

PAOLO TURRONI

*LA COMMEDIA NON SI FA, MA SI PROVA*  
DI DOMENICO MANZINI: UN FRAMMENTO  
CESENATE DELLA CULTURA BAROCCA

È opportuno iniziare a trattare di Domenico Manzini e della sua commedia citando l'ultimo studioso che si occupò di lui nel xx secolo, e cioè Nazareno Trovanelli, che nelle sue lezioni per l'università popolare scrisse nel 1902:

Nessuna memoria invece ci hanno lasciata i cronisti sulla rappresentazione, avvenuta l'anno 1659 d'una commedia d'autor cesenate, don Domenico Manzini, col titolo *La commedia non si fa, ma si prova*, o *Non sempre avvien quel che si spera*, che fu stampata a Bologna nel 1687: un intreccio d'una azione effettiva e d'un'altra che si finge di recitare, un miscuglio di prosa e di versi, un guazzabuglio d'amori, di travestimenti, d'incogniti, da far perdere la pazienza. Notevole, ad ogni modo, ci sembra il contrasto delle due forme: che vuole essere naturale, ed in parte vi riesce, nell'azione effettiva; più sostenuta, artificciata in quella di cui si finge la recitazione<sup>1</sup>.

Nonostante il disinteresse per il tema metateatrale, comune all'epoca – basti pensare all'accoglienza che, di lì a vent'anni, avrebbero ricevuto i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello – ed un certo fastidio per l'intreccio della commedia (si notino i termini « miscuglio » e « guazzabuglio »), il Trovanelli giudica, tutto sommato, positivamente quest'opera. Tale interesse è giustificato da alcune originali idee artistiche dell'autore, su cui ci soffermeremo nel corso di questa analisi.

<sup>1</sup> N. TROVANELLI, *Storia di Cesena. Lezioni tenute all'università popolare nell'anno 1902, pubblicate nel « Cittadino »*, 1903, p. 119.

Prima di tutto, alcune informazioni sull'autore, don Domenico Manzini: è vero, come dice il Trovanelli, che non vi sono testimonianze sulla rappresentazione, ma comunque nella biblioteca Malatestiana di Cesena sono stati ritrovati dei testi recanti alcune notizie sull'autore, anche se si tratta di poco materiale; non si esclude che vi possano essere altre testimonianze, essendo stato il mio poco più che un 'carotaggio'. Una brevissima nota troviamo nel manoscritto di Carlo Antonio Andreini *Memorie di Cesena*<sup>2</sup>, in cui sono elencati in ordine alfabetico i cesenati illustri, e dove leggiamo: « Manzini, Domenico. Poeta esimio. Compiler operis sub titulo concepti *Non aviene quel che si spera* »<sup>3</sup>. Una notizia apparentemente più completa si trova nel manoscritto di Domenico de Vincentiis<sup>4</sup> del 1786: anche in quest'opera i cesenati illustri sono elencati in ordine alfabetico, ma con la particolarità che l'ordine è dato dai nomi e non dai cognomi, come ci si aspetterebbe. Del Manzini leggiamo:

Dominicus ex nobili Manzinorum prosapia Cesene ortus. A pueritia in bonis moribus ac in liberalibus disciplinis optimam sortitus est educationem. Cum aduc in ea etate versaretur clericali militie, nomen dedit ac successu temporis non minus pravioribus quam amenioribus studiis incubuit in quibus feliciter profecit. Interea minores, et suis temporibus majores ordines suscepit ac paulo post inter ecclesie cathedralis canonicos cooptatus fuit. Satisfactis que sunt illius muneris obligationibus, reliquum in studiorum cultura insummebat; at aliquas temporis horas dabat dulcissime poesis arti. An autem abstinerit se a voluptuosis illis compositionibus que a s. Bernardo in ore sacerdotum agnoscentur magis blasphemia quam verba, queque inter Christi fideles numquam nominavi vel legi deberent, ne ab eorum prolatione, auditione et lectione Christianorum mores corumpantur, ex serie operum

<sup>2</sup> Ms del 1799, ordine di catalogo 164-35. Il nome del Manzini è un'aggiunta seriore, come mostra la diversità di inchiostro e penna. Forse l'aggiunta venne fatta quando il volume era già rilegato; è stata di sicuro una nota apposta frettolosamente, come denota anche la grafia dell'Andreini.

<sup>3</sup> ANDREINI, *Memorie*, cit., p. 390.

<sup>4</sup> Ms del 1786, il cui titolo completo è *Bibliotheca Caesenatensis illustrium scriptorum, sive elogium virorum illorum qui Caesenam eorum Patriam doctrina, consilio et scriptis illustrarunt. Alphabetico ordine digesta atque conscripta, quibus accedit triplex Auctorum Index a nomine, a cognomine, a gradu, auctore Dominico de Vincentiis caesenate, ordinis Capucinatorum presbytero*. L'ordine di catalogo è 164.36. Ricordo per inciso, a proposito delle citazioni, che si tratta, per i testi storici, di trascrizioni conservative, mentre per le citazioni dall'opera del Manzini si tratta di trascrizioni interpretative.

suorum que subjicimus dubium reliquit. Illa autem hec est, ac subsequentes titul. illis prefixit: I. *Gli amori in Villa*. II. *La Comedia non si fa ma si prova*. III. *Non avien quel che si spera*. Hec triplex comedia typicam lucem aspexit Bononic apud heredes Antonii Pisarri anno 1687<sup>5</sup>.

Ci sono alcune notizie interessanti in questa testimonianza del de Vincentiis? In realtà, assai poche: l'assenza totale di un riferimento a fonti da cui egli trasse le sue informazioni è alquanto sospetta e nell'insieme il brano sembrerebbe essere mosso da una motivazione agiografica più che cronachistica<sup>6</sup>.

I documenti d'archivio sono stati più produttivi delle cronache antiche: nell'archivio vescovile Domenico Manzini, indicato come « canonico » nel frontespizio dell'opera a stampa, compare tra i presenti alle riunioni capitolari fino a quella del 20 ottobre 1672<sup>7</sup> e risulta « canonico di S. Michele » dal 1651 al 1672: era logico ritenere che in quel torno di tempo fosse morto o fosse impedito in qualche modo di continuare la sua opera; la ricerca dell'atto di morte è stata coronata da successo: si trascrive di seguito il documento:

Anno Domini 1675 die 13 februarij

Canonicus Dominicus de Manzinis animam reddidit in comunione sanctae matris Ecclesiae in domo Gualogninorum sita sub ista parochia cathedrali etatis suae annorum 66. Accepit absolutionem a reverendo domino Sanctes de Linaris, et a me Julio Zanotto parroco. Sacri olei unctione fuit roboratus, et propter impedimentum non accepit sanctissimum viaticum, sepultus fuit in ea cathedrali, supradicta die. Ita est ego Julius Zanottus<sup>8</sup>.

Il lasso di tempo intercorso fra il 1672, anno in cui non risulta più frequentare le riunioni dei canonici e viene spossessato del canonicato,

<sup>5</sup> DE VINCENTIIS, *Bibliotheca*, cit., cc. 92v-93r.

<sup>6</sup> Anche se le cose non sono così chiare e una informazione indiretta su cui ci soffermeremo più avanti (si veda *infra* la nota 37) parrebbe attribuire attendibilità al de Vincentiis: in particolare il passo « non minus pravioribus quam amenioribus studiis incubuit in quibus feliciter profecit », su cui ritorneremo.

<sup>7</sup> Si veda ARCHIVIO CAPITOLARE DI CESENA (d'ora in poi ACC), *Atti capitolari (1653-1683)*, per le riunioni capitolari, e L. BRUNELLI, *Il capitolo della cattedrale di Cesena*, ms XVIII sec. ex., carta non numerata.

<sup>8</sup> ACC, *Morti della cattedrale (1658-1680)*, c. 51r.

e il 1675 in cui muore, fa nascere una riflessione riguardo alla causa della morte: è verosimile, stando soprattutto alla notazione di don Giulio Zanotti « propter impedimentum non accepit sanctissimum viatucum », che il Manzini sia stato offeso da un colpo apoplettico e che sia rimasto paralizzato nei tre anni intercorsi fra il 1672 ed il 1675, probabilmente con un peggioramento delle sue condizioni verso la fine della vita. La conoscenza della data di morte del Manzini porta quindi a guardare con rinnovato interesse il manoscritto della sua opera conservato nella biblioteca Malatestiana di Cesena<sup>9</sup> che risulta compilato nel 1686 per l'edizione a stampa dell'anno seguente: è assai probabile che si tratti dell'apografo direttamente derivante dall'originale autografo dell'autore. Da ciò derivano chiarimenti sullo stato del testo della commedia, su cui ci soffermeremo più avanti.

Prima di passare all'analisi dell'opera, va sottolineato che il titolo sbagliato citato da Nazareno Trovanelli, *Non sempre avvien quel che si spera*, con quell'avverbio di troppo (l'originale è *Non avvien quel che si spera*), cambia profondamente il senso della commedia: infatti, dire che ciò che l'uomo spera non avviene sempre, senza altra aggiunta, significa che non avviene mai. Come si nota, c'è un ben diverso pessimismo dietro la versione originale del titolo.

