



UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

**Dottorato di Ricerca in
Studi Umanistici**

**CICLO
XXXVIII**

***IL DECAMERON IN SCENA:
RIUSI DELLE NOVELLE DI BOCCACCIO NELLE COMMEDIE DEL CINQUECENTO
FRA PADOVA, MANTOVA E VENEZIA***

Settore Scientifico Disciplinare ITAL-01/A - Letteratura italiana

Coordinatore: Ch.mo Prof. Raffaele Perrelli



Supervisore/Tutor: Ch.ma Prof.ssa Maria Cristina Figorilli

Dottoranda: Dott.ssa Alessandra Falduto

Premessa

La produzione teatrale, a cui spesso è stato attribuito un carattere di autosufficienza, manifesta in realtà numerosi punti di contatto con la creazione letteraria intesa in senso stretto, a partire dalla funzione di trasmettere storie.

Letteratura e teatro sono legati da una fitta rete di rimandi reciproci, in ragione della cospicua presenza di elementi comuni non solo a livello di temi, situazioni e personaggi, ma anche sul piano delle tecniche e dei dispositivi di presentazione della materia impiegati. Nell'ambito della produzione drammaturgica italiana esistono diversi casi di rielaborazione e riadattamento di materiali preesistenti che derivano dalla novellistica. Parallelamente, la presenza di aspetti performativi e il ricorso a espedienti teatrali all'interno di opere letterarie consente di ragionare sulla pratica di commistione di linguaggi diversi e sulla compresenza di tradizioni orali e scritte. A partire dall'analisi dei fenomeni che si verificano nel processo di transcodifica da un genere all'altro, il binomio letteratura-teatro rappresenta un terreno fertile per analizzare le possibilità di combinazione di generi letterari e codici differenti.

Il presente lavoro si propone di analizzare la presenza del *Decameron* di Boccaccio nel teatro comico cinquecentesco di area padano-veneta, con uno sguardo rivolto non solo alle pratiche di intertestualità, ma anche alla fluidità fra generi letterari, nonché alla storia della ricezione.

Nel clima di fermento culturale che attraversa l'intera Penisola a partire dai primi decenni del Cinquecento, il teatro assume un posto di grande rilievo come strumento propagandistico attraverso cui i principi possono esibire la propria liberalità e magnificenza. All'interno del composito contesto geografico italiano del XVI secolo, la produzione comica assume caratteristiche diverse in base alle corti di riferimento, come dimostra l'ormai consolidata linea critica che analizza i testi riconducendoli ai principali centri di tradizione teatrale della Penisola, ciascuno dotato di caratteristiche distintive.

Il teatro comico moderno si sviluppa a partire dalla grande eredità di quello plautino e terenziano, attingendo anche alla più recente produzione letteraria in volgare, che interviene ad arricchire e innovare le fonti classiche. Nel panorama letterario in volgare, il *Decameron* ricopre un ruolo di primo piano per i commediografi rinascimentali, perché appare loro come un'inesauribile miniera di spunti comici ed erotici da mettere in scena. La raccolta di novelle trecentesca offre diverse possibilità di riuso teatrale: nuclei da rielaborare nelle trame delle commedie, figure memorabili che ispirano la creazione di personaggi o che vengono evocate nei testi, *topoi* e stilemi da recuperare, menzioni esplicite di specifici episodi o di precise situazioni, allusioni indirette, riprese di carattere linguistico. L'entità dei riferimenti decameroniani presenti nella produzione comica cinquecentesca dà la misura della diffusione del testo di Boccaccio: chiamare in causa in maniera così frequente personaggi e vicende del *Centonovelle* presuppone che essi fossero riferimenti immediatamente comprensibili al pubblico dell'epoca.

Da una valutazione complessiva della produzione comica italiana del XVI secolo si delinea dunque un fenomeno di riconversione scenica dell'opera boccacciana che si realizza in tutti i principali centri di produzione teatrale del tempo.

Tenendo conto del policentrismo dell'Italia cinquecentesca, si è deciso di focalizzare l'attenzione sull'area padano-veneta della Penisola – in particolare sui centri di Padova, Mantova e Venezia –, esplorando le riprese boccacciane presenti nelle opere di Nicola Grasso, Ruzante, Lodovico Dolce, Gigio Artemio Giancarli, Andrea Calmo, Girolamo Parabosco e Marin Negro. Questa scelta ha consentito di mettere in luce la pervasività del *Decameron* in un'area geografica contraddistinta dalla fioritura della commedia dialettale e poliglotta, offrendo l'occasione per riflettere sulle modalità di ricezione del testo trecentesco da parte di scrittori in dialetto. In tal modo è stato possibile soffermarsi su testi che, in relazione ai legami con Boccaccio, hanno avuto minore attenzione rispetto a

commedie afferenti ad altre aree, come la toscana (Firenze e Siena), la ferrarese e la romana, su cui esiste una nutrita bibliografia.

Da un esame del *corpus* di testi selezionato, emerge una casistica varia di riprese della raccolta novellistica trecentesca. Talvolta il *Decameron* viene menzionato già nel prologo, dunque in una posizione che dà risalto ai contenuti: alcuni commediografi menzionano specifiche figure o situazioni boccacciane, ormai divenute proverbiali, mentre altri si riallacciano alle porzioni extradiegetiche del *Centonovelle*, prendendo spunto dagli interventi che Boccaccio fa in prima persona e dalle sue dichiarazioni di poetica. Il prologo della commedia rinascimentale, che si distingue da quello della commedia classica per la valorizzazione della componente comunicativa, è caratterizzato da una speciale complicità con il pubblico femminile, aspetto che deriva proprio dalla raccolta di novelle trecentesca. Memori della scelta boccacciana di individuare nelle donne le proprie destinatarie privilegiate, i commediografi cinquecenteschi si appellano frequentemente al pubblico femminile, al quale indirizzano complimenti e attenzioni, sia nel prologo che in altri luoghi testuali.

Il *Decameron* rappresenta un ricchissimo repertorio di motivi, situazioni e nuclei narrativi che confluiscono nelle trame delle commedie rinascimentali, dai travestimenti agli scambi di persona, dai rapimenti alle agnizioni, fino alle più varie modalità di beffa. Inoltre, preziosi spunti vengono dal *Centonovelle* ai commediografi per l'elaborazione dei personaggi, che talora hanno anche nomi di derivazione boccacciana. Il teatro comico moderno recupera da quello classico, fra le altre cose, precise categorie di personaggi – il servo astuto, il vecchio beffato o il giovane innamorato –, ma ne introduce anche delle nuove, vale a dire gli intellettuali sbeffeggiati, i religiosi e le 'malmaritate'. È il caso dell'Ocheutico dell'*Eutichia* e del Cornelio calmiano, che presentano i tratti del futuro pedante, muovendosi sulla scia degli intellettuali boccacciani derisi per la loro inconsistente cultura e per i loro comportamenti inopportuni. E ne sono ulteriori esempi la Felicità della *Rodiana* e la Pantasilea della *Pace*, riconducibili alla 'malmaritata' di invenzione boccacciana, una figura

femminile giovane e bella, costretta a vivere con un marito attempato e incapace di soddisfare le sue esigenze.

I riusi decameroniani nel teatro comico moderno riguardano nella maggior parte dei casi il versante comico e osceno della raccolta trecentesca. Ne sono esempio la frequente ripresa di espedienti funzionali alla realizzazione di beffe, di cui il *Decameron* offre un copioso campionario, così come il recupero di metafore che designano l'atto sessuale ('arare il campo', 'cavalcare', 'macinare a raccolta', 'appicar l'uncino') o gli organi riproduttivi ('usignolo', 'porro', 'santo cresci in man'). Tuttavia, si riscontra anche qualche esempio di riutilizzo del registro tragico ed elegiaco di quest'opera, come accade nel caso della *Fabritia*.

In un'epoca in cui, in seguito alla codificazione bembiana, il *Decameron* è un indiscusso modello di prosa letteraria presso gli ambienti della cultura ufficiale, la raccolta di Boccaccio riesce a imporsi anche fra coloro che non aderiscono pienamente agli orientamenti della cultura ufficiale o che se ne discostano. Di frequente si ritrovano quindi osservazioni da parte di commediografi che, nel contestare la rigidità dei dettami bembiani in funzione antipedantesca, convalidano l'*auctoritas* conquistata dal *Centonovelle* nel panorama letterario della Penisola.

Nell'ambito del quadro di trasposizione scenica del *Decameron* che si verifica in tutta la Penisola nel corso del XVI secolo, la sistematicità con cui le riprese decameroniane si verificano nella sola area padano-veneta rappresenta un'ulteriore prova della grande fortuna raggiunta da Boccaccio nel Cinquecento in tutti gli strati della società: un libro di intrattenimento, capace al contempo di veicolare degli insegnamenti.

Capitolo 1

Letteratura e teatro: teoria

1.1 Mimesi e diegesi

La produzione narrativa e quella teatrale, spesso ritenute due sfere nettamente distinte fra loro, manifestano in realtà numerose caratteristiche in comune, a partire dalla funzione di trasmissione di storie. Di recente, un numero via via crescente di contributi critici è stato dedicato proprio al rapporto tra dimensione narrativa e dimensione teatrale e alle possibili interazioni tra tecniche e procedimenti specifici di ciascuno dei due campi, rintracciando nell'elemento diegetico un *trait d'union* fondamentale fra i due generi.

Letteratura e teatro sono legati da una fitta rete di rimandi reciproci, in ragione della cospicua presenza di elementi comuni non solo a livello di temi, situazioni e personaggi, ma anche sul piano delle tecniche e dei dispositivi di presentazione della materia utilizzati. Inoltre, sul piano narratologico, diversi contributi hanno fatto emergere l'esistenza di una linea che unisce teatro e letteratura narrativa a partire dalla presenza di elementi comuni ai due ambiti (come l'esposizione di azioni legate a rapporti di causalità).¹ È essenziale non perdere di vista il fatto che l'opera teatrale non può prescindere dalla dimensione concreta dello spettacolo per esaurirsi totalmente in quella testuale.²

¹ Si vedano, ad esempio, i seguenti studi di S. Jansen: *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, in «Langages», 12, 1968, pp. 71-93; Ead., *Qu'est-ce qu'une situation dramatique?*, in «Orbis litterarum», XXVIII, 1973, pp. 235-292 e Ead., *Appunti per l'analisi dello spettacolo*, Centro internazionale di semiotica e linguistica, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 68, 1977.

² Il testo teatrale viene concepito in funzione della resa scenica e deve tener conto di precise esigenze performative, che chiamano in causa elementi di carattere extraletterario, con delle conseguenze per il testo stesso. Quello linguistico è un campo in cui tutto ciò diventa tangibile, dal momento che la lingua teatrale, sintetica e diretta, mira al raggiungimento di un'immediatezza che non si riscontra in altri linguaggi testuali. Per un'analisi di questi aspetti si veda S. Morando, *La letteratura teatrale italiana. Il testo drammatico e la sua storia dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2023, pp. 11-54.

Al tempo stesso, risulta interessante osservare che il testo drammatico adotta strategie linguistiche e stilistiche proprie della tradizione letteraria.³ Per queste ragioni, lo studio dei testi drammatici presuppone la necessità di riservare notevole attenzione alle soluzioni di carattere specificamente letterario, ma anche la capacità di individuare gli elementi distintivi della dimensione scenica.

Nell'ambito della produzione drammaturgica italiana esistono diversi casi di rielaborazione e riadattamento di materiali preesistenti che derivano dalla tradizione novellistica. Parallelamente, la presenza di aspetti performativi e il ricorso a espedienti teatrali all'interno di opere letterarie consente di ragionare sulla fusione di linguaggi diversi e sulla compresenza di tradizioni orali e scritte. A partire, dunque, dall'analisi dei fenomeni che si verificano nel processo di transcodifica da un genere all'altro, il binomio letteratura-teatro rappresenta un terreno fertile per analizzare le possibilità di combinazione di generi letterari e codici differenti.

Le possibilità di commistione del teatro comico con altri generi letterari iniziano ad essere sondate già nel Cinquecento, secolo che rappresenta un momento di svolta da questo punto di vista.⁴ Fino a metà '500 la scrittura teatrale resta legata a vincoli compositivi che rispettano le convenzioni antiche,⁵ ma con l'avvento dei comici-autori di professione l'attività di scrittura cambia notevolmente, sperimentando la contaminazione con altri generi. Uno stimolo fondamentale viene, in questa direzione, dall'intensa riflessione teorica che si sviluppa nel corso del Cinquecento sotto la spinta controriformista, all'interno del dibattito sorto attorno alla *Poetica* di Aristotele.⁶ Lungo questo percorso, un tassello decisivo è rappresentato dalla *Breve considerazione intorno al*

³ Nel testo drammatico, infatti, la componente dell'oralità, che resta imprescindibile, si accompagna sempre ad una «marcata letterarietà» (ivi, p. 43). Cfr. anche A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 139-148.

⁴ A tal proposito, si veda Morando, *La letteratura teatrale italiana*, cit., pp. 83-85.

⁵ Per tutta la prima parte del XVI secolo, infatti, gli attori sono ancora principalmente dilettanti e le rappresentazioni teatrali si svolgono all'interno di ambienti privati (corti o palazzi, ma non teatri) e in occasioni ben precise, come feste di Carnevale o celebrazioni di tipo politico.

⁶ Nonostante non sia oggetto d'analisi della *Poetica*, la commedia entra nella discussione, scaturita dal trattato aristotelico, su modi e finalità del processo letterario.

componimento della commedia de' nostri tempi di Bernardino Pino da Cagli, premessa all'*Erofilomachia, ovvero il duello d'amore, et amicizia* di Sforza Oddi (1578)⁷, in cui si presenta una commedia caratterizzata da linguaggio alto e stile patetico, capace di competere con la tragedia. La commedia inizia dunque a prendere in considerazione le possibilità offerte da registri tipici di altri generi letterari, in modo da ottemperare alle prescrizioni di tipo moralistico, ma anche in risposta all'esigenza di sondare nuove possibilità.⁸ Pino da Cagli sostiene che la materia comica debba adattarsi alle contingenze di un tempo e di un luogo ben precisi.⁹ È necessario che le situazioni e le parole che scatenano il riso risultino in linea con i tempi di cui sono espressione, per cui la commedia può legittimamente avvalersi di strumenti diversi da quelli che fino a quel momento ne sono stati i tratti distintivi.

