Franco Arato, Venezia 2003

Goldoni, Carlo: *Il Moliere*. Commedia di carattere [1751], ed. Bodo Guthmüller, Venezia 2004

[Granelli, Giovanni]: *Cori in musica cantati per intermezzi nella tragedia intitolata Il Sedecia ultimo dei re di Giuda rappresentata da alcuni dilettanti nella città di Cremona il carnevale dell'anno 1767*, Cremona (Ricchini) 1767

Lucchesi Palli, Antonio: *Poesie. Seconda edizione accresciuta*, Napoli (a spese di Giuseppe Maria Porcelli) ²1781

Melinda e Tiburzio. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1721, Venezia (Marino Rossetti all'insegna della Pace) 1721

Meliosio, Francesco: *Poesie e prose di F. M. da Città della Pieve raccolte, e promulgate da Domenico Bambini da Fano. Opera posthuma*, Cosmopoli 1672

Meliosio, Francesco: *Poesie e prose di F. M. da Città della Pieve. Corrette, accresciute [...]*, Venetia (Heredi di Francesco Baba) 1673

Meliosio, Francesco: *Poesie e prose di F. M. In questa seconda impressione, accresciuti alcuni sonetti*, Bologna / Genova (Ant. Giorgio Franchelli) 1674

Metastasio, Pietro: *Attilio Regolo*, Friedrichstadt (Vedova Harpeter / bey der verwittbeten Harpeterin), 1748, 1750; Berlin (Haude und Spener) 1775

Migliavacca, Giannambrogio: *Solimano*, Dresden (Stamperia Regia per la vedova Stössel) 1753, 1754; Venezia (Modesto Fenzo) 1755, 1773; Napoli (Lanciani) 1756; Torino (Zappata ed Avondo) 1756; Verona (Ramanzini) 1757; Praga (Carolus Jaurnich) 1764; Lisbona (Michele Manescal da Costa) 1768; Barcellona (Francesco Generas) 1769

Pers, Ciro di: *Poesie del cavalier fra Ciro di Pers al sereniss. principe Leopoldo di Toscana*, Firenze (all'Insegna della Stella) 1666

Pers, Ciro di: *Poesie*, ed. Michele Rak, Torino 1978

Sanseverino, Giulio Roberto: *Le Nereidi*, Berlino (per la vedova di Giorgio Lodovico Winter) 1774

Sanseverino, Giulio Roberto: *Romeo e Giulia*, Berlino (per la vedova di Giorgio Lodovico Winter) 1773

Tassoni, Alessandro: *La Secchia rapita, l'Oceano e le Rime*, ed. Giorgio Rossi, Bari 1930

Tassoni, Alessandro: *La Secchia rapita e scritti poetici*, ed. Pietro Pulatti, Modena 1989

ADB = *Allgemeine Deutsche Biographie*, 56 voll., München 1875–1912

Alschner, Christian / Krause, Christa (a cura di): *Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Bd. 5, Dresden 1986

Bacci, Orazio: *Tassoniana. Saggi di scritti inediti di A. Tassoni*, Firenze 1893

Boerio, Giuseppe: *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia (Santini) 1829

Carpané, Lorenzo: *La tradizione manoscritta e a stampa delle poesie di Ciro di Pers*, Milano 1997

Corago (Università di Bologna), Libretti, URL: <http://corago.unibo.it/libretti>

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960ff

DI = Schweickard, Wolfgang: *Deonomasticon Italicum. Nomi geografici*, 5 voll., Tübingen-Berlin 1997–2013

Folena, Gianfranco: *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino 1983

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 23 voll., Torino 1961–2009

ItalianOpera. *La ricerca musicale in Italia*, URL: <http://www.italianopera.org>

“Joseph Rastrelli”, *Wikipedia*, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Rastrelli (05.08.2019)

Lieber, Maria / Klingebeitl, Josephine / Pedron, Chiara Maria / Marri, Fabio: Italianità ‘sommersa’ e riemersa a Dresda, in: Grazia Dolores Folliero-Metz / Maria Teresa Girardi / Susanne Gramatzki / Christoph Oliver Mayer (a cura di): *Italian World Heritage. Studi di letteratura e cultura italiana / Studien zur italienischen Literatur und Kultur (1300–1650). Mittelalter und Renaissance in der Romania*, Band 10, Berlin 2018, pp. 313-345

Piotrowski, Marie-Christin: Christian Heinrich von Watzdorff und die Handschriften aus der Bibliothek des venezianischen Gelehrten Bernardo Trevisan, in: Simona Brunetti et al. (a cura di): *Versprachlichung von Welt. Il mondo in parole. Festschrift zum 60. Geburtstag von Maria Lieber*, Tübingen 2016, pp. 87-105

Plein, Anna Katharina: Descrizione di Mscr.Dresd.App.637, in: *Manuscripta Mediaevalia*, URL: <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/obj33050030>

(11.01.2020)

Plein, Anna Katharina: Descrizione di Mscr.Dresd.App.661, in: *Manuscripta Mediaevalia*, URL: <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/obj33050042>

(11.01.2020)

“Rastrelli, Joseph”, *Operone*, URL: <http://www.operone.de/komponist/rastrelli.html>

(05.08.2019)

Sartori, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo 1990–1994

Schmidt, Ludwig (a cura di): *Katalog der Handschriften der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, Bd. 3, Leipzig 1906

Schmidt, Ludwig / Reichert, Arno (a cura di): *Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Bd. 4, Leipzig 1923

Schnorr von Carolsfeld, Franz (a cura di): *Katalog der Handschriften der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, Bd. 1, Leipzig 1882