La trama della commedia è la seguente. In un paese immaginario, Valfiorita (che pare si trovi in terra italiana, visto che altrove si parla della Sicilia e del Piemonte<sup>10</sup> come luoghi abbastanza vicini anche se

<sup>9</sup> Ordine di catalogo 164.5.5. Nel frontespizio si legge quanto segue: « La Comedia non si fa ma si prova. Opera del signor canonico Domenico Manzini da Cesena recitata l'anno 1659 nella [spazio vuoto] delli [illeggibile] dello squadrone di stanza per li quali fu composta. 1686 ». È probabile che lo spazio vuoto fra « nella » e « delli » sia stato lasciato perché il compilatore del manoscritto, al momento della redazione della didascalia, non conosceva il luogo esatto in cui la commedia fu recitata e si sarebbe ripromesso di completare la notizia in un tempo successivo, cosa che non gli riuscì di fare.

<sup>10</sup> Nella scena xv dell'atto primo, il principe e Aureliano, indicato come suo « compagno » nella lista dei personaggi, lodano l'amenità di Valfiorita. « PRINCIPE. Osserva li, Aureliano, l'amenità di questi colli, la verdura di queste foreste, la tranquillità di queste marine. AURELIANO. Vidi, o mio signore, una parte di cielo caduto in terra, e tanto più mi riesce deliziosa questa florida stanza, in quanto che siamo avvezzi alla vista delle nude campagne della Germania » (D. MANZINI, *La commedia non si fa ma si prova*, Bologna 1687, p. 37). Nel corso dell'opera si cita anche Saluzzo, di dove è originaria la famiglia del principe, e Palermo, dove Flaviano visse da giovane.

non vicinissimi) vive un duca, signore di quei territori, innamorato di una contessa, creduta vedova; questi, per rivelare il suo amore alla dama, ordina al medico di corte, che gli fa anche da segretario, di comporre una commedia amorosa. Anche la figlia del duca, la giovane duchessa, è innamorata: oggetto della sua passione è il giovane Flaviano, coppiere del duca. Ella cerca di farlo cedere, di fare sì che accetti le sue profferte amorose, ma il giovane è spaventato dalla profezia di un astrologo greco, che gli aveva annunciato una morte prematura, non appena avesse amato. Flaviano, infatti, nasconde un segreto: egli è il figlio del conte di Pietradura ed il suo vero nome è Aluandro; era fuggito anni prima dalla natia Palermo per scampare all'incestuoso amore della matrigna. Il rifiutare l'affetto della duchessa non salva però Flaviano-Aluandro, perché, giunto in Valfiorita il confinante principe di Altamura, allo scopo di sposare la giovane duchessa, s'accorge dell'amore ch'ella nutre per Flaviano e con l'aiuto del suo fido Aureliano lo uccide. Purtroppo si scopre che Flaviano-Aluandro altri non era che il perduto fratello del principe, mandato lontano dal padre Oranto, affinché non si compisse un altro pronostico, secondo il quale, se i due fratelli si fossero incontrati prima di aver compiuto i vent'anni, si sarebbero uccisi a vicenda. Infatti, proprio nella notte in cui la vicenda va a concludersi, Flaviano-Aluandro (e ovviamente il principe) avrebbe compiuto vent'anni. Scoperta l'orribile verità, al principe viene una sincope che l'uccide; ma il malanno non è causato dalla natura, bensì da un potente veleno che il medico ha mischiato al suo tabacco da fiuto per ordine della duchessa che voleva sbarazzarsi del fastidioso pretendente. Anche la duchessa, venuta a conoscenza dell'avvenuta morte di Flaviano, disperata si uccide. Sul letto di morte rivela la verità al padre, che, disperato, abbandona la vita del mondo per ritirarsi in un convento, in attesa di ricongiungersi con la figlia. Dona così il suo territorio alla contessa, che nel frattempo si è ricongiunta col marito, conte di Portofino, creduto morto. Questa è la trama principale dell'opera, ma ve ne sono altre, che proseguono intrecciandosi ad essa: l'amore dei due servi Ventriglia e Bacello per la giovane Laurentina, la gelosia del conte di Portofino per la propria moglie che crede infedele alla sua memoria, le prove della commedia da fare. Tutte queste trame trovano poi la loro conclusione confluendo nel flusso della trama prin-

cipale: così facendo è salva la varietà dell'intreccio e contemporaneamente la chiusura dell'opera non lascia argomenti in sospeso. È questo un evidente segno di grande abilità narrativa e di padronanza delle strutture teatrali.

Come si è visto, la commedia finisce, in realtà, in tragedia: come ha ben dimostrato Roberto Alonge<sup>11</sup>, la commedia barocca presenta questa fusione dei generi, per cui da una scena farsesca si passa ad una più cupa, finanche drammatica. Da questo punto di vista il Manzini si mostra come un interprete fedele dei tempi. Infatti, in questa commedia vi sono scene e personaggi comici e, a stretto contatto, scene più sinistre, quando non del tutto drammatiche. Abbiamo sopra ricordato i due servi, Ventriglia e Bacello: già dai nomi mostrano di essere apparentemente creature farsesche, più vicine al teatro delle maschere e dei burattini che al mondo delle persone vere. Anche questi personaggi, però, presentano caratteristiche che non rientrano compiutamente in questa prospettiva limitante. Ad esempio, Bacello (su Ventriglia torneremo più avanti) copre il ruolo del servo sciocco, smemorato<sup>12</sup>, gabbato da tutti; eppure in più di una scena, nel finale, acquista una rilevanza che ai nostri occhi lo avvicina curiosamente ai Folli presenti nelle tragedie shakespeariane. Si veda, ad esempio, questo scorcio dal

<sup>11</sup> R. ALONGE, *Tensione tematica e tensione formale in alcune commedie del Seicento*, « Studi seicenteschi », XII (1971), pp. 29-99. Il contributo dell'Alonge, che analizza un'ampia serie di commedie piemontesi del seicento, va molto oltre gli apparenti limiti geografici. Si tratta infatti di una trattazione che, partendo da caratteristiche comuni a molte commedie, giunge ad indicare elementi culturali presenti nell'intero genere della commedia seicentesca, un argomento poco trattato dalla critica letteraria italiana, come ricorda lo stesso autore: « Del tutto risaputa è la precarietà degli studi sulla commedia seicentesca, per la quale, nella mancanza di decisive indagini particolari su questo o quel gruppo di commedie, la critica ha dovuto limitarsi a tracciare ipotesi di lavoro » (*ibid.*, p. 29). Che anni dopo la situazione non sia cambiata, è testimoniato da ciò che scrive Andrea Battistini nel paragrafo dedicato alla commedia barocca, all'interno del volume miscelaneo *Guida allo studio della letteratura italiana*, a c. di E. PASQUINI, Bologna 1992: « nonostante che, in linea di principio un'inchiesta sulla commedia regolare sembri più agevole di quella sulla commedia dell'arte, in quanto affidata a testi totalmente scritti, di fatto le indagini sull'argomento sono molto scarse, forse perché in nome della continuità ci si appaga di rinviare acriticamente alle conclusioni cui sono giunti coloro che si sono occupati della commedia cinquecentesca » (*ibid.*, p. 354).

<sup>12</sup> La sua prima battuta nella scena prima dell'atto I: « non può essere, ed è impossibile, che abbia tanta memoria di volontà che possa ricordarmi l'ambasciata che mi diede il padron iersera (...) » (MANZINI, *La commedia*, cit., p. 6).

terzo atto, in cui – va detto – tutti i personaggi, posti a confronto con la morte inaspettata e violenta di Flaviano, si modificano e acquistano un fascino particolare, un'inattesa ambigua malinconia:

BACELLO. Non ho mai trovato morto tanto superbo quanto è Flaviano. Dieci volte gli ho detto: piegatevi un poco, ché vi porterò forse meglio; ed egli, duro. Gli ho domandato, in confidenza, che l'ha ammazzato; ed egli non s'è degnato di darmi neanche risposta. E che diavolo si pensa? pare che non si siano più morti. Mi è quasi venuto voglia di lasciarlo in terra e fargli rompere il naso per insegnargli a procedere (...) <sup>13</sup>.

Qui l'umile Bacello acquista una rilevanza tragica; quel suo rivolgersi al morto può ricordarci l'*humour* nero del Becchino nell'*Amleto* <sup>14</sup>. Poco più oltre, sempre all'interno del suo lungo monologo, Bacello scorge nel letto, morente, la duchessa e se ne esce con una frase su cui vale la pena di riflettere:

veggo una donna nel letto, che novità sarà questa? è la duchessa o non è? dico ch'ella è, e non è già. E se cadessero le stelle? oh, come se n'è andata a letto di buon ora, buon pro gli faccia <sup>15</sup>.

Bacello giunge a intuire che la duchessa « è, e non è già », cioè è ancora viva, ma ormai è condannata, sta morendo. La duchessa, il fiore della corte di Valfiorita non è più: qualcosa di inaspettato, di imprevisto è avvenuto; l'impossibile è realtà. « E se cadessero le stelle? ». Tutto può succedere, ora, ma il tono con cui viene espressa questa constatazione è profondo per ciò che non dice, per ciò che lascia intuire. Questa immagine dello sciocco che alza lo sguardo e dubita dell'eternità del cielo sopra la sua testa, provato da un dolore che non esprime, è

<sup>13</sup> MANZINI, *La commedia*, cit., atto III, scena XXII, pp. 134-135.

<sup>14</sup> In particolare, le battute di Amleto circa l'indifferenza con cui il Becchino colpisce i teschi dei defunti per liberare la fossa che accoglierà il cadavere di Ofelia: « That skull had a tongue in it, and could sing once. How the knave jowls it to th'ground, as if 'twere Cain's jawbone, that did the first murder » e « Why, e'en so, and now my Lady Worm's, chopless, and knocked about the mazard with a sexton's spade » (ed. cit. W. SHAKESPEARE, *Amleto*, a c. di N. D'AGOSTINO, Milano 1999<sup>5</sup>, p. 218).