Letteratura e teatro sono associati rispettivamente a due modalità narrative – mimesi e diegesi – che si contraddistinguono per delle caratteristiche specifiche, ma che spesso interagiscono tra loro. La distinzione tra diegesi e mimesi è uno dei principi cardine su cui si fonda lo studio critico della letteratura: proprio su questa base, infatti, a partire già dall'antica Grecia emergono i primi tentativi di comprensione del funzionamento del testo letterario nelle sue diverse forme.

⁷ *L'Erofilomachia, ovvero il duello d'amore e d'amicizia, comedia nuova de l'eccellentissimo dottor di leggi messer Sforza d'Oddo gentiluomo perugino. Aggiuntovi in questa nuova edizione un discorso di messer Bernardino Pino da Cagli intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, Venezia, appresso Gio. Battista Sessa e fratelli, 1578. Il breve trattato di Pino da Cagli si può leggere oggi in B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, II, Bari, Laterza, 1970-1974, pp. 629-649.

⁸ Nardi osserva che Cagli potrebbe a prima vista dare l'impressione di inserire «una marcia indietro, verso il conservatorismo “tridentino”, dal quale del resto si è ancora ben lontani dal liberarsi. La data di composizione del breve trattato, però, è sufficiente ad attribuirgli un carattere, si potrebbe dire con le dovute cautele, “avanguardistico”» (Nardi, *Teorie del comico nel Cinque-Seicento*, cit., pp. 56-57).

⁹ A proposito della commedia, si legge: «mutandoli i costumi degli uomini e 'l modo del vivere, non averà sempre i medesimi argomenti né se averia da trattarla sempre nel medesimo modo. Perché essendo imitazione della vita e de' costumi degli uomini, secondo che la vita et i costumi si mutano, così dee cambiarsi la materia d'essa e 'l modo di scriverla»: B. Pino da Cagli, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, in Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., p. 633.

1.1.1 Platone

Le prime distinzioni tra mimesi e diegesi, nei termini di porzioni testuali riconducibili al narratore e porzioni testuali da riferire ai personaggi, risalgono tradizionalmente alla *Repubblica* di Platone. Nel III libro, all'interno di un ragionamento dedicato allo stile della poesia e riprendendo la concezione greca per cui arte e poesia sono forme di imitazione, Socrate osserva che i racconti di poeti e mitologi («narrazioni di fatti passati o presenti o futuri»¹⁰) si svolgono «in forma diretta, o imitativa o in entrambe le forme»¹¹, alludendo alla distinzione fra tre generi narrativi: genere mimetico, in cui la voce dell'autore scompare per lasciare spazio a quelle dei personaggi (che si esprimono tramite discorsi diretti); genere diegetico, in cui il racconto è condotto dalla voce narrante; genere misto, che risulta dalla combinazione dei due precedenti.¹² L'imitazione può darsi solo nel momento in cui l'autore si fa da parte per parlare a nome di personaggi diversi, senza ricorrere a nessun intermezzo narrativo, perché «conformarsi alla voce o ai gesti di un altro [...] significa imitare la persona alla quale ci si conforma».¹³ Per addurre degli esempi di ciascuno dei modi di espressione presi in considerazione, Socrate dichiara che la commedia e la tragedia sono generi di carattere completamente imitativo, il ditirambo è un genere narrativo, mentre la poesia epica è un genere che mette insieme narrazione e imitazione. Nell'ambito di una discussione attorno al modo di esposizione da privilegiare nello Stato ideale, si sostiene che la scelta debba ricadere sul modo misto. In Platone, dunque, la differenziazione tra modalità mimetica e modalità diegetica è piuttosto lineare e si lega ad una distinzione in generi letterari.

¹⁰ Platone, *Repubblica*, a cura di G. Lozza, Milano, Mondadori, 1990, p. 199.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A titolo esemplificativo, Socrate fa riferimento ad un episodio dell'*Iliade* – quello in cui Crise si reca presso l'accampamento degli achei per chiedere la liberazione della figlia – in cui Omero passa dalla modalità diegetica (in cui parla a suo nome) a quella mimetica (in cui si finge che siano i personaggi a parlare), adottando quest'ultimo stile per tutto il resto del poema.

¹³ *Ivi*, p. 201.

1.1.2 Aristotele

Un altro testo imprescindibile per la teorizzazione delle differenze tra mimesi e diegesi è la *Poetica* di Aristotele in cui, a partire da alcune riflessioni sul concetto di imitazione – visto come principio cardine della poesia –, si delinea una suddivisione di questo processo sulla base di tre criteri, che corrispondono ai mezzi scelti, all'oggetto dell'imitazione e al modo di imitazione impiegato.¹⁴ In particolare, in rapporto a quest'ultimo, vengono individuate le seguenti possibilità per la voce autoriale: riferire gli avvenimenti parlando in prima persona o riportare le parole altrui (modalità riconducibili alla forma narrativa); rappresentare direttamente sulla scena le parole e le azioni dei personaggi, mettendo da parte la propria voce (modalità riconducibile alla forma drammatica).¹⁵ Nella concezione aristotelica, la sfera mimetica e quella diegetica entrano in contatto, come emerge chiaramente dalla definizione di dramma. Nel definire la tragedia e le sue parti essenziali, lo stagirita afferma che la parte più importante di tutte è «la composizione dei fatti»,¹⁶ dunque l'intreccio. Quest'ultimo, infatti, è un elemento strutturante della tragedia di cui non è possibile fare a meno, a differenza di altri elementi che passano invece in secondo piano: «principio e quasi anima della tragedia è il racconto, in secondo luogo vengono i caratteri». ¹⁷ Aristotele sembra dunque valorizzare la

¹⁴ «L'epica, dunque, e la poesia tragica, inoltre la commedia e la produzione di ditirambi e la massima parte dell'auletica e della citaristica sono tutte, nel complesso, imitazioni; ma differiscono l'una dall'altra per tre aspetti: o per il fatto di imitare con mezzi diversi, o cose diverse, o diversamente e non nello stesso modo»: Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008, p. 5.

¹⁵ «Perché infatti è possibile imitare con gli stessi mezzi e gli stessi oggetti, ma a volte raccontando (o diventando qualche altra persona, nel modo in cui compone Omero, oppure rimanendo la stessa senza trasformarsi) oppure con tutti gli attori dell'imitazione che agiscono e sono attivi»: ivi, p. 15.

¹⁶ Ivi, p. 43.

¹⁷ Ivi, p. 47. Attorno alla stessa questione, si legge: «la tragedia è infatti imitazione non di uomini, ma di un'azione e della vita [...] dunque i personaggi non agiscono al fine di imitare i caratteri, ma includono in sé i caratteri grazie alle azioni. Di conseguenza, i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia e il fine è la cosa più importante di tutte. Inoltre, senza azione non potrebbe esserci tragedia, ma senza caratteri potrebbe [...]. Inoltre, se uno dispone in sequenza discorsi morali ben lavorati sia nell'elocuzione, sia nel pensiero, non otterrà quel che dicevamo essere l'effetto della tragedia, ma [lo otterrà] molto più la tragedia che di quelli ne usi di più deboli avendo però un racconto e cioè la composizione dei fatti»: ivi, pp. 43-45.

dimensione testuale della tragedia: nell'ambito di un confronto con il genere epico, il filosofo sostiene che essa «compie la sua funzione anche senza movimenti, proprio come l'epica: infatti, alla [sola] lettura appare evidente la sua qualità».¹⁸ In questa prospettiva, il dramma viene considerato anche come un testo scritto di cui è possibile fruire tramite una lettura individuale. Ne deriva che la *mimesis* è il risultato di due aspetti ugualmente rilevanti: il testo letterario e la presenza fisica di coloro che recitano.

1.1.3 La riflessione teorica cinquecentesca sul comico

Nel Rinascimento la riflessione sul comico prende le mosse dalla rilettura della *Poetica* di Aristotele, innescata dalla comparsa della traduzione latina del trattato ad opera di Giorgio Valla (Venezia, 1498) e dalla successiva pubblicazione dell'originale greco da parte di Aldo Manuzio (Venezia, 1508). La *Poetica* rappresenta, per tutto il corso del Cinquecento, il punto di riferimento imprescindibile per chiunque si occupi di commedia: è proprio a partire dalla ricezione del testo aristotelico che la riflessione sul comico giunge ad uno stato di piena maturazione, con l'intento di elaborare nuove teorie che tengano comunque conto della lezione degli antichi. In un contesto caratterizzato dalla tendenza a regolamentare tutti i campi del sapere, l'assenza del II libro della *Poetica* – dedicato proprio alla commedia – stimola i trattatisti dell'epoca nel tentativo di definire dei precetti per la composizione di questo genere letterario, deducendoli da quanto era stato teorizzato per gli altri generi¹⁹

¹⁸ Ivi, p. 187.

¹⁹ A tal proposito, Nardi osserva: «la riflessione critica e teorica della seconda metà del Cinquecento si fa sempre più fervida e coinvolge dibattiti di ampio respiro: la natura stessa dell'arte; il compito del poeta; il fine della poesia; i generi letterari. Tutti questi argomenti costituiranno, con i rispettivi corollari, i punti focali dei dibattiti dell'epoca. Ma l'attenzione prestata alla poesia rappresentativa comica e alle altre forme del genere occupa un posto privilegiato, probabilmente proprio in conseguenza al vuoto lasciato dal trattato di Aristotele»:

e facendo tesoro delle poche indicazioni fornite al riguardo da Aristotele stesso.²⁰

Per una rapida carrellata relativa alla riflessione rinascimentale sulla natura del comico, ricordiamo anzitutto, seguendo un criterio cronologico, la *Quinta e Sesta divisione della poetica* di Gian Giorgio Trissino.²¹ Questi propone una lettura della *Poetica* che possa risultare più adatta alla contemporaneità facendo riferimento, oltre che agli antichi, anche a modelli teorici più recenti. Nel testo si dichiara che il fine delle commedie sia quello di «trattare la imitazione delle azioni e costumi dei più bassi e peggiori, la quale si fa col dileggiarli e biasimarli et a quel modo insegnare agli uomini la virtù»: ²² in questa prospettiva, la caratteristica più importante della poesia comica è avere un fine morale che giustifichi l'imitazione di oggetti bassi e contraddistinti da vizi.

Nel 1543, prima ancora della pubblicazione completa del trattato di Trissino, Giovan Battista Giraldi Cinzio si interroga anch'egli sulle finalità del comico nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*.²³ Per Giraldi la commedia deve avere come oggetto personaggi e azioni meno illustri rispetto

F. Nardi, *Teorie del comico nel Cinque-Seicento. Trattatisti, Accademici e Comici dell'Arte*, Roma, Armando, 2023, pp. 48-49.

²⁰ Nel I libro della *Poetica* si legge: «la commedia è, come dicevamo, imitazione di persone moralmente inferiori, tuttavia non secondo ogni vizio, ma [suo oggetto] è la parte ridicola del brutto. Il ridicolo è infatti una sorta di errore e una bruttezza senza sofferenza né tale da far danno, come, per un esempio di immediata evidenza, la maschera comica è qualcosa di brutto e di stravolto senza sofferenza»: Aristotele, *Poetica*, cit., p. 31. E, riguardo alla differenza con la tragedia, si afferma che «l'una vuole imitare persone peggiori, l'altra migliori di quelle di oggi» (ivi, p. 13).

²¹ G. G. Trissino, *La quinta e la sesta diuisione della poetica del Trissino all'illustrissimo e reverendissimo cardinale di Aras*, Venezia, appresso Andrea Arrivabene, 1562 (edizione moderna: B. Weinberg (a cura di), *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1974, vol. II, 1971, pp. 5-90. Le ultime due divisioni furono ideate nello stesso periodo della pubblicazione della prima parte dell'opera di Trissino, vale a dire nel 1529, per poi essere pubblicate postume nel 1564: per un'analisi di questi aspetti, si veda E. Proto, *Sulla «Poetica» di G.G. Trissino*, in «Studi di letteratura italiana», VI, 1904-1906, pp. 197-298.

²² Trissino, *Quinta e sesta divisione della poetica*, cit., p. 57.

²³ G. B. Giraldi Cinzio, *Discorso over lettera di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle comedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, in Id., *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, pp. 169-224.

alla tragedia,²⁴ con l'intento di disprezzare i vizi, facendone bersagli della scrittura comica.

Nel corso del XVI secolo tali questioni vanno incontro ad una progressiva maturazione, fino a condensarsi nella già ricordata *Breve Considerazione* di Bernardo Pino da Cagli, scritta in risposta alla richiesta, da parte di Sforza Oddi, di un giudizio sull'*Erofilomachia* (il testo di Pino da Cagli viene stampato nel 1578 proprio insieme alla commedia). Prendendo le mosse da un elogio della specifica opera di Sforza Oddi, Pino da Cagli ne approfitta per affermare il valore letterario della commedia come genere, spesso reputato inferiore rispetto ad altri, facendo leva ancora una volta sul suo fine educativo e sottolineandone la modernità, intesa come nesso con le caratteristiche di un'epoca e di un luogo ben precisi.²⁵

1.1.4 Teorizzazioni novecentesche

Nel corso del Novecento, la riflessione sulle differenze e sui rapporti tra dimensione mimetica e dimensione diegetica prosegue sul versante della teoria della letteratura e della semiotica. Le specificità e gli incastri tra mimesi e diegesi sono dunque oggetto di ulteriori approfondimenti nel XX secolo, proprio a partire dalle teorizzazioni classiche, in particolare quelle di Platone e di Aristotele, che si configurano come riferimenti cardine per gli studi condotti lungo questa linea. A partire dallo strutturalismo, si sviluppa un indirizzo di studi critico-letterari che va sotto il nome di narratologia,²⁶ dedicato all'analisi

²⁴ «Hanno dunque tra lor comune la comedia e la tragedia, l'imitare una azione: ma sono differenti, ch  quella imita la illustre e reale, e questa la popolaresca e civile: e per  fu detto da Aristotile che la comedia imitava le azioni peggiori. Non che ei volesse significare che imitasse le viziose e le ree, ma le meno illustri, le quali sono peggiori, quanto alla nobilt , se si conferiscono colle reali»: ivi, pp. 173-174.