<sup>15</sup> MANZINI, *La commedia*, cit., atto III, scena XXII, p. 135.

una delle più belle che ci rimangono di quest'opera, che pure presenta anche altrove scene assai belle e ben realizzate. Il discorso è più complesso per l'altro servo, Ventriglia. Infatti, mentre la coppia servo furbo-servo sciocco è attestata fin dai più remoti esempi di comicità – e quindi, sotto questo aspetto, non c'è una grande originalità da parte dell'autore – risulta invece essere interessante la struttura teatrale che acquisisce il polimorfismo di Ventriglia. Egli è il servo fedele del duca, ma in realtà è anche Fedele, servo di Aluandro (Flaviano); quindi, ha un collegamento con l'elemento 'alto' dell'opera. Questa sua vicinanza alla tragedia si fa, infine, palese nelle ultime scene<sup>16</sup>; e così l'astuto Ventriglia mostra una varietà caratteriale assai affascinante. Concludendo circa i personaggi dei due servi, va rilevato che anche loro mettono in scena una specie di commedia, una commedia dell'arte, per ottenere l'amore della serva Laurentina: Bacello si traveste da dottor Balanzone – o Graziano<sup>17</sup> – e Ventriglia da Tartaglia<sup>18</sup>. Nel caso particolare di Ventriglia assistiamo ad un duplice mascheramento: Fedele si traveste da Ventriglia che si traveste a sua volta da Tartaglia. Un esempio di quel gusto per la duplicazione tipico della cultura barocca.

Si diceva che ci sono personaggi prevalentemente farseschi. In realtà, la tonalità preferita dal Manzini nel tratteggiare la psicologia dei suoi soggetti è quella delicata e soffusa, dai colori pastello, presente

<sup>16</sup> Dalla scena XIII dell'atto III, da quando cioè viene scoperto l'assassinio di Flaviano, Ventriglia diventa a tutti gli effetti un personaggio tragico. Ad esempio, rivolgendosi ad proprio dolore, dice: « No che non sei vero dolore se non m'uccidi, no che non son servo fedele se non mi moro, no che non ti meritai per padrone, Aluandro, se non ti seguio. Sconsolato Fedele, derelitto Ventriglia; rovinoso accidente, lacrimabil successo » (MANZINI, *La commedia*, cit., pp. 124-125).

<sup>17</sup> Si esprime in un latino sgrammaticato e profferisce frasi senza senso: « Ego sum doctorium, perché, dice l'Ariosto nel quarto delle tragedie, che la Luna è più grande tre volte d'una stella, e che si come il mare di quando in quando s'innalza, così i monti mai non si muovono, e di più procede che li venti soffiando portano qualche volta gran freddo, e l'acqua quando è piovana va bagnando il cappello, da che nacque il proverbio che il cielo manda il freddo conforme i panni e l'acqua secondo il cappello » (MANZINI, *La commedia*, cit., pp. 115-116).

<sup>18</sup> Ventriglia canta le sue battute da Tartaglia, com'è testimoniato dalla battuta del medico: « Gustosa musica invero ». In particolare, va segnalato il *lusus* scatologico del cantare tartagliesco: « Disperato di vittoria, / pria che mai più segua Amore / voglio piuttosto ire a ca-, ca-. DUCA. Taci, senza creanza ! VENTRIGLIA. A ca-, ca-, ire a ca-, ca- ARNALDO. Termina quest'istoria. VENTRIGLIA. Voglio piuttosto ire a cavar cicoria » (MANZINI, *La commedia*, cit., pp. 119-120).

soprattutto nelle scene amoroze. Sono principalmente due i personaggi che il Manzini ci presenta con queste delicate sfumature, Flaviano e la duchessa<sup>19</sup>: essi sentono il sentimento amoroso e non possono raggiungere ciò che desiderano, soffrendo, l'uno perché costretto, pur contro la sua volontà, dal timore della morte profetizzata, l'altra perché non crede al rifiuto, per lei ingiustificato, del suo amore.

Gli altri personaggi si presentano più variati per le multiformi scene in cui appaiono: un esempio fra tutti, il medico Arnaldo. Ossequioso con il duca di cui è segretario<sup>20</sup>, amante nei confronti della duchessa, si sfoga in un lungo monologo in cui, dopo aver espresso il suo dolore, progetta l'uccisione del duca:

Tarrò dall'erbe più letali i mortiferi succhi, per preparare velenosa bevanda alla sete del duca, affinché paghi con morte intempestiva il debito tributo alla vendetta matura. Ma dove, Arnaldo, trascorri? Lauremio è duca<sup>21</sup>, il duca è uomo, e quest'uomo è padrone, egli ignora le tue pretese, e li sono occulti li tuoi amori, la medesima bellezza che t'accese, l'avvampa, chi resiste alle forze d'amore? s'anco i

<sup>19</sup> Si veda *Appendice A*.

<sup>20</sup> Sulla figura del segretario nel XVII secolo molto acute e utili per dare tridimensionalità al personaggio di Arnaldo sono le pagine di Maria Luisa Doglio posposte alla sua edizione delle lettere di Fulvio Testi. Il particolare la Doglio analizza il 'segretario' seicentesco come frutto della deformazione del letterato dell'umanesimo: la perdita di onore e di autonomia causa la frustrazione diffusa nell'epoca. « A Leon Battista Alberti che si educa per se stesso, si sostituisce il Castiglione che si educa per la corte. (...) A distanza di una generazione si avverte però col Tasso la crisi dell'ideale di corte. (...) Nel tardo cinquecento la crisi sostanzialmente si risolve e sul finir del secolo vien meno sino a scomparire per l'affermarsi della nuova ideologia secondo cui lo Stato nella sua assoluta potestà assorbe ed annulla ogni individuo. (...) E mentre il cortegiano « ama i favori, ma non li stima tanto che non paia poter ancora star senz'essi » (B. CASTIGLIONE, *Il cortegiano*, in *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*, a c. di C. CORDIÈ, Milano-Napoli 1960, p. 44), il segretario, che si dedica alla politica militante come a un puro esercizio professionale, li cerca con ogni mezzo, anche a costo di umiliazioni e servilismi, ch'egli però non ritiene tali sulla scorta della celebre massima del Bodin: « nulla può sembrare vergognoso che torni a bene dello Stato » » (F. TESTI, *Lettere*, a c. di M.L. DOGLIO, III, Bari 1967, *Nota critica*, pp. 613-691, in part. pp. 621-624). Questa attenta analisi ci permette, come si diceva sopra, di scrutare più a fondo nelle parole di Arnaldo, soprattutto nelle scene in cui dialoga col duca, e di scorgere in lui un ultimo residuo frammento del letterato antico (non va dimenticato che è Arnaldo l'autore della « commedia da fare »), costretto a convivere con la moderna sudditanza, dedito a umiliazioni e servilismi.

<sup>21</sup> Il nome del duca è, infatti, Lauremio, nome parlante in cui è presente il lauro, pianta nobile per eccellenza. La duchessa sua figlia, invece, si chiama Rosicleria, legata per la sua bellezza al fiore tradizionalmente più bello, appunto la rosa.

più temuti calpesta, i severi addolcisce, e i più grandi soggetta ? ama il duca, ed ama Arnaldo, e se Arnaldo vuol'essere amato, perché nol deve il duca ? e chi può condannare il duca, ed assolvere Arnaldo, se di pari delitti sono rei ? viva dunque Lauremio, e muora la spietata Lindaura <sup>22</sup>: Lindaura, che prima con allettatrice bellezza seppe lusinghiera invaghirmi, indi con artificiosi fattori accrebbe i lacci della mia libertade ! ma che esecrando pensiero è mai questo, di macchinare la morte a chi mi è vita ? viva, viva Lindaura, ed ami Arnaldo, che se nel tumulto d'appassionati deliri vaneggia, condonisi all'eccessivo amore, ch'ebbe sempre per indivisibil compagno il dispetto <sup>23</sup>.

Questo personaggio, che mostra una notevole analisi psicologica nel variare dei suoi obiettivi di morte <sup>24</sup>, e infine nel riconoscere la generale sudditanza dell'uomo nei confronti di Amore, questo stesso personaggio si spoglia, poche scene dopo, della sua umanità, per farsi 'spalla' del comico, in questo caso di Bacello suo servo. Il servo avrebbe dovuto fare un'ambasciata amorosa alla contessa, ma se n'è dimenticato e cerca di rallentare il più possibile il momento in cui sarà costretto a rivelare tutto al padrone, in una scena esilarante, di cui si propone un breve squarcio:

BACELLO. ... Ora in due parole la sbrigo: sappia dunque vostra signoria, qui credo che ci vada dell'eccellentissimo, non è vero ?

ARNALDO. Non occorrono questi titoli, adesso.

B. No, no, io ce li voglio: sappia dunque vostra signoria eccellentissima che questa mattina mi levai di buon'ora.

<sup>22</sup> La contessa si chiama Lindaura, altro nome parlante, volto a rappresentare la serena e composta bellezza della dama.

<sup>23</sup> MANZINI, *La commedia*, cit., atto I, scena IX, pp. 26-27. Un interessante parallelismo a questa scena si può provare nel già citato saggio di Roberto Alonge, con particolare riferimento al fatto che il « pentimento finale – che appartiene al momento censorio della coscienza – accresce verità alle battute precedenti, sgorganti direttamente dal mondo dei desideri più intimi e inconfessati » (ALONGE, *Tensione tematica*, cit., p. 33 nota 23).

<sup>24</sup> C'è anche una componente ironica nel fatto che, in realtà e senza farsi tanti scrupoli, Arnaldo, con del tabacco avvelenato, sarà responsabile, nel finale, della morte del principe, dietro comando della duchessa. In questo caso il personaggio perde molto della propria autonomia e diventa un docile strumento nelle mani della duchessa e dell'autore, che deve ad ogni costo uccidere il principe. Apparentemente si tratta di una caduta di stile; però, tale situazione potrebbe sottolineare, in un'esecuzione teatrale, la remissione di Arnaldo nei confronti della duchessa, potrebbe essere una momentanea vittoria del docile segretario di corte sul più autonomo letterato.

A. E bene.

B. E levato che fui ...

A. Finiscela in tanta malora!

B. Ma se vi dico che mi levai di buon'ora, e levato che mi fui mi vestii di bel punto, e vestito che fui ... (...)

A. Ma se piglio un legno ti farò raccontar seguitamente il successo.

B. Or che la vedo in bestia, signore, faccio il racconto di filo: mi levo di letto, esco di camera, e vengo qui in sala, trovo Ventriglia e discorro con esso, votiamo il suo fiasco, mi scorda la mia ambasciata, viene vostra signoria, vuol sapere la risposta, e che risposta può darsi di un'ambasciata non fatta!

A. Tu hai ragione, io fui l'incauto a confidare in uno sciocco<sup>25</sup>.

La spalla del comico e il possibile assassino sono lo stesso personaggio: forse questa scelta in altri tempi sarebbe potuta apparire come un errore rispetto alle norme poetiche, mentre oggi ci sembra un modo per tratteggiare la multiforme personalità propria d'ogni essere umano.

Importantissimo, tanto da dare il titolo alla commedia, è l'elemento metateatrale, che si basa, come aveva già fatto notare il Trovanelli, nell'alternanza di registro linguistico: aulico per i personaggi della commedia da fare; meno letterario, con infiltrazioni dal linguaggio d'uso ed anche dal dialetto<sup>26</sup> per i personaggi che fingono la vita reale. Oltre a questa macroscopica qualità dell'opera, ve n'è un'altra, forse meno evidente, ma altrettanto importante, sfuggita al Trovanelli, su cui ci soffermeremo più oltre. Per l'alternanza dei linguaggi, si veda il monologo di presentazione di Flaviano, che entra in scena provando il suo personaggio<sup>27</sup>.

*Oh bellezze che adoro, se voi pur siete raggi di bellezza celeste, perché nutrite ne' miei pensieri infernali tormenti? se le mie adorazioni sono effetti d'una devota osservanza, perché con ostinati dispreggi mi vi dimostrate nemiche? oh Dio, che affetti mal contraccambiati! oh*

<sup>25</sup> MANZINI, *La commedia*, cit., atto I scena XIII, p. 33-35, *passim*.

<sup>26</sup> In particolare, nella scena I dell'atto I, Bacello dichiara di non essere un « farabante », termine proveniente dal dialetto romagnolo; si veda *farabut(l)ôn*, s.v. in A. MASOTTI, *Vocabolario romagnolo italiano*, Bologna 1996, p. 217: « s.m. inv. Imbroglione. Accr. di *farabôt* ».

<sup>27</sup> Riportiamo le parti 'recitate' in corsivo, differenziando i due momenti, avvertendo che tale differenziazione era presente anche nell'edizione a stampa, dove una linea demarcava la duplice recitazione.

*Cielo, che idolatria mal'impiegata ! Floridaura t'adoro, Floridaura tu m'odi !* ah, che questa parte dà troppo nell'affettato, non mi dà l'animo recitarla con la dovuta energia, non so portarla con la dovuta grazia; ma chi serve ubbidisca <sup>28</sup>.

Com'è evidente, c'è una sensibile differenza fra la recitazione del personaggio (in corsivo nella citazione) e la battuta dell'uomo che vive la sua vita (in tondo). Il Manzini cura particolarmente il momento di passaggio fra la recitazione della commedia da fare e la vita 'reale'; nel corpo delle battute talora capita che ritorni lo stile 'teatrale', mentre nella circostanza dell'alternanza il dislivello fra le due parti è chiaramente percepibile. Questo procedimento viene ripetuto dal Manzini per tutti i personaggi che agiscono anche nella commedia da fare. È anche importante sottolineare che, oltre agli attori, agiscono nell'opera anche alcuni cantanti: essi interpretano il *Prologo* <sup>29</sup> della commedia da fare, l'*Intermedio I* <sup>30</sup>, che si finge composto sempre dal medico Arnaldo, e l'*Intermedio II* <sup>31</sup>, che si finge essere stato composto per il carnevale dell'anno precedente e ripreso in occasione della commedia nuova. Queste parti sono in versi e quasi certamente erano tutte cantate e accompagnate dalla musica <sup>32</sup>; particolarmente importante è l'*Intermedio I*, perché è l'unico che, durante la sua esecuzione, viene spesso interrotto dagli spettatori-attori con esiti non solo comici, ma anche drammaturgici: il principe, infatti, commenta lo spettacolo con tali rozze banalità che rivelano l'intento parodistico dell'autore nei suoi riguardi, mentre i personaggi legati all'amore (la duchessa, il duca, Flaviano) si specchiano nella vicenda rappresentata.

Giungiamo così all'importanza drammaturgica della commedia da fare, ignorata, come dicevo sopra, dal Trovanelli, che segnalava solo

<sup>28</sup> Si veda *Appendice A*.

<sup>29</sup> Cantato e in versi, in cui due personaggi, la Commedia vecchia e la Commedia nuova, discutono sulla superiorità dell'una o dell'altra. La struttura metrica è assai altalenante: si passa da settenari a endecasillabi, mentre le rime sono di volta in volta alternate e accoppiate.

<sup>30</sup> Si veda *Appendice B*.

<sup>31</sup> Mentre l'*Intermedio I* viene approvato dal pubblico, costituito da quasi tutti i personaggi, l'*Intermedio II*, un canto sull'amore intonato da due « pescatori » e da una « pescatrice », viene accolto dai tre personaggi presenti con indifferenza e disprezzo. La contessa, ad esempio, definisce i cantori « pescatori d'acque dolci ».

<sup>32</sup> Nell'*Intermedio I* il medico Arnaldo si rivolge direttamente ad un « signor musico ».

l'elemento linguistico: in realtà la commedia modifica l'azione in corso. Infatti, il braccio destro del principe d'Altamura, Aureliano, quando viene a sapere della decisione di uccidere il giovane Flaviano, cerca di convincere il suo signore a desistere dall'impresa<sup>33</sup>; la sorte di Flaviano viene decisa durante la prova d'una scena della commedia da fare, in cui Flaviano recita con la contessa, di cui pure Aureliano s'è invaghito, una scena d'amore in cui, dopo essersi fatti desiderare, accondiscende alle richieste amorose della dama. Questa scena, non compresa nella sua falsità dai due spettatori non visti, il principe e Aureliano, spinge l'azione verso il suo tragico esito e lo scherzo che ha luogo in scena, con le innocenti battute dei due attori improvvisati, risuona cupamente con la decisione, espressa proprio in quel frangente, di portare a termine l'assassinio del coppiere Flaviano.

Come si vede, c'è una tecnica scaltrita dietro questo testo; infatti, la notizia del *de Vincentiis* sopra riferita lascerebbe pensare ad una preistoria artistica del nostro Manzini, di cui al momento non possediamo tracce. Apparentemente, quindi, sembrerebbe impossibile tentare di ricostruire un apprendistato poetico per il nostro autore. Fortunatamente, però, lo stesso Manzini ci dà alcune testimonianze circa il teatro, nel corpo stesso della sua opera. In due scene della commedia si discute di teatro e l'autore, per bocca dei suoi personaggi, dà alcune indicazioni circa il teatro che approva e predilige. Nella prima, la diciottesima del primo atto, Flaviano e il duca dialogano circa le commedie moderne:

<sup>33</sup> « PRINCIPE. Due cose mi vanno per il pensiero. AURELIANO. L'una sia – PRINCIPE. Di chieder Rosicleria a Lauremio. AURELIANO. Questa è buona. PRINCIPE. L'altra, che voi in ogni modo uccidiate Flaviano. (...) AURELIANO. Signore, la discorra un po' meglio e consideri che gran fatto sembra questo: l'esser stati noi raccolti da questo duca con questi onori, trattati tanto alla grande con sì sviscerate dimostrazioni; pretender congiunzione di sangue seco, e cominciare i matrimoni con sangue? far un misto di nozze e morti? privarlo del più favorito servitore ch'egli goda? son cose che, unite tutte insieme, e ciascheduna da per sé, farà grande impressione. La consideri meglio » (MANZINI, *La commedia*, cit., atto II scena IX, pp. 75-76). Si noti per inciso che i motivi per cui, secondo Aureliano, Flaviano non andrebbe ucciso, sono tutti biaccamente utilitaristici: non è l'uccisione di un uomo a preoccupare l'aiutante del principe, ma il danno che tale misfatto può arrecare al duca; un omicidio interpretato come un danno arrecato alla qualità di vita del duca. Tale impostazione utilitaristica, in realtà, anticipa e giustifica la successiva decisione di Aureliano di uccidere Flaviano, non appena la sua presunta attività amorosa interseca quella progettata da Aureliano.