²⁵ Cfr. Nardi, *Teorie del comico nel Cinque-Seicento*, cit., pp. 56-63.

²⁶ Il termine viene introdotto per la prima volta nel 1969 da Cvetan Todorov, ma la disciplina nasce con Vladimir Propp e il suo *Morfologia della fiaba*, incentrato sull'analisi delle funzioni

delle forme e delle strutture della narrazione e allo studio sistematico delle tecniche narrative.²⁷ Parallelamente, alla fine degli anni '60, si costituisce il campo di studi della semiotica teatrale – che prende le mosse dalle riflessioni del Circolo di Praga – con l'obiettivo di analizzare strutture e meccanismi di comunicazione del teatro. La semiotica teatrale riunisce in sé due linee interpretative, entrambe le quali tengono conto dell'interazione tra dimensione mimetica e dimensione diegetica: una riconduce l'opera teatrale alla narrativa, facendo leva sul fatto che la prima espone eventi (immaginari o reali) legati fra loro, seguendo dunque una modalità affine a quella narrativa; l'altra, invece, insiste sulla specificità dell'opera teatrale, che consiste nell'esposizione di tipo mimetico. Da notare come, sia nell'ambito della narratologia che in quello della semiotica teatrale, le teorizzazioni novecentesche siano state elaborate proprio a partire da Platone e Aristotele, che risultano chiaramente due punti di riferimento con cui occorre confrontarsi.

1.1.4 Gérard Genette

Genette riflette sull'opposizione *diegesis/mimesis* riprendendo proprio i ragionamenti di Platone e di Aristotele e osserva che «ci sono [...] alle origini della tradizione classica due partizioni apparentemente contraddittorie, in cui il racconto verrebbe ad opporsi all'imitazione»,²⁸ nei termini di antitesi (è il caso di Platone) o come uno dei suoi modi (in Aristotele). Il critico francese osserva che la teorizzazione platonica istituisce una classificazione di generi che vede

narrative delle fiabe russe (V. Propp, *Morfologia della fiaba*, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, Torino, Einaudi, 1988).

²⁷ I contributi più importanti di quest'indirizzo di studi vedono la luce fra gli anni Sessanta e i primi anni Ottanta del secolo scorso, ad opera di studiosi che sono tuttora considerati i principali riferimenti in campo narratologico (Roland Barthes, Gérard Genette, Dorrit Cohn, Mieke Bal).

²⁸ G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1969, p. 24.

da un lato due modi puri – il modo narrativo, a cui corrisponde il ditirambo, e quello mimetico, a cui è riconducibile la produzione teatrale – e dall’altro un modo alternato, che si riscontra nell’epopea; mentre quella aristotelica prevede una distinzione in modo narrativo e modo imitativo diretto. Le due teorizzazioni – osserva Genette – sono dunque concordi nel principio fondamentale: presupponendo un’antitesi tra genere drammatico e genere narrativo, seppure da una prospettiva diversa, entrambi i filosofi ritengono che il primo sia, rispetto al secondo, maggiormente riconducibile alla dimensione imitativa²⁹ e che il racconto – dunque il genere narrativo – sia un «modo attenuato della rappresentazione letteraria».³⁰ La mimesi scenica, che Genette definisce anche come «imitazione diretta», è qualcosa di diverso rispetto alla mimesi che trova posto in un testo letterario, perché essa consta sia di gesti (dal momento che rappresenta delle azioni, uscendo dall’ambito linguistico) che di parole (in quanto riproduce fedelmente un discorso fittizio, allontanandosi dunque dal piano propriamente rappresentativo). Il critico francese osserva che questa differenza sia stata trascurata da entrambi i filosofi, perché vissuti in un contesto in cui le narrazioni erano quasi sempre legate all’oralità e alla rappresentazione scenica e non alla diffusione in forma scritta. Tirando le somme dei ragionamenti elaborati da entrambi i filosofi, Genette giunge alla conclusione secondo cui, essendo ancorata ad un’espressione di tipo verbale, la mimesi sia in fondo un’illusione, dovuta al fatto che il linguaggio non possa far altro che imitare solo se stesso.³¹ Ne deriva, dunque, che «il solo modo che la letteratura in quanto rappresentazione conosca è il racconto, equivalente verbale d’eventi

²⁹ Si tratta di una conclusione a cui i due filosofi giungono da posizioni differenti: Platone condanna i poeti in quanto imitatori; invece Aristotele, in un confronto fra tragedia ed epopea, esprime il proprio apprezzamento nei confronti di Omero anche in ragione delle caratteristiche che avvicinano il suo stile alla scrittura drammatica.

³⁰ Genette, *Figure II*, cit., pp. 26-27.

³¹ «La nozione stessa d’imitazione sul piano della *lexis* è un puro miraggio che svanisce man mano che ci si avvicina: il linguaggio non può imitare perfettamente altro che il linguaggio, o più precisamente un discorso può imitare perfettamente soltanto un discorso perfettamente identico; un discorso insomma può imitare soltanto se stesso. In quanto *lexis*, l’imitazione diretta è né più né meno una tautologia»: *ivi*, p. 29.

non verbali e anche [...] d'eventi verbali».³² La teorizzazione platonica vede contrapporsi *mimesis* e *diegesis* come se fossero rispettivamente una forma d'imitazione perfetta e una forma d'imitazione imperfetta, ma – osserva Genette – in fondo l'imitazione perfetta non è che la cosa stessa e di conseguenza l'unica forma di imitazione possibile è quella imperfetta (*mimesis* e *diegesis*, in fondo, coincidono: «la *mimesis* è *diegesis*»³³). Dopo averne constatato l'inefficacia nell'ambito della rappresentazione letteraria, Genette abbandona dunque il termine *mimesis*, per focalizzarsi sulla distinzione tra le categorie di *racconto* e *discorso* (*récit* e *discours*).³⁴

1.1.5 Jurij Lotman

Anche Jurij Lotman, uno dei principali rappresentanti della scuola semiotica russa, riflette sulla definizione di teatro in rapporto alla narrativa.³⁵ Da quest'analisi viene fuori il fatto che il teatro tende a mettere in risalto gli episodi più rilevanti, dal momento che l'immediatezza tipica dell'azione vista e ascoltata fa passare in secondo piano le informazioni e gli elementi di tipo indiretto e allusivo; il gesto e l'azione assumono un'efficacia molto più alta rispetto a quella che hanno nella narrativa.³⁶

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ Una distinzione già proposta da Emile Benveniste in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974. Gérard Genette riprende il concetto e lo approfondisce in Id., *Figures III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.

³⁵ A tal proposito, si veda in particolare J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972.

³⁶ Cfr. *ivi*, pp. 31-34.

1.1.6 Boris Tomaševskij

Boris Tomaševskij, membro del Circolo linguistico di Mosca, fa alcune osservazioni sulle caratteristiche dell'opera teatrale in relazione alle sue modalità di esecuzione: la durata limitata dello spettacolo teatrale, infatti, impedisce di dare spazio a lunghe sequenze di vicende da descrivere (una sequenza troppo fitta di vicende, infatti, inficerebbe al naturale ritmo dello spettacolo e al suo sviluppo naturale); tuttavia, un'unica vicenda finirebbe per rallentare eccessivamente il ritmo dell'azione teatrale, affievolendo di conseguenza l'interesse del pubblico. Per queste ragioni, la struttura drammatica si serve spesso dell'elaborazione parallela di una *fabula* complessa, composta di più intrighi paralleli (mentre in un dato filone narrativo si prepara lo svolgimento di una peripezia, l'azione viene completata con un altro intrigo). Dunque l'opera teatrale, viste le difficoltà nello sviluppo di un lungo segmento narrativo, opta spesso per la sovrapposizione di segmenti brevi, che si svolgono in maniera sincronica (una di esse conserva un ruolo dominante, mentre le altre hanno una funzione contrastiva, di illustrazione o di integrazione). L'opera teatrale si contraddistingue per una notevole densità di parole e di azioni, che provocherebbe una sorta di squilibrio su un intreccio monolineare, mentre riesce ad innestarsi in maniera armonica all'interno di un intreccio plurilineare. Rispetto alla narrativa, il teatro presenta delle differenze rilevanti anche dal punto di vista del tempo dell'azione. L'opera teatrale non ha mai tempistiche troppo lunghe, perché la durata degli eventi rappresentati è equivalente rispetto alla durata della messa in scena e dunque gli eventi non rappresentati devono essere anch'essi di durata contenuta, al fine di garantire una certa compattezza dell'intreccio. In ambito teatrale, la presenza di un intreccio plurilineare, fatto di numerosi filoni diversi fra loro, dilata il tempo disponibile. Considerando tutto ciò, si può affermare che altri due tratti distintivi dell'opera teatrale siano concentrazione e accelerazione.

1.1.7 Cesare Segre

Cesare Segre, nel suo volume *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, definisce i generi letterari del teatro e del romanzo passando attraverso l'analisi delle specificità dei due tipi di comunicazione attuati, appunto, in ambito drammatico e in ambito romanzesco. A livello comunicativo, le differenze principali sono due: la prima consiste nel fatto che nel teatro sono solo i personaggi a parlare e si assiste, dunque, ad un occultamento dell'autore, mentre il romanzo si contraddistingue per la presenza di una mediazione tra autore e lettore; la seconda si riferisce invece al fatto che nel teatro si verifica spesso un incastonamento del diegetico nel mimetico, dinamica a cui corrisponde in maniera speculare l'inserimento del mimetico nel diegetico all'interno del romanzo.

Dal punto di vista delle modalità di enunciazione, in ambito narrativo l'emittente (il soggetto dell'enunciazione) espone in terza persona le vicende relative ai personaggi (in alcuni casi per mezzo della mediazione di uno scrittore o di un personaggio narratore), mentre nel testo teatrale il soggetto dell'enunciazione non è visibile e non vi è alcuna forma di mediazione né di esposizione da parte di una figura scrivente. L'occultamento dell'emittente e l'assenza di mediazione non implicano la totale estraneità del teatro alla dimensione diegetica, ma sono all'origine di una dinamica in cui «l'IO resta sovraordinato all'EGLI»,³⁷ laddove nella narrazione si verifica esattamente l'opposto. La mimesi deriva proprio dal fatto che l'EGLI non si colloca su un piano di superiorità rispetto all'IO, mentre l'oggetto della narrazione viene sostituito con un discorso e la realtà rappresentata è una realtà creata di proposito, da cui deriva l'istituzione delle funzioni sceniche.³⁸ Tutto ciò implica anche che nel testo teatrale i personaggi abbiano un ruolo centrale, in quanto – in accordo al principio del sovraordinamento dell'IO all'EGLI – essi stessi si

³⁷ C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 4.

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 4-5.

fanno spesso carico del compito di illustrare le motivazioni degli avvenimenti e rappresentano il motore centrale di contrasti, alleanze o azioni rappresentate sulla scena.

In ogni caso, il teatro resta un sistema in cui la fisicità ha una funzione molto importante, da quella degli attori e dell'apparato a quella della durata temporale – (che si deve al verificarsi simultaneo dello svolgimento dell'azione scenica rispetto agli enunciati che lo compongono) –, il che determina alcune caratteristiche peculiari della comunicazione teatrale. Quest'ultima si distingue per l'intersezione di due linee, una verticale (che unisce emittente e ricevente) e l'altra orizzontale (che unisce i personaggi fra loro), per l'identità di tempo del discorso e tempo dell'enunciazione (da cui deriva la preponderanza dell'uso del presente, di contro alla prevalenza del passato nella narrativa) e per il fatto che azioni e vicende rappresentate non vengono motivate in maniera esplicita dall'emittente, lasciando così notevole spazio all'interpretazione dello spettatore, a differenza del testo narrativo in cui la figura scrivente espone le ragioni che stanno dietro alle azioni descritte.³⁹

A partire dalla quadripartizione delineata in *Le strutture e il tempo* (modello narrativo, *fabula*, intreccio, discorso),⁴⁰ Segre prosegue con il confronto *diegesi/mimesi* dal punto di vista narratologico rilevando che, sul piano del modello narrativo e della *fabula*, non vi sono grosse differenze: in entrambi i casi, infatti, vengono messe in scena delle azioni legate fra loro da nessi temporali e causali e inoltre il taglio della vicenda è sostanzialmente analogo, perché contraddistinto da unicità e completezza. Dal punto di vista del discorso, è possibile optare per il modo di enunciazione diegetico o per quello mimetico. Per quanto riguarda l'intreccio, si assiste invece al prevalere della componente

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 5-7.