FLAVIANO. (...) È difficil cosa il compor bene un'opera in questi tempi in cui siamo, perché gl'ingegni lussureggiano troppo.

DUCA. Dite bene, che lussureggiano. ... Perché molti compositori moderni, inebriati dalla libidine di dilettere, inventano forme di componer commedie fuori in tutto di regole, e pretendendo colla novità di soddisfare non studiano se non leggerezze.

F. E queste l'intitolano bizzarrie.

D. Un'altra cosa osservate: molti studiano più di trovare un bel titolo che di fare una buona composizione, e vedetelo in Arnaldo, ch'esso ebbe questa sensualità d'intitolare la sua commedia *Non avvien quel che si spera*.

F. Una volta ne vidi un'altra con questo titolo, che diceva: *La commedia non si fa, ma si prova*.

D. Ma che ne seguiva poi da sì belle promesse?

F. Ne seguiva un viluppo d'azioni sconcertate, un fasciume di discorsi mal dispiegati, una confusione di scene tutte oziose, ed insomma quella composizione era un laberinto di parole, da cui non era chi si vantasse d'uscirne senza il filato stame d'una ben salda pazienza.

D. Questi sono per lo più gli applausi che ricevono gl'inventori di novità<sup>34</sup>.

In questo modo il Manzini, oltre a ironizzare su se stesso, quasi anticipando possibili giudizi negativi sulla sua opera, sembra voler alludere ad un carattere di originalità della medesima opera: non sfugga il significato dell'ultima frase del duca, in cui si parla degli « inventori di novità », riferito, si badi, all'opera *La commedia non si fa, ma si prova* che è il titolo – e lo spettatore lo sa bene – della commedia che si sta rappresentando: sembra che il Manzini si ponga fra « gl'inventori di novità » e così facendo afferma che, se il suo testo non avrà successo, ciò sarà dovuto alla novità della materia trattata. Naturalmente la cordiale ironia presente in tutta la scena rende questa presa di posizione bonaria e prova di arroganza, com'è tipico dello stile manziniano.

L'altra scena in cui si discute di teatro è la quindicesima dell'atto secondo, in cui la contessa e ancora Flaviano, mentre correggono il testo del copione (a causa di numerosi errori di scrittura), dialogano circa le commedie presenti e quelle passate:

<sup>34</sup> MANZINI, *La commedia*, cit., atto I cena XVIII, pp. 41-42 *passim*.

FLAVIANO. [I savii] dicono che gli uditori delle commedie non le giudicano figlie del tempo, ma le stimano parto dell'intelletto, e che riuscendo difettose ne incolpano l'ingegno sterile nel partorirle, e non risguardano il tempo speso nel generarle.

CONTESSA. Arnaldo però dovrebbe andare immune da queste censure, perchè avendola composta per comando del duca e per semplice trattenimento di quei di casa, non ha preteso acquistarsi altra gloria che quella di servitore ubbidiente. (...) [Il duca] dimostra aver gran senso in questa azione.

F. Circa li drammi il signor duca ci ha gran gusto nel leggerli, e poi anche miglior giudizio in giudicarli.

C. Come piacciono a voi, signor Flaviano, quelli del Cicognini <sup>35</sup> ?

F. Mi sembrano meravigliosi. Intesi già recitar *La dama de' quattro mariti*, *Le gelosie di Rodrigo*, *La forza del fato* con tanto piacere che n'abbia impazzire.

C. Son tre opere belle; ma che ne dice de' bei titoli co' quali li chiama ? *Il mondo è un'ombra*, *Il maggior fra molti*, *Le gelosie fortunate* <sup>36</sup>. Si può sentir meglio ?

F. Certo che no. Ma vorrei adesso al mondo il Pini, l'Oddi, il Porta <sup>37</sup>, così rari compositori di commedie, e vorrei sentire il loro parere circa alle presenti. Che direbbero mai ?

<sup>35</sup> Giacinto Andrea Cicognini nacque nel 1606 a Firenze e morì a Venezia nel 1651. Ottenne vastissimo successo nei teatri italiani per tutto il XVII secolo e facilitò l'inserimento del teatro spagnolo in Italia con numerosi rifacimenti e adattamenti. In particolare aprì la strada delle scene italiane al personaggio di don Giovanni destinato ad avere un duraturo successo. Si veda B. CROCE, *Aneddoti di varia letteratura*, II, Bari 1953, pp. 116-133: *Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al «Convitato di pietra»* (art. del 1933), in cui l'autore sostiene l'impossibilità dell'attribuzione dell'opera al commediografo fiorentino; un testo integrale di Cicognini si può leggere ne *Il teatro tragico italiano*, a c. di F. DOGLIO, Parma 1960 ed è *Il tradimento per l'onore*. All'autore sono dedicate le pp. CV-CVIII dell'introduzione. Infine, fra i recenti contributi, va citato l'articolo di L. DOLFI, *Il «Convitato di pietra» di Cicognini e la sua fonte spagnola*, «Studi seicenteschi», XXXVIII (1996), pp. 135-155, in cui viene provata definitivamente la paternità cicogniniana di quest'opera.

<sup>36</sup> Su quest'opera e sull'influsso del Cicognini sulla cultura francese si veda P.A. WADSWORTH, *Recollections of Cicognini's Gelosie fortunate in Le misanthrope*, «Publications of the Modern Language Association of America», V (1974), pp. 1099-1105.

<sup>37</sup> Riguardo a questi autori citati dal Manzini, mentre è difficile potere indicare chi sia il nominato Pini, nel catalogo della Bute Collection a Cambridge, pubblicato a cura di L. BRUNI e D. WYN EVANS in «Studi seicenteschi», XXVII (1986), pp. 263-316, appare un Malatesta Porta, autore dell'opera *Il Beffa, o vero della favola dell'Eneide*, Simbeni, Rimini 1604, il cui testo risulta presente, secondo le indicazioni dei due estensori del catalogo, anche in altre biblioteche europee. In tale catalogo appare anche un Giovanni Battista della Porta, le cui commedie risultano tutte stampate a Venezia fra il 1601 e il 1628. Riguardo invece il citato Oddi, si può ragionevolmente pensare che qui il Manzini citi un testo da lui visto rappresentato a Cesena, e cioè *La prigione d'amore* di Sforza degli Oddi (Farri, Venezia 1607); scrive al proposito Mario Gradara che «nel carnevale 1618-1619 vengono messe in scena, nel palazzo della famiglia Alidosi, alla presenza del cardinale Domenico Rivarola, una rappresentazione drammatica e

C. Conoscerebbero forse che il mondo ha migliorato gran fatto, e che ora riescono più grate l'opere, perché sono più brevi, più varie, più spiritose.

F. Così stimo anch'io, ma non si può negar però che non fossero più regolati nel comporre e più accurati nello scrivere, e che in conseguenza commettessero manco errori<sup>38</sup>.

Anche in questa scena, nonostante la formale nostalgia per gli scrittori del passato – un passato comunque non lontano – l'autore rivendica per la contemporaneità uno stile più fresco e spiritoso per le commedie, che sono gradite dal pubblico perché « più brevi, più varie, più spiritose »; anche Flaviano, che apparentemente sembra lamentare la mancanza dei grandi scrittori citati, riconduce l'errore dei contemporanei esclusivamente alla mancanza della politezza formale, alla presenza di quegli « errori », fossero di natura linguistica, narrativa o strutturale, che invece erano assenti negli altri scrittori, che componevano con maggiore prudenza e lentezza. Si tratta di un elemento marginale: infatti, alla professione di fede della contessa nelle commedie moderne Flaviano subito risponde « così stimo anch'io ».

Fra gli autori citati ci soffermeremo soltanto sul Cicognini, perché egli senza dubbio fu l'autore dei seicento italiano che giunse a spingere la sua influenza fino a Molière e Carlo Goldoni<sup>39</sup>; nel rileggere la commedia del Manzini tenendo come punto di riferimento il Cicognini, ci rendiamo conto che l'autore di riferimento del cesenate è proprio il

una musicale. La prima fu del perugino Sforza degli Oddi, *La prigione d'amore*; si veda M. GRADARA, *I teatri di Cesena*, « Studi Romagnoli », xxxvii (1986), pp. 197-216, in part. p. 200. Questa notizia ci fa pensare alla testimonianza del de Vincentiis già citata riguardo l'interesse che, fin dalla fanciullezza, il Manzini nutrì per il teatro e la letteratura, e la memoria di quello spettacolo cui probabilmente assistette all'età di circa dieci anni riverbera nel malinconico rimpianto di un'età ormai finita, sia sua che del teatro. Ecco allora che da questa testimonianza indiretta giunge una nuova luce sulla veridicità del testo dello storico settecentesco.

<sup>38</sup> MANZINI, *La commedia*, cit., atto II, scena xv, pp. 85-87.

<sup>39</sup> « Tra gli autori comici che leggevo e rileggevo spesso, preferivo il Cicognini. Codesto autore fiorentino, pochissimo noto nella repubblica delle lettere, aveva composto parecchie commedie d'intreccio, miste di patetico lagrimoso e di comico triviale; tuttavia ci si trovava parecchio interesse, era assai abile nel dosare la sospensione e dell'inventare gradevoli scioglimenti. Me ne appassionai infinitamente, lo studiai molto; e all'età di otto anni ebbi l'ardire di abbozzare una commedia ». Questa la testimonianza di Carlo Goldoni in C. GOLDONI, *Memorie*, I, 1, introduzione di L. LUNARI, trad. di P. BIANCONI, Milano 1985, p. 37.

commediografo fiorentino. In particolare, va sottolineato il riutilizzo di uno stilema tipicamente cicogniniano nella commedia del Manzini. Cicognini era solito chiudere le sue scene dialogate con un fitto susseguirsi di battute fra i due personaggi presenti in scena<sup>40</sup>, tutte formate da quelle *agudezas* che nel XVII secolo facevano impazzire il pubblico; anche il Manzini, infatti, usa questo stile: ecco, dalla commedia, « uomo che prega » e « donna che si rifiuta ».

O crudele. / A ragione. / E perché tanta fiera? / E perché tanta importunità? / Per impetrare l tuo amore. / Per conservare il mio sdegno. / O sdegno mal concepito. / O amor mal'impiegato. / E chi rende immutabile la tua voglia? / e chi fa pertinace il tuo pensiero? / La tua bellezza. / La mia costanza. / Durezza volesti dire. / Fermezza la vuoi chiamare. / Questa fermezza è nociva. / Quest'amore è noioso. / Che farò dunque? / Lasciar devi d'amare. / Potrò più tosto lasciar di vivere. / E mai non muori. / Mel comandi? / No, tel vieto. / Senza la tua vista io non vivo. / Ed io alla tua vista mi muoro. / Forse d'amore? / No, no: più tosto d'ira. / Dunque per non offenderti parto. / ed io per non vederti men vado<sup>41</sup>.

Lo stile è lo stesso in uso da parte del Cicognini, ma con un'importante differenza: quello citato era un brano dalla commedia da fare e gli

<sup>40</sup> Si veda, dal citato volume *Il teatro tragico italiano*, curato da Federico Doglio, la scena XI dell'atto I de *Il tradimento per l'onore*. Personaggi dialoganti sono Alfonso e Alouisia: « ALFONSO. O Dio? ALOUISIA. Ohimé? ALFONSO. Che veggio? ALOUISIA. Che sento? ALFONSO. Che beltà. ALOUISIA. Che ardore. ALFONSO. Veggio un paradiso. ALOUISIA. Sento nel cuore un inferno. ALFONSO. O foss'io nato senz'occhi. ALOUISIA. O foss'io tra le fascie finita. ALFONSO. O che forza mi violenta. ALOUISIA. O che violenza mi forza. ALFONSO. Palpita il cuor nel seno. ALOUISIA. Arde nelle viscere l'anima. ALFONSO. Amor m'ha ferito. ALOUISIA. Morte, perché non m'uccidi? ALFONSO. Misero, e che farò? ALOUISIA. Infelice, e che farai? ALFONSO. Soffrirò? ALOUISIA. Tacerò. ALFONSO. Penterò. ALOUISIA. Morirò. ALFONSO. O Amore. ALOUISIA. O Onore. ALFONSO. Occhi miei traditori. ALOUISIA. Luci mie traditrici. ALFONSO. Levatevi da quel volto. ALOUISIA. Non v'incontrate con quei sguardi. ALFONSO. Sì si vi compatisco. ALOUISIA. Sì si si v'ho pietade. ALFONSO. Mirate la più bella cosa del mondo. ALOUISIA. Ammirate il più bel composto della natura. ALFONSO. Parlate voi. ALOUISIA. Diteli voi. ALFONSO. Ch'ardo. ALOUISIA. Ch'adoro. ALFONSO. Taci, lingua. ALOUISIA. Chiuditi, o bocca. ALFONSO. Lingua presuntuosa. ALOUISIA. Bocca temeraria. ALFONSO. Non parlo più, o signora. ALOUISIA. Nel silenzio mi profondo. ALFONSO. Tolgami il Ciel prima la vita. ALOUISIA. Piombi un fulmine, e prima mi sotterri. ALFONSO. Vi sarò servo. ALOUISIA. Io ancella. ALFONSO. Parto, o duchessa. ALOUISIA. A Dio, o Marchese. ALFONSO. Sentite. ALOUISIA. Uditemi. ALFONSO. Che? ALOUISIA. Cosa? ALFONSO. Nulla? ALOUISIA. Niente. ALFONSO. Ohimé. ALOUISIA. O Dio! ALFONSO. Che confusione. ALOUISIA. Che sconvolgimento » (DOGLIO, *Il teatro*, cit., pp. 706-708).

<sup>41</sup> Si veda *Appendice A*.

attori erano Flaviano e la duchessa, costretti a recitare nel ruolo opposto a quello che imporrebbe la loro natura; inoltre, anche se nella commedia vi saranno ancora scambi di battute rapidi e astuti, non apparirà più un simile fuoco d'artificio di motti e sentenze. Si può vedere in questo una presa di posizione del Manzini rispetto al modello? Forse; comunque, vi si deve vedere fedeltà a una scelta artistica, quella di differenziare in modo evidente la parte recitata da quella vissuta. Anche nella fedeltà a questa scelta il Manzini mostra una notevole maturità artistica.

Prima di concludere, ritorniamo a due questioni lasciate in sospeso: lo stato del testo e la tragicità finale della commedia. Come s'è detto, il testo manoscritto che possediamo è un apografo composto, inoltre, alquanto frettolosamente, tanto che il compositore bolognese del libro<sup>42</sup> spesso ha modificato il testo nelle battute e nelle didascalie; questo è avvenuto alcune volte perché non riusciva a comprendere gli scarabocchi del copista, incerto anche nella grafia delle stesse parole<sup>43</sup>; altre volte egli di sua iniziativa ha tagliato didascalie troppo lunghe, che avrebbero reso difficoltosa la composizione del testo<sup>44</sup>. Infine, oltre a queste varianti, che sono molte e disseminate per tutta l'opera, dalla stampa manca completamente il *Congedo*, recitato dalla Censura, che nel manoscritto conclude l'opera, essendo forse stato sentito come un brano troppo ardito per la pubblicazione.

Restano alcune considerazioni circa la conclusione tragica della commedia. Come faceva notare Roberto Alonge nel citato articolo, il fatto che le commedie del seicento pencilino verso il dramma è un indizio

<sup>42</sup> Presso gli Eredi Pisarri. Copie di quest'opera sono conservate, oltre che nella biblioteca Malatestiana di Cesena, nell'Archiginnasio di Bologna, nella Bute Collection della biblioteca di Cambridge e nella biblioteca Casanatense. I primi due testi sono stati visti di persona da chi scrive, dell'esistenza degli altri due si ha notizia tramite il già citato catalogo curato da Bruni ed Evans, in cui viene citato anche L. CAIRO – P. QUILICI, *Biblioteca teatrale dal '500 al '700: la raccolta della biblioteca Casanatense*, Roma 1981, p. 977.

<sup>43</sup> Addirittura « Aureliano », il nome del compagno del principe, viene talora scritto « Auregliano ».

<sup>44</sup> In particolare, nell'*Intermedio 1*, alla frase di Arnaldo « Questa parte, signor musico, va portata con maggior enfasi; ricordatevi », seguiva nel manoscritto la didascalia « Qui il musico accenna di sì », poi espunta dal testo a stampa, forse per difficoltà di composizione da parte dello stampatore bolognese.

della crisi di un'epoca: i sentimenti più foschi s'insinuano nella commedia, con pensieri perversi e crudeli<sup>45</sup>, fino quasi a cancellare l'atmosfera comica; Alonge sottolinea anche come, nell'epoca barocca, pur con una forzatura, l'autore riuscisse sempre a riportare, nelle ultime scene, il sorriso e la commedia seguisse il suo corso<sup>46</sup>. Ma qui no. Qui ci sono tre morti e la conclusione è altamente drammatica:

DUCA. Rallegratevi, o conte<sup>47</sup>, ché dopo la schiavitù di cinque anni e la prigionia di poche ore, in riguardo di quel vostro proprio merito ed in ricompensa del servizio prestato dalla contessa Lindaura alla mia cara duchessa, vi faccio libero dono di questa terra di Valforita.

LANDOLFO<sup>48</sup>. Oh, grazia senz'alcun merito !

CONTESSA. Oh, liberalità senza esempio !

DORBRANDO<sup>49</sup>. Oh, fortuna dopo disgrazie !

<sup>45</sup> In particolare alle pp. 39-40 la cruda citazione da *L'amico infedele* di Alessandro Centio (Salvioni, Macerata 1617; ma la commedia risulta essere rappresentata dal 1581), che appare come una straordinaria anticipazione del « teatro della crudeltà » apparso nel XX secolo. Comunque, lungo tutto il testo dell'Alonge sono presenti diffuse citazioni che mostrano bene quale fosse la drammaticità di queste 'comédie' (ALONGE, *Tensione tematica*, cit., *passim*).

<sup>46</sup> Un ottimo esempio è tratto da *La fraude* di Angelo Badalucchio (Salicato, Venezia 1597): « Ma poiché siamo in commedia e non in tragedia, è naturale che occorra in qualunque modo una soluzione positiva. Si ricorre così ai soliti artifici (...). La tragedia tende a ridiventare commedia, aprendosi al solito perdono generale (...): «GUISCARDO. Voglio, figliuol mio, che per tante allegrezze che Dio, per sua immensa bontà, ci ha, dopo tanti travagli, date, che tu insieme con me e tutti di casa perdoniamo ad Odorico il suo fallo, perciocché il tutto conosco io essere stato causa amore, e anco al Capitano Raspante. MUZIO. Io mi contento di ciò che è contenta V.S. SERGIO. E io, su. GUISCARDO. E tu Euridice, non rispondi ? Non dici nulla ? EURIDICE. Essendo contenti tutti voi altri, che volete ch'io dica ? Me ne contento, su.» L'esitazione di Euridice e il tono della sua risposta, rivelano però già chiaramente come la tragedia fatichi a rientrare in commedia. (...) È insomma chiaro che la 'fatalité du bonheur' – legge fondamentale dell'opera comica secondo il Mauron (*Psychocritique du genre comique*, Paris 1964, p. 86) – incontra notevoli difficoltà nella sua attuazione: segno manifesto di una tensione interna alla struttura comica come convenzione teatrale sul lieto fine » (ALONGE, *Tensione tematica*, cit., pp. 47-48, *passim*).