⁴⁰ Si veda C. Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 2024, pp. 3-77. Il concetto di discorso è da riferire al testo nel suo aspetto linguistico di superficie; l'intreccio viene fuori dalla segmentazione del discorso in varie unità di tipo contenutistico; la *fabula* è il risultato di una disposizione delle unità di contenuto che consenta di seguire la successione degli eventi (spesso con riferimenti alle cause e agli effetti che li legano); infine il modello narrativo, che è la struttura fondamentale della narrazione, consiste in una serie di funzioni che possono essere riferite a delle narrazioni affini o a tutte le narrazioni possibili.

mimetica. In ambito teatrale, infatti, i dialoghi acquistano valore sul piano dell'intreccio solo quando contribuiscono allo svolgimento delle azioni, tant'è che finiscono per essere interpretabili essi stessi come azioni.⁴¹ La messa in scena dell'intrigo, che si sviluppa quasi sempre in forma dialogica, si contraddistingue per una certa uniformità, caratteristica alla quale contribuisce la netta prevalenza dell'uso del tempo presente. Un altro tratto che distingue il testo teatrale da quello narrativo è da ricondurre alla funzione della figura del ricevente rispetto ai contenuti a cui viene esposta. In un contesto teatrale, il ricevente ha un ruolo pienamente attivo perché è chiamato a interpretare in prima persona le motivazioni che stanno dietro alle vicende rappresentate, ricostruendo i nessi fra il presente e gli affioramenti del passato, così come i riferimenti a eventi non rappresentati sulla scena. Tutto questo, a fianco al fatto che gli attori agiscono direttamente dinnanzi agli spettatori, fa sì che nei testi teatrali si riscontri un coinvolgimento del ricevente rispetto alle situazioni rappresentate che è nettamente superiore rispetto a quello riscontrabile in altre tipologie di testi scritti.⁴² Partendo da questo presupposto, è possibile fare delle osservazioni sulle interferenze fra narrazione e teatro anche dal punto di vista della funzione del ricevente. Infatti, le opere teatrali che presentano ampi inserti di carattere diegetico mettono lo spettatore in una condizione diversa rispetto a quella di chi fruisce di un testo completamente mimetico: il confronto con porzioni testuali che, tradizionalmente, veicolano informazioni di carattere esplicativo fa sì che, in questo caso, lo spettatore si ritrovi in una posizione intermedia fra fruizione di un'opera teatrale e fruizione di un'opera narrativa.

Riflettendo ancora sul fenomeno della commistione fra narrativa e teatro, occorre tenere conto del fatto che, nei casi di ibridazione fra i due generi, gli

⁴¹ Su questo aspetto si veda R. Ingarden, *Delle funzioni della lingua nello spettacolo teatrale*, in Id., *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Milano, Silva, 1968.

⁴² «Il ricevente è partecipe, anche se non è parte in causa; è testimone e giudice, anche se può solo esprimere, in forma generica, approvazione o condanna. In questa dialettica vicinanza/distanza, partecipazione/astensione, sta forse quell'aspetto rivelatorio e liberatorio che Aristotele chiamava catarsi. [...] Almeno come testimone, lo spettatore si trova entro il sistema modellizzante; invece di essere accostato ad esso dallo scrittore, deve piuttosto sottrarsi alla suggestione della presenza e operare egli stesso un distanziamento»: ivi, p. 9.

elementi che contraddistinguono il testo teatrale hanno dei risvolti diretti anche sul piano delle strutture narrative, a livello delle quali è possibile fare una distinzione tra *fabula*, intreccio e discorso. Dal punto di vista della *fabula* non sembrano esserci elementi riconducibili all'esecuzione teatrale, tuttavia non si può affermare che la componente teatrale trapeli solo sul piano del discorso, perché le possibili realizzazioni teatrali dipendono dalla scelta di esprimere i contenuti mediante la forma dialogica o mediante elementi non verbali tipici della dimensione teatrale (gesti, costumi, scenografia). Nel campo della narrativa, la voce narrante – autoriale o di un personaggio – e l'egli narrato riportano azioni, pensieri, motivazioni e a volte anche discorsi in forma indiretta, mentre l'uso dei discorsi diretti è riservato solo ai casi in cui si desidera conferire una certa vivacità alla narrazione. Nel testo teatrale, invece, non vi è una simile suddivisione: da una parte si assiste ad un'imitazione della realtà (attraverso la riproduzione di ambienti, gesti e comportamenti), mentre dall'altra vi sono dialoghi e monologhi con funzione comunicativo-performativa oppure esplicativa nei riguardi del pubblico. La teatralità è una dimensione rilevabile sul piano dell'intreccio, dove è possibile disporre le unità di contenuto senza dover necessariamente rispettare l'ordinamento logico o cronologico delle singole unità. Considerando poi le specificità dell'intreccio, occorre tenere conto del fatto che la destinazione teatrale di una vicenda implica dei condizionamenti assoluti, che consistono nelle possibilità di rappresentazione *tout court*, e dei condizionamenti relativi, che consistono nelle possibilità di rappresentazione all'interno di un contesto ben preciso, avente caratteristiche proprie. Tali condizionamenti determinano il rapporto tra linguaggio verbale e linguaggio non verbale. Soffermandoci ancora sul piano dell'intreccio, l'elemento di maggiore rilevanza consiste nel fatto che in ambito teatrale l'azione viene portata avanti da personaggi: ne deriva che «in un intreccio narrativo confronti e accostamenti possono essere fatti in modo mentale, *in absentia*, mentre nel teatro sono fatti di norma *in praesentia*».⁴³

⁴³ Ivi, p. 20.

1.2 Il teatro comico moderno come rispecchiamento della realtà

Esistono degli esempi di commistione tra dimensione narrativa e dimensione drammaturgica che, a livelli diversi, dimostrano come gli intrecci fra questi due campi possano dare vita a dei risultati degni di nota e di approfondimenti da parte della critica.⁴⁴ La presente indagine si propone di analizzare proprio uno specifico caso di contaminazione fra letteratura e teatro, vale a dire la consistente riconversione scenica del *Decameron* che si verifica nel corso del Cinquecento in svariate zone della Penisola. Il teatro comico moderno, infatti, si sviluppa a partire dalla tradizione classica con l'apporto della più recente produzione letteraria in volgare, che interviene ad arricchire e innovare i modelli plautino e terenziano.⁴⁵ Fra i testi in volgare presi in considerazione dai commediografi rinascimentali, il *Centonovelle* ha un posto privilegiato, perché si presenta come un inesauribile repertorio di motivi comici ed erotici da mettere in scena.

Il fenomeno della trasposizione teatrale del *Decameron* rappresenta senza dubbio una chiara manifestazione della notevole fortuna di Boccaccio nel Rinascimento, ma al tempo stesso è anche indice di altre dinamiche, che meritano di essere opportunamente prese in esame e che impongono la necessità di riflettere sulla pratica della migrazione transgenerica. A ben vedere, quest'ultima si presenta come un processo di riscrittura che investe non solo il risultato finale, dunque i testi comici, ma anche il testo di partenza, che dimostra diverse potenzialità di evoluzione (a volte apparentemente inaspettate). Il fatto che, nel corso del XVI secolo, l'opera boccacciana sia stata al centro di un

⁴⁴ Sulle possibilità di commistione fra tecniche narrative e tecniche drammaturgiche, si veda V. Merola, T. Nocita, E. Zanin (a cura di), *Novella e teatro*, Roma, La giustizia penale e Spolia, 2023.

⁴⁵ Si vedano, ad esempio: M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 e J. Smarr, *The marriage of Plautus and Boccaccio*, in «Heliotropia», I, 2003, pp. 49-61 (quest'ultimo studio si sofferma particolarmente sul rapporto tra Boccaccio e Plauto, nel quale si può ravvisare uno stimolo decisivo per la formazione della commedia regolare del Rinascimento italiano).

processo di conversione scenica così massiccio e metodico testimonia innanzitutto che il teatro comico moderno affonda le sue radici nella tradizione narrativa.⁴⁶ La componente narrativa, infatti, influisce a più livelli all'interno dell'universo drammatico: nell'organizzazione formale del testo teatrale, nello svolgimento delle azioni, nella costituzione dei caratteri, nell'elaborazione delle trame e nel trattamento linguistico degli eventi. Gli elementi riconducibili al campo narrativo, dunque, non sono dei semplici rinvii testuali. Tutto ciò è testimoniato, per esempio, dal fatto che i commediografi cinquecenteschi attingono a piene mani al repertorio novellistico di espedienti avventurosi e patetici (separazioni e ricongiungimenti, smarrimenti e agnizioni, rapimenti, naufragi, prigionie, riscatti, ecc.) per plasmare le trame delle loro opere. Un'ulteriore prova dello stretto legame fra dimensione narrativa e dimensione teatrale proviene dalla constatazione secondo cui la beffa – spesso elemento costitutivo del testo teatrale, perché di primaria importanza nella sua caratterizzazione scenica – resta pur sempre una storia, che implica l'accettazione da parte del pubblico della legittimità di rappresentare una situazione derisoria, in virtù della familiarità acquisita rispetto a un certo codice di comportamento narrativo ormai consolidato.⁴⁷ Il teatro rivela, in tal modo, la necessità di fare riferimento ad una vicenda, fattore indispensabile per lo sviluppo scenico (il presupposto di ogni vicenda teatrale è un antefatto, una vicenda narrata sinteticamente da cui l'azione scenica prende le mosse). Nell'ambito del percorso di rifondazione del teatro come rito laico che si verifica nel corso del Rinascimento, la vicenda – dunque, il nucleo narrativo – assume un ruolo centrale e risulta inscindibile rispetto all'azione scenica, perché il pubblico vi vede un rispecchiamento della propria condizione di vita, calata

⁴⁶ «Appare chiaro proprio dalla incontenibile utilizzazione scenica del *Decameron*, dalla sua ricodificazione teatrale nel pieno Rinascimento, che le origini del teatro comico moderno sono inseparabili dalle componenti narrative»: N. Borsellino, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 16. Il critico si sofferma a lungo su questo aspetto, nello studio citato, ormai divenuto un classico.

⁴⁷ A questo riguardo, si veda A. Rochon (dir.), *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance. Boccace, Machiavel, Grazzini Bandello, Straparola, Parabosco, Giraldis Cinzio*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975.

all'interno di un sistema di rapporti sociali e familiari, che sono soggetti a notevoli cambiamenti e percepiti realisticamente.⁴⁸ Partendo da questo presupposto, possiamo notare come la vicenda riesca a rendere l'idea dell'andamento delle alterazioni che si verificano nell'ambito dei rapporti sociali e familiari, fotografandone il punto di avvio e quello di risoluzione.

Il teatro comico moderno, che assume come proprio principio cardine il rispecchiamento della vita quotidiana,⁴⁹ trova nel variegato universo boccacciano una nutrita serie di spunti da utilizzare in maniera proficua. Il *Centonovelle*, infatti, ha come oggetto lo «spettacolo della vita»,⁵⁰ la quotidianità multiforme e caotica del tempo in cui i racconti sono ambientati.⁵¹

⁴⁸ Quasi sempre, nella commedia rinascimentale, si osserva un mutamento del sistema di partenza, in seguito alle azioni intraprese dai personaggi (che possono essere mossi da intenti di vario tipo, come dal tentativo di accedere ad un sistema dal quale sono esclusi, dalla volontà di coronare il proprio desiderio amoroso o ancora dalla ricerca di una forma di riscatto personale), oppure in conseguenza di scambi di persona, fraintendimenti o apparizioni inaspettate: cfr. Borsellino, *Rozzi e Intronati*, cit., pp. 17-18.

⁴⁹ Tutto ciò implica l'attribuzione di una funzione sociale ai testi teatrali che, proponendo delle situazioni fittizie ma verosimili, si propongono anche di trasmettere dei messaggi edificanti. Diverse figure del panorama letterario e culturale cinquecentesco si sono espresse a proposito della commedia come immagine della quotidianità e della varietà dei costumi e delle passioni della vita. Di grande interesse la digressione presente nel *Discorso intorno alla nostra lingua* (a proposito della cui paternità, sembra ormai essersi assestata l'attribuzione a Machiavelli), nell'ambito di un ragionamento sull'importanza della fiorentinità della lingua letteraria italiana: «di questa sorte sono le commedie; perché ancora che il fine d'una commedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con certa urbanità e termini che muovino riso, acciò che gli uomini, correndo a quella delectazione, gustino poi l'exemplo utile che vi è sotto» (N. Machiavelli, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di B. T. Sozzi, Torino, Einaudi, 1976, p. 22). Nel prologo della *Sperta*, Giovan Battista Gelli afferma che «la comedia, per non essere elleno altro ch'uno specchio di costumi della vita privata e civile sotto una immagine di verità, non tratta di altro che di cose che tutto 'l giorno accaggiono al viver nostro»: G. B. Gelli, *La Sperta*, in Id., *Teatro*, a cura di D. Maestri, Torino, UTET, 1976, p. 55. Nel prologo dell'*Arzigogolo* del Lasca, si afferma che «le commedie vogliono essere immagine di verità, esempio di costumi, e specchio di vita»: A. Grazzini, *Teatro*, a cura di G. Grazzini, Bari, Laterza, 1953, p. 465.

⁵⁰ M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 241.

⁵¹ Anche Bragantini ritiene che la varietà sia un tratto distintivo del *Decameron* e osserva che esso sia in fondo tipico dell'intero genere novellistico, o meglio connaturato all'esercizio personale che ciascuno scrittore fa dell'arte del racconto: cfr. R. Bragantini, *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022, pp. 62-67. Del resto, nel rispondere alle accuse ricevute dai propri detrattori nella Conclusione della propria opera, Boccaccio afferma: «conviene nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi. Niun campo fu mai sì ben coltivato, che in esso o ortica o triboli o alcun pruno non si trovasse mescolato tra l'erbe migliori»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1663.

Tutto ciò significa che, al di là degli specifici rinvii a singole novelle e ad aspetti ben precisi, esiste una profonda affinità tra il teatro comico rinascimentale e il *Decameron* nella sua interezza. Boccaccio riesce a rappresentare il carattere multiforme e variegato della quotidianità – proprio come gli autori teatrali – in un’epoca in cui la cultura laica non ha ancora lo spazio necessario per dare vita ad un teatro concepito come istituzione autonoma. In entrambi i casi, gli avvenimenti presentati sono strettamente connessi a delle località geografiche ben precise e questo aspetto contribuisce ulteriormente a renderle specchio delle dinamiche distintive della quotidianità umana.