<sup>47</sup> Il conte, creduto morto, è riapparso poco prima travestito da mercante per investigare sulla condotta della contessa, che lui teme gli sia infedele. Il duca cita la « schiavitù », perché il conte perdette il suo dominio per via d'una rivoluzione; cita la « prigionia », perché poco prima il conte era stato incarcerato, credendo che fosse l'assassino di Flaviano.

<sup>48</sup> È il nome del conte.

<sup>49</sup> È l'aiutante del conte.

DU. Ed io, conosciuta la vanità delle speranze, chiamato da voce interna a stato di maggior quiete, risolvo di ritirarmi a vita lontana da' tumulti del mondo, per abilitarmi al riposo del Cielo.

L. Oh, gran risoluzione da magnanimo !

C. Oh, grandezza d'animo eroico !

DO. Oh, virtù inestimabile !

DU. E però, soddisfatto agli uffici della pietà coll'interrare la defunta contessa, soddisferò alla mia ritirata, ricordandomi sempre

« che in questo infido e variabil mondo  
ben spesso non avvien quel che si spera »<sup>50</sup>.

L'uomo è dunque in balia di forze sconosciute che lo dominano e non può programmare niente, perché, semplicemente, « non avvien quel che si spera ». Per questa scelta si può quindi dire che il Manzini, cronologicamente, è un autore barocco, mentre artisticamente appartiene piuttosto al manierismo, intendendo con questo nome l'epoca di passaggio dalla certezze rinascimentali alle altre, ma diverse, certezze barocche<sup>51</sup>. Il Manzini, quindi, si presenta come uno scrittore di frontiera, vissuto fra due culture, da entrambe le quali prende suggestioni e idee, riplasmandole a suo modo, pur nel rispetto (e non poteva essere diversamente) delle forme letterarie codificate; proprio in questa ambiguità di fondo troviamo interessanti elementi di contatto, che lo rendono inaspettatamente nostro vicino<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> MANZINI, *La commedia*, cit., atto III, scena XXVI e ultima, pp. 144-145.

<sup>51</sup> Per la distinzione tra barocco e manierismo si veda W. SYPHER, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Padova 1968.

<sup>52</sup> Si è venuti a conoscenza da F. DELL'AMORE, *Cbi sta nel mezzo?*, « Romagna Arte e Storia », 50 (1997), che la commedia *La prigione d'amore* si apriva con un dialogo fra Tragedia e Commedia (p. 5, nota 1). Ancora una prova dell'importanza avuta su Manzini da parte dell'opera di Oddi.

## APPENDICE

A. *L'amore non corrisposto (atto 1, scene II-III)*

[Flaviano, solo]

*(Flaviano da strada vien leggendo la parte, e si prova)*

*Oh bellezze che adoro, se voi pur siete raggi di bellezza celeste, perché nutrite ne' miei pensieri infernali tormenti? se le mie adorazioni sono effetti d'una devota osservanza, perché con ostinati dispreggi mi vi dimostrate nemiche? oh, Dio, che affetti mal contraccambiati! oh Cielo, che idolatria nell'impegata! Floridaura t'adoro, Floridaura tu m'odi! ah, che questa parte dà troppo nell'affettato, non mi dà l'animo recitarla con la dovuta energia; non so portarla con la dovuta grazia; ma chi serve ubbidisca. (Fa mostra di leggere, e gestisce senza dir nulla).*

Duchessa, e Flaviano

DUCHESSA. Oh, Flaviano!

FLAVIANO. Signora?

D. Sempre studiando, nevvero?

F. Studio d'ubbidire a' cenni del mio signore, e studio d'incontrare il genio di vostra eccellenza.

D. Come sapete la parte?

F. Ora per punto ci davo un'occhiata; ma mi riesce difficile.

D. Per qual cagione?

F. Perché la parte d'un sviscerato ricerca un abito che non si può fare se non con lunga frequenza d'atti, ed io, per dirla, non conobbi Cupido.

D. Voi dunque non amaste giammai.

F. No, mia signora.

D. Amereste, amereste.

F. Io non so d'oppormi, ma non lo credo.

D. Altri furono della stessa opinione, e poi si confessarono feriti.

F. Anch'io non lo stimo impossibile, ma però ben per difficile.

D. Orsù, poniamo caso che una donna per bellezza amicabile, per grandezza eminente, per affetto invaghita v'amasse, come fareste a fuggire di non amarla? come le neghereste corrispondenza? come schivereste le saette d'amore?

F. Con lo scudo della prudenza, e con l'usbergo della costanza.

D. E se io (dato che fossi quella dama, però) vi scopriessi il mio foco, vi darebbe per l'animo di restar di ghiaccio?

F. Memore dell'istoria d'Ulisse, mi turerei l'orecchie per non udir le Sirene.

D. Orsù, proviamo un poco la scena dell'amor mal corrisposto per sperimentare

come ben fingete l'appassionato da scherzo, giacché vi vantate di rappresentar così bene il crudele da doverlo.

F. Eccomi pronto a servir vostra eccellenza; credo che sia la sesta scena del primo: Floridaura e Lucidoro.

D. È così per appunto.

F. Incomincia: *Miei sospiri datemi tanto di tregua sì ch'io respiri, tormenti datemi tanto di posa fin che io mi dolga, morte datemi tanto di vita, ch'io mi quereli. Oh Floridaura spietata, e quando l'aure focose de' miei sospiri desteranno faville di foco nel tuo gelido seno ?*

D. *Lucidoro, la preziosità del tuo nome non è valevole a comperarsi gli affetti del mio cuore, e quanto più conosco che m'ami, non so per qual fatalità di stella, più mi resti odioso. La disperazione di non mai conseguire ti dovrebbe esser maestra, che t'insegnasse non più pretendere, perché l'amor senza speranza è un dolcemente impazzire.* Ditemi, se foste innamorato da doverlo non vi tormenterebbero l'anima queste ripulse ?

F. Credo che a proporzion dell'amore sentirei il tormento, ma perché non siamo al caso, non posso pronunciar la sentenza; comanda vostra eccellenza ch'io seguiti ?

D. Sì, sì, la commedia (ma non l'ostinazione).

F. *Ah, che ben a ragione apparisco impazzito, perché mi scorgi legato, ma sappi, o cruda, che gl'amorosi furori non son che parti della tua ira, e che intanto son furioso in quanto son disperato.*

D. *Chi soffre spera.*

F. La mia parte fu mal copiata.

D. Correggete l'errore.

F. Questo richiamo mi manca.

D. (Non mancheranno già richiami a me contro la vostra durezza.)

F. E che dice vostra eccellenza ?

D. Che nelle commedie il richiamo fa risponder con sicurezza.

F. Avrò modo di raggiustarlo in camera.

D. Non occorre aggiustar la parte, mentre non intendete il soggetto.

F. Già confessai la mia debolezza, ma l'ubbidienza ...

D. Oh, se voleste ubbidire !

F. E perché no, se il devo ?

D. Seguite la commedia.

F. *Ma cingeti pure di adamante durissimo il cuore, e mostrati pure a' miei prieghi uno scoglio insensato, medita pure dispreggi per tormentarmi, inventa novi tormenti per straziami, machina novi strazj per uccidermi, che la morte mi è vita, le afflizioni mi son delizie, gli strazj mi son contenti, i tormenti piaceri, i dispreggi lusinghe, e le repulse preghiare, e purché ti veggia, benché mal veduto, gioisco, e fuggito ti seguio, e aborrito ti adoro.*

D. (Anch'io.)

F. Se vostra eccellenza non mi fa grazia di dir più forte, io non l'intendo.

D. Intenderete poi ?

F. Intenderò senz'altro.

D. Risposi: *anch'io*.

F. *Ed io t'ho a schivo*.

D. Vi dissi che non l'intendereste; cancellate l'errore.

F. Come si ha da correggere ?

D. Come diceste voi sopra ?

F. Dissi: *t'adoro*.

D. Ed io risposi: *anch'io*.

F. Oh, che contrarietà.

D. Dunque la conoscete ?

F. La conosco, e confesso.

D. La conoscete, e confessate ch'ogni mancanza vien dalla vostra parte.

F. Non ho luogo a negarlo.

D. E perché non procurarne l'emenda ?

F. Perché senza il rincontro non si scorgeria il difetto.

D. (O Cielo, mi avete inteso.) Seguitiamo la prova.

F. *T'adoro*.

D. *Anch'io*.

F. Ed anco qui senza dubbio è fallo.

D. E per qual cagione ?

F. Perché soggiungo: *o crudele*.

D. Vi è fallo senz'altro.

F. Come dovrebbe dirsi ?

D. Si deve dire: *o fedele*.

F. Gran trascurataggine fu la mia nel copiar questa parte.

D. Applicate, applicate.

F. Ed a che, mia signora ?

D. Alla parte d'amante.

F. Già confessai a vostra eccellenza ch'io non v'ebbi mai genio, e che mai non ho amato.

D. Amerete, amerete.

F. Può essere, ma intanto vostra eccellenza poco dinanzi mi disse che l'amar senza speranza era un dolcemente impazzire, mi si conceda or ch'io dica che il dimostrarsi amante, ma senza amore, e che il fingersi innamorato, ma senza dama, è la più evidente pazzia che possa farsi.

D. Amate dunque da davvero, e sfuggirete il nome di pazzo.

F. E qual è di pazzia segno più espresso ?

D. Oh, mal dettata sentenza; e noi all'opera.

F. *O crudele*.

D. *A ragione*.

- F. E perché tanta *fierrezza* ?  
 D. E perché tanta *importunità* ?  
 F. Per *impetrare il tuo amore*.  
 D. Per *conservare il mio sdegno*.  
 F. O *sdegno mal concepito*.  
 D. O *amor mal'impiegato*.  
 F. E chi rende *immutabile la tua voglia* ?  
 D. E chi fa *pertinace il tuo pensiero* ?  
 F. La tua *bellezza*.  
 D. La mia *costanza*.  
 F. *Durezza* volesti dire.  
 D. *Fermezza* la vuo' chiamare.  
 F. *Questa fermezza* è nociva.  
 D. *Quest'amore* è noioso.  
 F. *Che farò dunque* ?  
 D. *Lasciar devi d'amare*.  
 F. *Potrò più tosto lasciar di vivere*.  
 D. E *mai non muori*.  
 F. *Mel comandi* ?  
 D. *No, tel vieto*.  
 F. *Senza la tua vista io non vivo*.  
 D. *Et io alla tua vista muoro*.  
 F. *Forse d'amore* ?  
 D. *No, no: più tosto d'ira*.  
 F. *Dunque per non offenderti parto*.  
 D. *Ed io per non vederti men vado*.  
 F. Bellissima fu questa scena per certo. (*Entra per strada*)

D. Sì, se cangiassero le parti ! ostinata ignoranza scopro in Flaviano: vano mi riesce ogni artificio per farli intendere che l'amo, e ne dissimula la cognizione, per non obbligarli a corrispondenza; ma saprò superar le sue arti con un'aperta dichiarazione. (*Entra nell'appartamento*)

B. *Il metateatro (atto I, scena XX)*

[INTERMEDIO I.]

(*Flaviano, Arnaldo, la Dama mal corrisposta con Leandro che recitano l'Intermedio, ed il principe, duca, duchessa, contessa, Aureliano in scena a sedere per udir l'Intermedio. Esce*

*Flaviano ed Arnaldo; Flaviano fa una riverenza e si ritira da parte; s'ode intanto sonare il cimbalo; vien la Dama mal corrisposta sola, fa qualche atto di pensierosa, ed afflitta passeggia, indi poi incomincia:)*

DAMA

*Tacete, o miei sospiri—*

PRINCIPE. Come s'intitola quest'Intermedio ?

DUCA. *La dama mal corrisposta, o L'amato che non intende.*

DUCHESSA. (Questo è un vivo ritratto del mio misero stato.)

PRINCIPE. Capriccioso è il soggetto, e promette vieppiù bizzarra composizione.

DUCA. Arnaldo ne fu l'autore.

CONTESSA. Il signor Arnaldo scopre in ogni occasione il suo bel spirito.

ARNALDO. Arnaldo nacque solo all'ubbidire a' cenni de' suoi signori, ed a servire le dame qualificate, com'è la contessa Lindaura. Del resto la mia tenue musa non ritiene di spirito se non quanto le somministrano gl'altrui comandi.

AURELIANO. È miracolo che si trovi un poeta così modesto, che per lo più riescono insopportabili per la loro presunzione.

FLAVIANO. (Piaccia al Cielo che un componimento d'un medico non commova l'umor peccante nella duchessa.)

PRINCIPE. Ripigliate da capo, e seguite.

DAMA

*Tacete, o miei sospiri;*

*Silenzio, occhi loquaci;*

*Tormentato mio cor, soffrisci e taci*

*I tuoi lunghi martiri;*

*Tacete, o miei sospiri.*

PRINCIPE. Belle svisceratezze.

DAMA

*Non palesi la lingua il chiuso ardore,*

*Ma dica ch'ardo sol, ch'ardo d'amore.*

DUCA. Gran tiranno degl'affetti è una musica ben composta.

DUCHESSA. Ma più tiranni sono gl'affetti amorosi in un'anima dalle passioni composta.

DUCA. Che diceste, duchessa ?

DUCHESSA. Che la musica è ben composta. Dite, dite.

DAMA

*Gelidissima tema,  
Che sei figlia del foco, eppur m'aggiacci;  
Che sei parto d'ardor, ma nulla ardisci.  
Tronca alla lingua i lacci  
Onde sfoghi il mio duol, cruda, impedisci.*

*(Qui la duchessa, guarda verso Flaviano, e sospira)*

*Scoprasi la mia pena;  
Ché se il male è taciuto a morte mena.*

PRINCIPE. Bellissima è la sentenza.

DUCA. (Or imparo la vita.)

AURELIANO. (Mi valerò dell'avviso.)

*(La dama, siede, pensa, poi dice:)*

DAMA

*Vuo' parlar pria che muora;  
Leandro, udite, udite.*

LEANDRO

*Che comanda, signora ?*

DAMA

*Un incognito ardore  
Intorno al cor mi sento;  
Non so se sia dolore,  
Non so se sia contento.  
Per sola quiete mia,  
Mi sapreste voi dir, cosa sia ?*

FLAVIANO. (Ei mi sembra intrigato nel dar risposta.)

LEANDRO

*Queste son di natura  
Passioni a noi segrete.*

DAMA

*Un sentir nel seno il foco,  
 Portar poi su i labbri il ghiaccio,  
 E legato in duro laccio  
 Bramar molto, e sperar poco,  
 Passo lento, e sguardo fioco,  
 Pensier pronto, e piede alato,  
 Viver morto in duro stato,  
 Per sola quiete mia,  
 Mi sapreste voi dir, cosa sia ?*

DUCHESSA. Quest'intercalare dà l'anima ...

LEANDRO

*Son de' nostri pensieri  
 Brama forse in discreto  
 Che –*

DAMA

*Eh, che non m'intendete.  
 Il desio di vagheggiare  
 Un oggetto  
 Che al diletto  
 Il dolor suole accoppiare  
 Un penare  
 Con dolcezza,  
 L'adorare  
 Una bellezza;  
 Per sola quiete mia,  
 Mi sapreste voi dir, cosa sia ?*

LEANDRO

*Son della nostra mente  
 Immagini inquiete;  
 Ma –*

DAMA

*Eh, che non m'intendete.*

PRINCIPE. Non si può sentir meglio ?

ARNALDO. Questa parte, signor musico, va portata con maggior enfasi: ricordatevi.

DAMA

*Un placido sembante,  
 Una lingua interrotta, un occhio ardente,*

*Un sospirar frequente,  
Un sperare, un temer quasi in istante  
Non son segni d'amante ?  
Per sola quiete mia  
Mi sapreste dir, che cosa sia ?*

LEANDRO

*Or a pieno l'intendo, amante siete !*

DAMA

*Or sì che l'intendete !*

*Or sì che l'intendete !*

FLAVIANO. Oh, bello; oh, bello.

DUCHESSA. Come vi piace, Flaviano, quell'Intermedio ?

FLAVIANO. Come una fantasia poetica e come azione inventata per la novità mi diletta.

DUCHESSA. E credete non si trovi istorie simili ?

FLAVIANO. Io credo che no.

DUCHESSA. V'ingannate. Or vediate quel che ne segue.

DAMA

*Amo, peno, e mi moro.  
E voi del mio morir cagion siete,  
Crudo, che m'intendete,  
E negate pietà mente v'adoro.*

LEANDRO

*Chiedete pur, chiedete.*

DAMA

*Tacete pur, tacete.*

LEANDRO

*Pur vorrei dire.*

DAMA

*A me tocca spiegar ciò che desio.*

LEANDRO

*Parlate,  
Chiedete;  
Da me che volete ?*

DAMA

*Che amiate, che amiate.*

LEANDRO

*Volete dir più ?*

*Parlate, parlate.*

DAMA

*Che amiate, che amiate.*

LEANDRO

*Vi adoro, via su.*

A DUE

*O cara unione  
Di cori che s'amano  
Di menti che bramano  
Piacevol tenzone.*

DAMA

*Gareggio d'affetto.*

LEANDRO

*Battaglia d'amore.*

A DUE

*Si goda un sol core  
Diviso in due petti.*

LEANDRO

*Volte di più ?  
Parlate, parlate.*

DAMA

*Che amiate, che amiate.*

LEANDRO

*Vi adoro, via su.*

A DUE

*Vi adoro, via su.*

PRINCIPE. Grazioso invero è stato quest'Intermedio.

DUCA. Leggiadro certo è stato il componimento.

DUCHESSA. Misterioso a me sembra il soggetto.

CONTESSA. L'invenzione è bizzarra.

AURELIANO. Il trovato è curioso.

FLAVIANO. La spiegatura è felice.

*(E partono)*

ARNALDO. Infelice è l'autore, che contrasta corrispondenza con la crudeltà d'una dama e con la maggioranza di un duca, onde vede le sue speranze non meno arse ai raggi della bellezza, che disperse le sue pretensioni dalla forza della possanza.