Occorre tenere in considerazione, inoltre, che lo studio del teatro comico presuppone la necessità di adottare una prospettiva attenta alla contaminazione di generi letterari diversi, alla commistione di tradizioni scritte e orali, alla mescolanza di elementi afferenti alla sfera dell’alto e del basso, «tutti elementi volti a confermare il potenziale “transgenerico” della forma commedia, il suo darsi come risultato di processi di interazione e di osmosi tra dimensioni ed esperienze diverse».⁵²

1.3 La teatralità del *Decameron*

Il carattere sistematico con cui, nel corso del XVI secolo, i commediografi prendono spunto dal capolavoro boccacciano per elaborare le proprie opere è indice del fatto che, al di là dei singoli rinvii e delle specifiche riprese, esiste una notevole affinità fra il teatro comico moderno e il *Centonovelle* nella sua interezza. Nella raccolta trecentesca esistono numerosi elementi e procedimenti verbali che non sono riconducibili in automatico alla dimensione narrativa, ma

⁵² M. C. Figorilli, *Prefazione*, in Id., D. Vianello (a cura di), *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, p. X.

che ad un'attenta analisi appaiono tratti spiccatamente teatrali. Sono numerosi, infatti, i fattori riconducibili alla dimensione drammatica: la centralità della retorica; le tecniche narrative e le modalità di comunicazione impiegate; la struttura dei racconti; la posizione assunta dall'autore stesso e dai lettori, che risultano molto simili a degli spettatori; la presenza di un pubblico nascosto e la condizione di complicità che si instaura con quest'ultimo; la presenza di intermezzi che scandiscono il passaggio da una giornata ad un'altra.

La retorica e l'abilità nell'uso della parola sono di importanza cruciale all'interno dell'intera raccolta, sia a livello macrotestuale che nell'ambito dei singoli racconti.⁵³ Uno dei momenti in cui questo principio emerge in maniera più evidente è la novella VI, 1, significativamente posizionata al centro esatto dell'opera, in cui – attraverso l'esempio negativo del cavaliere che si offre di portare madonna Oretta «a cavallo con una delle belle novelle del mondo»⁵⁴ – viene fornito una sorta di microtrattato dell'arte del raccontare,⁵⁵ insieme ad una dimostrazione di piena padronanza nell'impiego del motto. La tecnica del discorso, così come l'articolazione e lo svolgimento di un dialogo, sono spesso determinanti nell'andamento delle vicende e possono costituire addirittura il

⁵³ Su questo tema si veda P. D. Stewart, *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986. La studiosa riflette sul rapporto fra la raccolta boccacciana e la commedia cinquecentesca, a partire dalla rilevanza di retorica e mimica che si riscontra in entrambi i casi, esplorandone le possibili combinazioni.

⁵⁴ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 982.

⁵⁵ Dalla vicenda del cavaliere si evince che, per Boccaccio, i racconti sono dotati di per sé di un loro valore, che ciascun narratore dovrebbe sempre rispettare. In questa prospettiva la retorica ha un ruolo cruciale, come dimostra il caso del cavaliere che, essendone privo, si rivela totalmente incapace di fare una buona *performance* narrativa, al punto da provocare a madonna Oretta uno stato di malessere fisico. Sulla possibilità di desumere da questa novella delle indicazioni per una teoria dell'arte narrativa, si vedano: C. Segre, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mursia, 1963, pp. XIX-XX; R. Barilli, *Semiologia e retorica nella lettura del «Decameron»*, in «Il Verri», 35/36, 1971, p. 44; G. Almansi, *Lettura della novella di madonna Oretta*, «Paragone», XXIII, 270, 1972, pp. 139-143 (Almansi interpreta addirittura come chiave di lettura dell'intero *Decameron*); Stewart, *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, cit., pp. 7-38. E tutta la sesta giornata è fortemente connessa all'arte oratoria, dal momento che in essa «si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno» (Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 975).

nucleo centrale di una novella.⁵⁶ Restando ancora sul piano dei racconti, è utile prendere in esame la descrizione della figura di Coppo di Borghese Domenichi, il narratore di terzo grado di V, 9,⁵⁷ presentato come «uomo di grande e di reverenda auttorità ne' di nostri, e per costumi e per virtù molto più che per nobiltà di sangue chiarissimo e degno d'eterna fama», che «spesse volte delle cose passate co' suoi vicini e con altri si diletta di ragionare: la qual cosa egli meglio e con più ordine e con maggior memoria e ornato parlare che altro uom seppe fare».⁵⁸ Questa breve descrizione è significativa perché vi sono condensate tutte le caratteristiche principali di un buon narratore, vale a dire la capacità di parlare in maniera ordinata, le abilità mnemoniche e lo stile «ornato».

L'importanza delle abilità narrative emerge in maniera netta anche all'interno della cornice. Più volte viene messo in evidenza il fatto che la brigata dei narratori decameroniani si contraddistingua per notevoli capacità performative e questo contribuisce all'enfaticizzazione di uno degli aspetti di maggiore rilevanza all'interno dell'intera raccolta, vale a dire il saper raccontare. I componenti della brigata conducono la narrazione adottando delle modalità narrative molto simili a quelle di una *performance* teatrale, a cominciare dal

⁵⁶ Sono parecchi i personaggi decameroniani che riescono a evitare un pericolo proprio grazie alle loro abilità retoriche e all'efficacia dei loro discorsi. Si pensi, ad esempio, ad una figura come Madonna Filippa (VI, 7) che, «con una pronta e piacevol risposta», arriva a scampare alla condanna a morte e a far modificare le leggi vigenti nella città di Prato. Significativi i casi in cui si fa ricorso ad un racconto nel racconto con l'obiettivo di risolvere un problema o venire fuori da una situazione scivolosa: Melchisedech giudeo (I, 3), grazie al racconto dei tre anelli, riesce a trarsi fuori dall'imbarazzo di rispondere a una domanda spinosa posta dal sultano d'Egitto, il Saladino; il poeta Bergamino (I, 7) riprende l'avarizia del suo potente interlocutore – Cangrande della Scala, signore di Verona – attraverso un racconto in cui viene presentata una situazione analoga a quella in cui si ritrova. Vi sono poi delle novelle costruite interamente attorno a monologhi pronunciati da personaggi che sembrano quasi parlare da un pulpito, in maniera simile a dei predicatori (in questi casi sembra quasi di assistere a delle rappresentazioni sceniche vere e proprie). Pensiamo ad esempio alla magistrale orazione di frate Cipolla (VI, 10), che si esibisce in una predica dotata di tutti gli accorgimenti retorici necessari ad attirare l'attenzione del pubblico.

⁵⁷ A Coppo Domenichi è attribuita la storia di Federigo degli Alberighi: «era usato di dire, tra l'altre sue belle cose, che in Firenze fu già un giovane chiamato Federigo di messer Filippo Alberighi, in opera d'arme e in cortesia pregiato sopra ogni altro donzel di Toscana»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 920.

⁵⁸ *Ibidem*.

fatto stesso che la novella portante presenti una situazione in cui troviamo una figura che recita (il narratore di turno) e altre figure che ascoltano (e che, dunque, sono assimilabili ad un pubblico di spettatori).⁵⁹ Si può dire che sia la brigata stessa a fare spettacolo, rivolgendosi ad un pubblico reale che al tempo stesso autorizza e condiziona l'evento scenico. I novellatori osservano un ritmo ben preciso, che non è dettato solo dalla necessità di essere "ben parlanti", ma che rappresenta anche «una necessità di regia, di distribuzione di tempi e di parti»,⁶⁰ sulla scia di un disegno definito in maniera dettagliata. A tutto questo contribuisce anche la scelta di condurre le attività sotto il governo di un re o di una regina e di assegnare dei compiti ben precisi a tutte le figure che partecipano a vario titolo a questa vita comunitaria. Le regole della retorica, ben note a Boccaccio, emergono chiaramente da alcune caratteristiche distintive dei discorsi della brigata, che vengono ribadite più volte, come la centralità del ruolo della memoria o la compostezza nell'*actio*. All'interno del *Decameron*, tuttavia, il saper raccontare non rappresenta solo una dimostrazione di abilità retorica e di padronanza delle sue tecniche, ma «è proposto come nuovo fattore culturale di distinzione, come una delle forme più importanti del saper stare insieme». ⁶¹ Più in generale, alle origini della narrativa europea protomoderna, si può rintracciare un principio di discorsività che spesso punta a neutralizzare un processo di disgregazione. ⁶² Da questo punto di vista, come si può facilmente inferire, il *Decameron* è un caso esemplare. La raccolta boccacciana mette in campo, come antidoto alla disgregazione, un'immagine complessa e problematica del rapporto con la realtà. Ed è interessante notare che tale rapporto si dimostra fruibile anche in una dimensione scenica – nella cornice

⁵⁹ Su questo aspetto, si veda anche A. Stäuble, *La brigata del Decameron come pubblico teatrale*, in «Studi sul Boccaccio», IX, 1975-1976, pp. 103-117.

⁶⁰ Borsellino, *Rozzi e Intronati*, cit., p. 43.

⁶¹ A. Quondam, *Introduzione*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, p. 18.

⁶² Raffaele Girardi parla, a questo riguardo, di «un'idea di discorsività narrante intimamente nutrita da una *ragione solidale*, che è al fondo la connaturata vocazione di ogni grande narrazione ad esorcizzare l'ombra della dissoluzione»: R. Girardi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Boccaccio e lo spettacolo della parola. Il Decameron dalla scrittura alla scena*, Bari, Edizioni di pagina, 2013, p. IX.

così come all'interno delle novelle –, in ragione di una natura performativa che finisce per «tradurre in immaginazione visiva, attraverso l'ascolto, l'essenza stessa del “raccontare in pubblico”». ⁶³

Sul piano comunicativo, occorre rilevare che all'interno della raccolta boccacciana (come anche in altri testi narrativi) non vi è un solo emittente, ma se ne possono individuare almeno tre: lo scrittore, il narratore di ciascuna novella e l'interlocutore dei dialoghi di ciascuna novella. L'ultimo emittente è quello che assume il rilievo maggiore nell'ambito del ragionamento che si sta portando avanti, dal momento che il dialogo «prefigura in embrione il teatro, mette in atto, a preferenza di altre forme, evidenti processi di mimesi verbale e gestuale», ⁶⁴ nell'ambito dei quali anche la modulazione della voce acquista un notevole rilievo. In effetti, «il dialogo decameroniano può rivelare modulazioni percepibili fuori dallo stile narrativo, fenomeni di fonazione individuabili come cadenze e pronunzie di scena» ⁶⁵ e tali elementi non possono essere intesi semplicemente come residui di una tradizione orale che sta alle origini della narrativa, ma sono da intendere piuttosto come «fatti di lingua intenzionali», riconducibili ad una «valorizzazione della funzione teatrale rispetto a quella narrativa». ⁶⁶ Dunque, il dialogo rappresenta uno spazio all'interno del quale emerge in modo chiaro la natura teatrale del testo trecentesco (nell'ambito delle novelle comiche quest'aspetto è ancora più marcato, perché in quel caso il dialogo è anche la sede della drammatizzazione della beffa). Boccaccio tende, con il suo stile narrativo, ad una «novella sceneggiata, che sulla trama del racconto faccia risorgere una più netta struttura teatrale» e questa struttura è composta da sequenze di quadri scenici, simili ad «una serie di atti in cui

⁶³ *Ibidem*. Da segnalare lo studio di Teresa Nocita, che analizza i tratti performativi del *Decameron* proponendo un'analogia fra le modalità narrative impiegate da Boccaccio e la tecnica stilistica del *Visual writing*, impiegata per analizzare la pratica di drammatizzazione del racconto e i testi sceneggiati: cfr. T. Nocita, *Teatralità implicita nella novella boccacciana. Visual Writing, tratti performativi e marche di oralità nel Decameron*, in Merola, Nocita, Zanin (a cura di) *Novella e teatro*, cit., pp. 19-34.

⁶⁴ Borsellino, *Rozzi e Intronati*, cit., p. 23.

⁶⁵ *Ivi*, p. 24.

⁶⁶ *Ibidem*.

predomina il dialogo, collegati con nessi di ordine narrativo».⁶⁷ Al di là della funzione svolta dal dialogo, la caratterizzazione teatrale dei personaggi emerge chiaramente in numerosi momenti (che, appunto, vanno al di là delle parti dialogate) e mediante diversi procedimenti verbali. Ad esempio, il discorso diretto è un mezzo che consente di assorbire in maniera efficace la lingua del personaggio, in sostituzione di quella dell'autore o del narratore. Inoltre, a prescindere dal frequente uso del discorso diretto e del dialogo, la cosiddetta "teatralizzazione" del *Decameron* è una delle più proficue modalità con cui leggere le novelle boccacciane. Infatti, oltre ai momenti che si distinguono per una configurazione scenica, ve ne sono tanti altri che – pur essendo di per sé meno vicini alla dimensione teatrale – si avvicinano comunque all'universo drammatico per la presenza di elementi essenziali nella commedia come il groviglio di eventi e l'agnizione, a parte naturalmente la beffa che, come abbiamo visto, è spesso centrale all'interno delle trame narrative.⁶⁸ Alcuni degli esempi più pregnanti della teatralità decameroniana si ritrovano nell'ambito di situazioni che non hanno tratti propriamente teatrali, ma descrivono prove di abilità retorica da parte di figure che parlano da un pulpito e declamano le loro orazioni alla maniera di predicatori o difensori della propria causa.⁶⁹

La teatralità è evidente in alcune novelle, come la II, 1, dotate di una struttura che procede per accumulazione di sequenze narrative, che si distinguono per la pregnanza dei gesti e delle battute dei personaggi, per di più messi in risalto dallo sfondo narrativo: a tal proposito, si può parlare spesso della tecnica del mimo, nella quale prevale il movimento rispetto alla riflessione. Si tratta di una tecnica di teatralizzazione del racconto in sequenze successive: Baratto definisce questo racconto come «una forma germinale di commedia, nella quale il personaggio è colto con rapida immediatezza nei gesti e nelle battute

⁶⁷ Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 271.

⁶⁸ Cfr. F. Tateo, *Boccaccio 'spettacolare'*, in Girardi, *Boccaccio e lo spettacolo della parola*, cit., p. 3.

⁶⁹ Uno degli esempi di maggiore rilievo è la predica di frate Cipolla, che costituisce il momento culminante dell'intera novella VI, 10 e che si caratterizza per una serie di accorgimenti retorici volti ad attirare l'attenzione del pubblico, suscitando un senso di attesa e di meraviglia.

essenziali».⁷⁰ In un contesto simile, «il personaggio è visto, osservato in movimento più che indagato; attuato nella pagina a una sola dimensione, quella che appare direttamente dal movimento e dalla parola».⁷¹

Il *Decameron* è un testo all'interno del quale la dimensione dell'oralità riveste un ruolo di primo piano. In effetti, la componente orale ha un peso notevole all'interno della narrativa breve del Medioevo più in generale – sia in ambito civile che in ambito religioso –, anche nei casi in cui tale produzione trova una sua provvisoria sistematizzazione scritta. Per la precisione, nella raccolta boccacciana si riscontra una dialettica fra oralità e scrittura (la configurazione di libro si lega alla scrittura, mentre la storia cornice presuppone una dinamica di interrelazione che si lega alla sfera dell'oralità), una coesistenza di queste due dimensioni, che riescono a fondersi in uno stato di sorprendente equilibrio.⁷² E, nonostante la dimensione della scrittura sia certamente rilevante nel *Decameron* (in ragione della sua configurazione come libro, sancita a partire dalla presenza di una figura autoriale definita in modo preciso), la raccolta «conserva sempre il legame con quel brusio da cui originariamente proviene, con quelle mille voci intrecciate nel racconto delle piccole e grandi vicende che attraversano la vita dei comuni medievali».⁷³ Effettivamente, di per sé il racconto breve rappresenta il principale veicolo per le più varie comunicazioni orali della quotidianità – dalle notizie ai pettegolezzi, dalle testimonianze di vita vissuta agli aneddoti utilizzabili per rafforzare una data opinione – e mantiene sempre un profondo legame con la dimensione orale e comunicativa, anche in conseguenza del coinvolgimento diretto dell'uditorio, presente al momento della stessa produzione narrativa.

⁷⁰ Ivi, pp. 247-248.

⁷¹ Ivi, p. 248.

⁷² «La staticità si fa qui garante della dinamicità, la scrittura sorregge la possibilità stessa che il risonante mondo della conversazione quotidiana si stabilizzi in un insieme coerente». Per le riflessioni dello studioso su questo tema, si veda G. Alfano, *Boccaccio narratore. Una lettura del Decameron*, Roma, Carocci, 2025, pp. 63-75.

⁷³ Ivi, pp. 65-66.

Nella raccolta decameroniana, la distanza fra l'autore e la materia rappresentata è minima, proprio perché la narrazione ha un carattere performativo. Boccaccio mette a punto un linguaggio che si può definire teatrale, perché presuppone un'interazione diretta fra pubblico e messa in scena, attraverso una percezione di gesti e parole libera da qualsiasi tipo di filtro o mediazione: gli eventi vengono presentati nel momento stesso in cui si verificano e non c'è niente che intervenga a suggerirne o condizionarne la lettura.⁷⁴ Conseguentemente, i lettori del *Decameron* diventano idealmente degli spettatori.

L'attitudine dell'autore nei confronti dell'oggetto della sua rappresentazione lo rende molto simile ad un autore-spettatore. E questo aspetto contribuisce a sancire una netta separazione fra il *Decameron* e le raccolte di *exempla* medievali, contraddistinti invece da una certa rigidità. Per Boccaccio, infatti, «la 'voce' in scena, che è una voce altamente dialogica, 'sente' la presenza solidale di un soggetto che, ascoltando, prova piacere e tale piacere consuma in chiave di lezione morale *sui generis*».⁷⁵ E la scelta di procedimenti non nettamente riconducibili alla narrativa rivela anche un legame con la duplice funzione di offrire «diletto e utile consiglio» che contraddistingue la raccolta di Boccaccio:

Il 'teatro', la forma drammatica di questa nuova parola esemplare ha perciò bisogno, nel rimettere in moto i *mores* di un'umanità più aperta e spregiudicata, di ricorrere alla scena (e segnatamente nella polifonica 'cornice' dei racconti) ad una congerie di modalità e di tempi espressivo-comunicativi extranovellistici: il tempo della recita in versi, quello del canto e della danza, quello dell'appartata *confabulatio* (un *topos*, quest'ultimo, consegnato alle successive esperienze di rappresentazione del convivio/conversazione).⁷⁶

⁷⁴ Tateo, *Boccaccio 'spettacolare'*, cit., p. 241.

⁷⁵ R. Girardi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Boccaccio e lo spettacolo della parola. Il Decameron dalla scrittura alla scena*, Bari, edizioni di pagina, 2013, XI.

⁷⁶ Ivi, pp. XI-XII.

L'insieme delle modalità espressive impiegate nel *Centonovelle* corrisponde ad una vasta gamma di rapporti dialogici che prendono forma all'interno della brigata, mettendo in moto microcosmi diversi e spesso distanti fra loro, capaci di stimolare «un'inedita e laica coscienza di conflitti reali».⁷⁷

I personaggi decameroniani hanno una caratterizzazione per certi versi teatrale e si muovono all'interno di uno spazio che si configura come una sorta di palcoscenico messo in piedi da figure di narratori mediante gesti e parole di estrema efficacia. Per dirla con Baratto, «Boccaccio inventa, nel corpo del narrabile, i modi del teatrabile», sviluppando «uno stile di commedia che ci spiegherà, tra l'altro, le ragioni profonde dell'influsso determinante che egli eserciterà sulla commedia del Cinquecento».⁷⁸

Come anticipato, nella raccolta boccacciana si può rilevare la presenza di un pubblico nascosto. A questo riguardo, occorre segnalare innanzitutto che esistono luoghi decameroniani in cui il dialogo sembra trasformarsi in una vera e propria performance teatrale, per di più non indirizzata all'interlocutore (o comunque rivolta non solo all'interlocutore). Da questo punto di vista, la novella III, 8 è esemplificativa:⁷⁹ il narratore costruisce un racconto incentrato sull'imbecillità di Ferondo, che arriva a toccare livelli imprevedibili, con l'obiettivo di sorprendere tanto il proprio interlocutore quanto il pubblico che assiste. Come osserva Borsellino, c'è in questo caso un pubblico «che non è visto e non vede, che non è udito e non ode»,⁸⁰ e che si dimostra in grado di recepire dei messaggi allusivi. In una circostanza del genere, il narratore instaura un rapporto di assoluta complicità con il pubblico. Spesso accade che l'ingannatore – a cui vengono attribuiti pieni poteri sull'ingannato – faccia delle allusioni oppure invii messaggi in codice che possono essere compresi solo dal

⁷⁷ Ivi, p. XII.

⁷⁸ Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 241.

⁷⁹ Al suo interno esiste una scena che può essere paragonata ad un intermezzo buffonesco, vale a dire quella in cui il protagonista Ferondo, dopo essere stato tramortito, viene recluso nel sotterraneo di un convento da due monaci che intendono fargli credere di essere in purgatorio a fare penitenza a causa della sua gelosia.

⁸⁰ Borsellino, *Rozzi e Intronati*, cit., p. 25.

pubblico, escludendo volutamente quello che dovrebbe essere l'interlocutore diretto.

1.4 Il *Decameron*: forme di teatro nei “secoli senza teatro”

I ragionamenti sulla cosiddetta “teatralità” del *Decameron* possono essere fatti solo partendo dal presupposto che questo testo è figlio di un'epoca in cui si è persa la consapevolezza delle nozioni di teatro e di modo teatrale.⁸¹ In effetti, in riferimento alla fase di passaggio dall'età tardoantica a quella rinascimentale, si parla spesso di “secoli senza teatro”. In questo contesto, caratterizzato dall'assenza di una vera e propria coscienza del modo teatrale, la rappresentazione viene concepita (anche in riferimento all'antichità) come «lettura pubblica, a una voce sola, in uno spazio detto *scena*, al centro di un luogo chiamato *Teatro*, accompagnata dalla visualizzazione dei mimi». ⁸²

Un altro aspetto di cui è necessario tenere conto è che, nel contesto a cui si sta facendo riferimento, la categoria di drammatico è da ricondurre anche a una questione di modo e non solo a una questione di stile.⁸³ Nella fase di passaggio dall'età tardoantica e a quella rinascimentale, il sistema platonico della tripartizione in tre forme di dizione continua ad essere trasmesso e i tre generi drammatici vengono ricondotti ad altrettante forme di narrazione. Tuttavia, il fatto che questo sistema abbia avuto una sua continuità fino al primo Cinquecento è stato spesso ignorato, generando una certa confusione fra piano

⁸¹ A tal proposito si vedano i seguenti studi di Piermario Vescovo: P. Vescovo, *Figurando una historia. Della «teatralità» o «teatrabilità» del Decameron*, in «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 49-76 e Id., *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

⁸² Vescovo, *A viva voce*, cit., p. 121. E un'ulteriore conferma della mancanza di una coscienza teatrale è data anche dal fatto che durante i “secoli senza teatro” vi è la consuetudine di imitare letterariamente le commedie antiche, in particolare quelle terenziane, arrivando tuttavia a risultati molto distanti dai modelli antichi.

⁸³ A questo proposito, si veda ivi, pp. 103-136.

stilistico (relativo alla tripartizione stilistica fra stile alto, basso e medio) e piano modale (riguardante la suddivisione in modo diegetico, mimetico e misto), anche per via della doppia valenza della terminologia di riferimento. Tenere conto di questi aspetti è invece essenziale per comprendere quale sia la via più idonea per valutare le caratteristiche decameroniane riconducibili all'universo drammatico. Sono numerosi i testi, dall'età tardoantica a quella medievale, in cui si fa una distinzione fra i diversi modi della narrazione.⁸⁴ L'idea che sta alla base di tale distinzione è quella secondo cui i poeti possono usare tre diversi generi espressivi: il genere in cui parla soltanto l'autore; il genere drammatico, in cui l'autore non interviene affatto; il genere misto, in cui parlano invece sia l'autore che i personaggi di volta in volta presentati. Il genere drammatico accomuna commedia e tragedia, che risultano uguali nel modo e differenti nelle materie trattate:

La definizione dei *characteres dicendi* si riferisce qui, dunque, chiaramente non alla determinazione stilistica ma alla "forma del discorso" praticata da *tragoedi* e *comoedi*; forma "attiva", comune al comico e al tragico, mentre differente è la *materia* a cui si applicano gli uni e gli altri.⁸⁵

Boccaccio offre dunque un contributo significativo alla formazione del teatro comico perché, come è stato rilevato da numerosi studi, il *Decameron* presenta delle caratteristiche tipicamente teatrali, ma non bisogna dimenticare la necessità di ricondurre questo testo ad una fase storica caratterizzata dalla perdita dell'idea di rappresentazione, perlomeno nei termini in cui siamo abituati ad intenderla attualmente. È molto probabile che Boccaccio non conosca neppure il significato letterale della parola teatro.⁸⁶ Inoltre, il concetto

⁸⁴ Fra i vari esempi passati in rassegna da Vescovo, l'*Ars Grammatica* di Diomede, il *De arte metrica* di Beda il Venerabile, le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia.

⁸⁵ Vescovo, *A viva voce*, cit., p. 118.

⁸⁶ Nel *Teseida*, così come in altri testi medievali, l'edificio noto agli antichi come teatro non è associato ad un luogo in cui rappresentare qualcosa, ma è percepito come luogo di incontro o sede di tornei: per un'analisi accurata di quest'aspetto, si veda Vescovo, *Figurando una historia*, cit., p. 52.

di teatralità ricercato dai primi commediografi che guardano al *Centonovelle* è certamente diverso rispetto a quello che abbiamo oggi. Per fare un esempio, possiamo pensare al fatto che nel corso del Medioevo la visualizzazione dei luoghi è affidata alle parole dei personaggi: queste ultime, infatti, assorbono quelle parti descrittive che, in un contesto narrativo, sono spesso riservate proprio ai luoghi.

Per avere, dunque, una visione più completa della componente “teatrale” del *Decameron* è necessario tenere sempre a mente l’idea di teatro che si ha nel contesto storico in cui la raccolta trecentesca vede la luce. Ed è altrettanto importante considerare alcune osservazioni fatte da Boccaccio a proposito del genere drammatico. Si tratta di considerazioni che lo scrittore di Certaldo fa nell’ambito delle sue letture pubbliche della *Commedia* dantesca, presso la chiesa di Santo Stefano in Badia, negli ultimi anni di vita. Partendo da una spiegazione del titolo dell’opera dantesca, per riflettere sulla sua pertinenza rispetto alla categoria di riferimento (la commedia, appunto), Boccaccio esprime qualche riserva in merito, sia in rapporto alla materia trattata e allo stile utilizzato, sia in relazione al doppio ruolo che Dante vi ricopre.⁸⁷ Proprio su quest’ultimo aspetto è bene soffermarsi per comprendere la posizione espressa da Boccaccio. Nel corso di un ragionamento sulla funzione svolta da Dante nella *Commedia*, si possono leggere le seguenti osservazioni:

Mai nella comedia non introdurre se medesimo in alcuno atto a parlare; ma sempre a varie persone, che in diversi luoghi e tempi e per diverse cagioni deduce a parlare insieme, fa ragionare quello che crede che appartenga al tema impresso nella comedia; dove in questo libro, lasciato l’artificio del comedo, l’autore ispessissime volte e quasi sempre or di sé or d’altrui ragionando favella.⁸⁸

⁸⁷ «Vogliono alcuni mal convenirsi a questo libro questo titolo, argomentando primieramente dal significato del vocabolo e, appresso, dal modo del trattare de’ comici, il quale pare molto essere differente da quello che l’autore serve in questo libro»: G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Milano, Mondadori, 1965, p. 4.

⁸⁸ Ivi, p. 5.

Si tratta certamente di un passo di non immediata comprensione, sul quale tuttavia si può fare chiarezza mettendolo in rapporto alla consolidata tradizione in cui è emerso. Boccaccio afferma che l'opera dantesca sarebbe riconducibile solo parzialmente alla forma drammatica (intesa come genere di narrazione in cui i personaggi si esprimono senza interventi da parte dell'autore), perché l'autore prende la parola in prima persona e spesso accade che egli stesso venga introdotto fra gli altri personaggi. In questa prospettiva, dunque, il drammatico è una forma in cui solo i personaggi hanno diritto di parola (o in cui, comunque, sono prevalentemente i personaggi ad averlo) e che risulta generalmente destinata non solo alla lettura ad alta voce del singolo lettore ma anche alla declamazione pubblica.⁸⁹

Alla luce di tutto ciò, è assolutamente significativa la distinzione netta che all'interno del *Decameron* viene fatta tra i momenti in cui l'autore prende la parola e quelli in cui i componenti della brigata raccontano le novelle e introducono a loro volta i personaggi dei propri racconti. Anche questa scelta può essere considerata come una forma di teatralità o quantomeno una via per avvicinarsi all'universo drammatico, marcando una distanza rispetto alle forme in cui la voce autoriale svolge un ruolo preponderante.

⁸⁹ Si tratta dell'incarico svolto dal *comedo* o dal *tragedo*, figure che recitavano pubblicamente in uno spazio identificato come teatro: cfr. *A viva voce*, cit., pp. 110-111.

Capitolo 2

Riusi scenici del *Decameron*: i testi

2.1 Boccaccio nel teatro comico cinquecentesco di area padano-veneta

Il panorama della produzione teatrale comica cinquecentesca appare variegato e incline allo sperimentalismo, sia a livello linguistico che a livello compositivo, seppur nei limiti della conciliabilità con le esigenze espresse dai committenti cortigiani. Già a partire dai primi decenni del XVI secolo, si assiste ad un fervore culturale che coinvolge l'intera Penisola, dando vita a forme artistiche e letterarie di grande originalità.¹ In questo contesto, ha luogo un sistematico processo di promozione e consolidamento dell'attività teatrale, nell'ambito del quale ognuno dei principali centri di potere cerca delle opportunità di autolegittimazione e di potenziamento della propria sfera di influenza.² Il teatro, infatti, si presenta come un campo di investimento privilegiato, in ragione del suo potenziale propagandistico e delle innovazioni che riesce a veicolare. Legato alle nuove forme di potere, il teatro rinascimentale si configura dunque come progetto di precise *élites* culturali e trova spazio nell'ambito di fastose feste, organizzate nelle sale o nei cortili privati dei palazzi signorili, che costituiscono un momento cruciale per l'elaborazione di valori culturali e antropologici.

Da un esame complessivo, si evince che la produzione comica dell'Italia rinascimentale non risulta unitaria, ma policentrica, perché assume

¹ Cfr. M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 105.

² La cultura è percepita come «una componente essenziale per gestire un potere spesso politicamente e militarmente fragile in termini adeguatamente magnifici, ed ogni signore o governo profonde sforzi e spese per attirare gli artisti, rinnovare l'assetto urbanistico della propria città, proteggere letterati e musicisti, promuovere, se possibile, imprese di grande effetto propagandistico»: ivi, p. 106.

caratteristiche diverse in base alle corti di riferimento.³ Presso i maggiori storici della letteratura teatrale cinquecentesca si è ormai consolidato l'impiego di un criterio che classifica e analizza i testi tenendo conto dei centri di più rilevante tradizione teatrale.⁴ Seguendo lo stesso criterio, nel presente lavoro ci si concentrerà sulla produzione teatrale dell'Italia settentrionale del XVI secolo per esaminare alcuni casi di riprese decameroniane, precisamente nei centri di Mantova, Padova e Venezia.

³ Sul policentrismo nel Cinquecentesco italiano, si veda C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999. Pur diffondendosi in uno scenario composito, occorre sottolineare che alcuni elementi (su tutti la circolazione delle edizioni a stampa e dei nuovi professionisti del teatro) facilitano la diffusione di temi e testi in tutta la Penisola. Su tali questioni rinviamo a: G. Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1996; D. Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2005 e L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia*, Manziana, Vecchiarelli, 2011.

⁴ Si vedano le seguenti raccolte dedicate al teatro del XVI secolo: I. Sanesi (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1912; M. Apollonio, *Il teatro del Cinquecento. Commedia, tragedia, melodramma*, in Id. *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1951; A. Borlenghi (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Rizzoli, 1959; N. Borsellino (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1962-1967; G. Davico Bonino (a cura di), *La commedia del Cinquecento* in Id. (a cura di), *Il teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1977.

2.2 Nicola Grasso: verso la costruzione della figura del pedante

Nicola Grasso, di origine mantovana, è un autore di cui ci sono giunte pochissime informazioni. Segretario di Francesco Maria I della Rovere, è annoverato fra i membri della corte papale, insieme a Bernardo Dovizi, Calmeta e Giuliano de' Medici, nel *Viridario*, poema epico di Giovanni Filoteo Achillini.

2.2.1 Eutichia

La fama di Nicola Grasso è legata principalmente alla commedia intitolata *Eutichia*. Composta per i festeggiamenti di carnevale del 1513 e per celebrare al contempo l'acquisizione di Pesaro da parte del ducato di Urbino, l'*Eutichia* viene rappresentata da Baldassarre Castiglione presso la corte urbinata, insieme alla *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena e ad una commedia del quattordicenne Guidubaldo Ruggeri da Reggio, di cui non è rimasta alcuna traccia.⁵ Ambientata a Mantova nel 1513,⁶ l'*Eutichia* è una commedia dall'assetto regolare, come dimostrano la ripresa di alcuni elementi di

⁵ Esistono due testimonianze scritte che documentano lo svolgimento di queste celebrazioni: la lettera di Baldassarre Castiglione a Lodovico Canossa, incentrata sulla commedia di Bibbiena, e il resoconto delle feste curato dal segretario ducale Urbano Urbani. La funzione celebrativa dell'evento è messa bene in evidenza dal segretario Urbano Urbani nella sua relazione: «Francesco Maria ultimate le cose di Pesaro, era, come è ditto, tornato ad Urbino, dove, essendo in tempo di carnasciale, cum balli, canti et feste a' suoi populi et a lui solazevolmente dava piacere»: B. Dovizi, *Calandra. Commedia elegantissima*, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1985, p. 208. La *Calandria* viene rappresentata per la prima volta in questa occasione e riveste un ruolo di primo piano nell'ambito del ciclo menzionato, tant'è che viene collocata per ultima. Ciononostante Urbino resta prevalentemente un centro di passaggio per la *Calandria*, scritta con buona probabilità per essere recitata a Roma, mentre ad intrattenere un legame forte con il territorio è proprio il testo di Grasso. Per questi aspetti, si veda L. Stefani, *Coordinate orizzontali nel teatro comico di primo Cinquecento*, in «Belfagor», XXXVI, 3, 1981, pp. 275-297.

⁶ Da notare la scelta dell'ambientazione, che distingue l'*Eutichia* da altre celebri commedie del tempo, come la *Cassaria* e la *Calandria*, le cui vicende si svolgono in Grecia. Agli scenari greci, perlopiù indefiniti, Grasso preferisce un'ambientazione locale, in grado di favorire l'immedesimazione del pubblico: cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-59.

derivazione classica, la rilevanza della beffa e la caratterizzazione dei personaggi (si pensi alla presenza di tipi come il giovane innamorato e inconcludente, la donna amata e inizialmente ritrosa, l'anziano goffo e il parassita approfittatore). Allo stesso tempo, tuttavia, questo testo è riconducibile al teatro classicista per i suoi fitti riferimenti al contesto storico coevo e per il suo chiaro intento politico.⁷

La commedia di Grasso si contraddistingue per la presenza di numerosi elementi di ascendenza decameroniana sin dall'apertura del testo. Nel prologo, ad esempio, l'*Eutichia* viene presentata come una moderna «favola o istoria»⁸ trasposta in forma di commedia: si tratta di un probabile riferimento alla definizione dei racconti decameroniani che lo stesso Boccaccio fornisce nel proemio della sua raccolta («intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo»⁹). Poco oltre si precisa che, qualora la commedia non dovesse risultare all'altezza delle aspettative del suo pubblico, la responsabilità non dovrà essere attribuita all'autore ma agli attori, che potrebbero avere sovrastimato le proprie capacità:

E s'ella non fia per aventura corrispondente a l'altezza del vostro saldo giudizio non il suo autore (degno certamente di non poca lode) anzi noi imputareti, che non ponderando i lievi ingegni nostri ardimo tra tanti spettatori quasi novelli Mercuri mutarci dalla propria forma.¹⁰

Questa precisazione potrebbe ricordare un passo della conclusione dell'Autore in cui Boccaccio, nelle battute finali del *Decameron*, si difende preventivamente da eventuali critiche relative alla qualità delle sue novelle. A questo proposito, l'argomentazione dello scrittore consiste nel precisare di aver

⁷ Proprio attraverso questa commedia, la corte urbinata si fa promotrice di una cultura raffinata e all'avanguardia, in concorrenza con altre corti e altre signorie della Penisola.

⁸ N. Grasso, *Eutichia*, a cura di L. Stefani, Firenze-Messina, D'Anna, 1978, p. 55.

⁹ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 131.

¹⁰ Grasso, *Eutichia*, cit., p. 55.

semplicemente riportato per iscritto dei racconti ascoltati da altre persone, racconti che di conseguenza non sono frutto del suo ingegno:

Saranno similmente di quelle che diranno qui esserne alcune che, non essendoci, sarebbe stato assai meglio. Concedasi: ma io non pote' né doveva scrivere se non le raccontate, e per ciò esse che le dissero le dovevan dir belle e io l'avrei scritte belle.¹¹

L'attore prologante dichiara che nel corso della commedia verrà messa in scena una «trasfigurazione» e che sarà bene preoccuparsi che essa si differenzi da quelle che hanno luogo in due novelle boccacciane. Si tratta della trasformazione di Martellino, che si fa credere paralizzato e finge di guarire per opera di un santo (II, 1),¹² e di quella di frate Alberto che, per giacere con madonna Lisetta, si presenta alla donna nelle vesti di angelo Gabriele (IV, 2).¹³ Le due novelle menzionate sono prese in considerazione come esempi negativi, dal momento che potrebbero essere ritenute “blasfeme”. Tuttavia risulta significativo che, anche nella ricerca di un modello opposto a quello da seguire, Grasso decida di guardare ancora una volta al *Decameron*: un segno del fatto che i racconti boccacciani godono presso il pubblico cinquecentesco di una fama e di una circolazione tali da risultare riferimenti immediatamente comprensibili.

Alcuni aspetti della trama dell'*Eutichia* traggono spunto dalla raccolta di Boccaccio. In seguito all'avvento di Cesare Borgia ad Urbino, Ocheutico smarrisce i suoi due figli (un maschio e una femmina): a tal proposito, Bosio rileva una chiara influenza della *Calandria* (le cui vicende prendono le mosse dall'assedio della città di Modone, che provoca lo smarrimento dei gemelli Lidio e Santilla), ma ipotizza che lo spunto d'avvio sia la trama di *Decameron*

¹¹ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1662.

¹² «Martellino, ingannandosi attratto, sopra santo Arrigo fa vista di guerire e, conosciuto il suo inganno, è battuto e poi preso; e in pericor venuto d'essere impiccato per la gola, ultimamente scappa»: ivi, p. 313.

¹³ «Frate Alberto dà a vedere a una donna che l'agnol Gabriello è di lei innamorato, in forma del quale più volte si giace con lei; poi, per paura de' parenti di lei della casa gittatosi, in casa d'un povero uomo ricovera, il quale in forma d'uom salvatico il dì seguente nella Piazza il mena: dove riconosciuto e da' suoi frati preso, è incarcerato»: ivi, p. 715.

V, 5 in cui, nel corso della conquista di Faenza da parte di Federico II, Giacomino da Pavia prende con sé la piccola Agnesa, smarrita dalla famiglia nella concitazione degli scontri.¹⁴ Nell'ultimo atto, secondo una prassi consolidata, avvengono le agnizioni. Anfibio scopre che Ocheutico è suo padre grazie ad un neo che questi ha sul palmo di una mano: tale espediente, comune nella commedia latina, si ritrova anche in *Decameron* V, 7, dove Fineo riconosce in Teodoro suo figlio grazie ad una macchia sulla pelle.¹⁵

L'influenza del *Centonovelle* è ravvisabile anche sul piano dei personaggi, in particolare in relazione alla figura di Ocheutico, che presenta alcuni tratti del futuro pedante. Ocheutico è un nobile urbinato che si ritrova costretto all'esilio, a causa dei rivolgimenti politici. Trovato rifugio presso Mantova, inizia a svolgervi la professione di precettore. Ocheutico non perde l'occasione per ostentare la propria cultura, utilizzando un registro paludato ed esibendo citazioni colte in maniera inopportuna, tanto da essere facilmente deriso. Per esempio, possiamo prendere in considerazione uno scambio di battute fra il pedagogo e il parassita Gastrinio. Ocheutico sta parlando dei propri figli, rapiti nel corso del cambio di regime ad Urbino, e approfitta immancabilmente per dare prova della propria cultura, sfoderando una citazione virgiliana:

OCHEUTICO Fossero pur vivi! E questo è che mi muove a
versare tante lagrime che mi accecano. Sapess'io dove

¹⁴ Cfr. M. Bosisio, Eutichia, *ovvero la Fortuna alla corte di Urbino*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 13, 2024, pp. 25-26. Nella novella boccacciana («Guidotto da Cremona lascia a Giacomino da Pavia una fanciulla e muorsi; la qual Giannol di Severino e Minghino di Mingole amano in Faenza: azzuffansi insieme; riconoscesi la fanciulla esser sirocchia di Giannole e dessi per moglie a Minghino»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 881), Agnesa viene alla fine riconosciuta come figlia di Bernabuccio, il quale l'aveva smarrita insieme a sua moglie in occasione di un incendio che aveva colpito la loro casa.

¹⁵ Nella novella decameroniana l'elemento che consente l'agnizione non è un vero e proprio neo, ma una macchia rossa sulla pelle: «il quale [Teodoro] riguardando l'uno de' tre ambasciatori, che uomo antico era e di grande autorità, nominato Fineo, gli vide nel petto una gran macchia di vermiglio, non tinta ma naturalmente nella pelle infissa, a guisa che quelle sono che le donne qua chiamano "rose". La qual veduta, subitamente nella memoria gli corse un suo figliuolo, il quale, già erano quindici anni passati, da' corsali gli era stato sopra la marina di Laiazzo tolto, né mai n'aveva potuta saper novella. E considerando l'età del cattivello che frustato era, avvisò, se vivo fosse il suo figliuolo, dovere di cotale età essere di quale colui pareva; e cominciò a sospicar per quel segno non costui desso fosse» (ivi, p. 906).

ritrovargli, che sino a Tule così vecchio come tu mi vedi per solamente vederli caminarei.

GASTRINIO Per Dio, faresti bene un lungo viaggio.

OCHEUTICO E perché no?

GASTRINIO Tullio non è egli quel che vende le foleghe e caponi qui in piazza?

OCHEUTICO Che Tullio? Ti dico Tule.

GASTRINIO Che diavolo di nome nuovo è questo? Dove l'hai tu spolverizzato?

OCHEUTICO Pover'uomo, non sai tu che Tule è l'ultima di tutte l'isole che siano oltre la Britania, nell'Oceano, intra la settentrionale e occidental plaga?

GASTRINIO Non t'intend'io né so che cena e piaghe tu dichi.

OCHEUTICO Vah, piglia Solino, Dionigio, Plinio, Strabone.

GASTRINIO Queste cose sonno elle buone da mangiare?

OCHEUTICO Che mangiare? Sonno approbatissimi autori, ma eccoti Vergilio nel primo della sua Georgica dove parlando ad Augusto dice: «Tibi serviat ultima Thule, Teque sibi generum Tethis emat omnibus undis».¹⁶

Nel corso di uno sfogo con il suo servo Nepizio e con Piraterio, servo di Filossena, lamentandosi delle proprie pene d'amore, l'anziano precettore esibisce nuovamente la sua presunta cultura con un'altra citazione colta, questa volta properziana (da *Elegie* II, I, 57-58):

OCHEUTICO Ch'io voglio entrare in casa e ragionare e lamentarmi con questo foglio e dimandargli dove ne venga tanto ardore, che di poi l'ho nelle mani ristretto, nel petto avampar mi sento.

PIRATERIO Che insolenze son queste? Non ti disperare, cerca rimedio.

OCHEUTICO Omnes humanos sanat medicina dolores Solus Amor morbi non amat artificem.¹⁷

Un altro tratto che rende Ocheutico un prototipo del pedante consiste nel fatto che ha ambizioni letterarie,¹⁸ come si evince dalla scena di apertura dell'atto terzo, in cui Piraterio riferisce ad Eutichia che il vecchio ha scritto dei versi

¹⁶ Grasso, *Eutichia*, cit., pp. 59-60.

¹⁷ Ivi, p. 77.

¹⁸ Cfr. A. Stäuble, «Parlar per lettera». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 86.

dedicati a lei, proprio per dichiararle i propri sentimenti.¹⁹ Ocheutico si contraddistingue per una discrepanza fra l'immagine che ha di sé e la sua condizione effettiva e sembra essere al contempo eterosessuale ed omosessuale.²⁰ Inoltre, com'è tipico di ogni pedante, Ocheutico è privo del più elementare buon senso e, a causa della sua credulità, finisce spesso vittima di scherzi e beffe²¹ (ad esempio Gastrinio e Calodaneo, servo del suo rivale Milichio, lo derubano di una preziosa collana destinata ad Eutichia). Come osserva Stefani, Ocheutico ha già i vizi tipici del pedante, ma la sua caratterizzazione linguistica risulta ancora piuttosto cauta, in quanto egli si esprime in un «volgare illustre infiorettato da qualche citazione latina»²² e non con quel linguaggio del tutto vuoto e artificioso, a tratti volutamente incomprensibile, che sarà distintivo di svariati pedanti al centro di numerose commedie del secondo Cinquecento. Ocheutico è ancora molto vicino alla figura del vecchio innamorato e si colloca in una fase di transizione nel percorso di costruzione del pedante, anche perché è riconducibile ad una fase in cui dietro questi personaggi non vi è l'intenzione di colpire precisi bersagli storici con le armi della satira (al contrario di quanto accadrà in seguito).²³ In ogni caso, la figura del pedante ci consente di riflettere sul legame fra la novellistica e la commedia del Cinquecento, perché rientra fra le categorie di personaggi che

¹⁹ Il componimento in questione è un acrostico (le lettere iniziali di ciascun verso formano la frase "EVTICOIA – SOL – AMO"). Stäuble commenta il sonetto affermando che non sia dotato di particolare interesse e che abbia in comune con i versi dei veri pedanti solo l'argomento amoroso (cfr. *ibidem*), mentre per Bosisio «l'espedito dell'acrostico, che ricorre nella rimeria medievale e quattrocentesca, basta a conferire l'idea di un gusto vieto e sterile, tipico di una cultura formalistica» (Bosisio, *Eutichia, ovvero la Fortuna alla corte di Urbino*, cit., p. 33, n. 61).

²⁰ Questa caratteristica emerge in I, 3 quando Gastrinio, parlando con Milichio di Ocheutico, afferma: «questa matina, ragionando io di te con esso lui, ei mi confessò che tue bellezze gli piacevano molto e secondo il parlare lascierebbe la vitella per il capretto»: *ivi*, p. 65.

²¹ Per un'analisi di queste caratteristiche pedantesche, si veda Stäuble, «*Parlar per lettera*», cit., p. 26.

²² L. Stefani, *Introduzione*, in Grasso, *Eutichia*, cit., p. 32.

²³ Considerando i rapporti fra Roma e Urbino, non è da escludere che Grasso potesse aver avuto notizia degli attacchi di umanisti vicini a Tommaso Inghirami contro alcune prove di pedanteria di figure come Giovanni Battista Pio e Mario Equicola. Ciononostante, è poco probabile che le prime figure di pedanti del teatro cinquecentesco abbiano uno stretto legame con questa tradizione satirica sviluppatasi in un ambiente ben preciso: cfr. *ivi*, pp. 32-40 e L. Stefani, *Coordinate orizzontali nel teatro comico del primo Cinquecento*, cit., pp. 283-286.

non vengono ereditate dalla tradizione plautina e terenziana, ma che costituiscono un'innovazione del teatro comico rinascimentale. Come è stato rilevato da Stäuble, non è da escludere che gli antecedenti di simili figure possano spesso essere rintracciati all'interno della tradizione di *lais*, *fabliaux* e romanzi cortesi; tuttavia, la rilevanza dell'opera boccacciana nella produzione comica italiana del XVI secolo è tale da far supporre che alle spalle di queste nuove tipologie di caratteri vi sia probabilmente il *Decameron* o che, anche in presenza di ulteriori fonti, sia stata proprio la raccolta trecentesca a consentire la trasmissione di contenuti ed elementi significativi da questo punto di vista.²⁴

²⁴ Cfr. A. Stäuble, *Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale*, in «Quaderns d'Italia», 14, 2009, pp. 37-47.

2.3 Ruzante: la rappresentazione del mondo rustico

Uno dei principali rappresentanti del teatro veneto cinquecentesco è Angelo Beolco, attivo sia come drammaturgo che come attore.²⁵ Dopo aver goduto presso i contemporanei di notevole notorietà, nei secoli successivi Ruzante cade nell'oblio, in particolare a causa di pregiudizi antidialettali, per poi essere gradualmente riscoperto a partire da metà Ottocento.²⁶

Assumendo come pseudonimo il nome del principale protagonista delle sue opere (il villano Ruzante), Beolco promuove un processo di rinnovamento in campo teatrale che contempla la sperimentazione di diverse forme drammatiche. Vicino ad Alvise Cornaro, proprietario terriero e mecenate veneziano,²⁷ Ruzante accoglie ed elabora sollecitazioni diverse che provengono dal mondo accademico, dalla cerchia aristocratica del suo committente e dall'ambiente contadino, con il quale resta in contatto anche per mezzo della sua attività di amministratore e affittuario. La produzione comica ruzantiana si avvale prevalentemente dell'uso del dialetto pavano – seppur affiancato da altri linguaggi –, e ne rappresenta una delle massime espressioni artistiche. L'uso del dialetto, che si lega ad un elogio della naturalezza (tanto di linguaggio quanto d'azione), è funzionale all'intento di attribuire piena centralità al mondo rurale

²⁵ Forte di notevoli capacità recitative, Beolco riunisce una compagnia di attori occasionali ma dai ruoli fissi e inizia subito dopo a comporre opere in proprio. Cfr. al riguardo: E. Lovarini, *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, a cura di G. Folena, Padova, Antenore, 1965, pp. 3-80; R. Ferguson, *The theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, context and performance*, Ravenna, Longo, 2000, pp. 95-97; P. Vescovo, *Il villano in scena*, Padova, Esedra, 2006. Per le informazioni biografiche su Ruzante si vedano E. Menegazzo, P. Sambin, *Nuove esplorazioni archivistiche per Angelo Beolco e Alvise Cornaro*, in «Italia Medioevale e Umanistica», VII, 1964, pp. 133-247 e IX, 1966, pp. 229-395 e Lovarini, *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, cit., pp. 3-80.

²⁶ Fondamentali, in questo processo di recupero, i seguenti studi: M. Sand, *Masques et bouffons*, Paris, Michel Lévy Freres, 1862; A. Mortier, *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne. Ruzzante (1502-1542)*, I, Paris, J. Peyronnet et C., 1925, pp. 438-441; Lovarini, *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, cit.; B. Croce, *La commedia del Rinascimento*, in Id., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1967, pp. 239-304.

²⁷ Sulla figura di Cornaro si vedano: G. Fiocco, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza, Neri Pozza, 1965; L. Puppi (a cura di), *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Loggia e Odeo Cornaro, Sala del Palazzo della Ragione, 7 settembre - 9 novembre 1980, Padova, Comune, 1980 ed E. Lippi, *Cornariana. Studi su Alvise Cornaro*, Padova, Antenore, 1983.

padano, che viene contrapposto a quello urbano.²⁸ Le parlate locali, efficace strumento di rappresentazione del mondo contadino e in generale dei ceti sociali più bassi, non vengono assimilate alla lingua letteraria ma sono piuttosto valorizzate nei loro tratti più espressivi, mediante la deformazione di parole colte, l'uso di intercalari e imprecazioni, l'abbondanza di asindeti. Il teatro di Beolco esalta dunque la vitalità contadina, sia dal punto di vista linguistico che dal punto di vista concettuale, proponendo una visione anti-intellettualistica del mondo che si oppone al classicismo della prima metà del Cinquecento.²⁹

2.3.1 La Fiorina

La Fiorina, risalente al 1529/1530, è forse l'opera più nota della produzione teatrale ruzantiana. La trama ruota attorno a un *mariazo*, un contrasto di argomento matrimoniale che si svolge in campagna fra i contadini, offrendo una rappresentazione viva e realistica del mondo rustico.

Nella *Fiorina* si possono trovare diversi rinvii di tipo linguistico al *Centonovelle*, già a partire dal prologo. Quest'ultimo viene pronunciato da Ruzante (il villano protagonista) in veste di servo, che a un certo punto afferma: «no creessè miga ch'a' foesse poleta, perché a' he sta zuogia in cao; ch'a' no son poleta. Ma son de quigi che va fagando gi argominti... No creessè miga

²⁸ A questo riguardo, Prosperi sottolinea la portata di una scelta simile: «Ruzante compie il passo più coscientemente rivoluzionario, assumendo come bandiera i temi, le forme, la lingua rustica della buffoneria pavana e portandosi, a causa della sua invenzione, sul piano del confronto (che fu a lungo fortunato) con la cultura dominante»: M. Prosperi, *Angelo Beolco nominato Ruzante*, Padova, Liviana, 1970, p. 4.

²⁹ Il teatro ruzantiano incarna un modello antitetico rispetto ad un'idea di Rinascimento rimasta prevalente nella cultura europea fino ai primi decenni del Novecento. Nelle commedie di Beolco, infatti, si riscontra spesso un rovesciamento delle «immagini idealizzate e stilizzate trasmesse dalla grande pittura veneta del Quattrocento-Cinquecento e da una gran parte della letteratura ufficiale dello stesso periodo», oltre all'attenzione rivolta ai ceti subalterni: cfr. L. Zorzi, *Introduzione*, in *Ruzante, Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, pp. VII-LXVII.

ch'a' dicesse de quigi argominti che se fa a gi amalè; ch'a' no son cativo, mi».³⁰

Il termine «argomenti» («argominti») viene usato qui con una doppia accezione, da intendere sia come trama dell'opera teatrale che come rimedio, mezzo curativo (e quest'ultima accezione è di ascendenza decameroniana).³¹ Successivamente, andando avanti nel corso del Prologo, l'attore si rivolge al pubblico definendolo «bela brigà che si' chialò assunè, a' no ve tegno da manco ca se foessè me friegi e mie serore».³² L'appellativo è un chiaro riferimento alla brigata dei novellatori e delle novellatrici della cornice decameroniana e rientra nell'ambito di una consuetudine consolidata nel teatro cinquecentesco, in cui spesso il pubblico degli spettatori viene indicato con appellativi di questo tipo.

Nella scena di apertura troviamo un monologo in cui Ruzante – il villano protagonista, che si è invaghito di Fiore – dà sfogo alle proprie pene amorose, riprendendo alcuni *topoi* letterari riconducibili alla figura dell'innamorato che soffre (come l'impossibilità di prendere sonno e di trovare momenti di tregua da uno stato di tormento). Subito dopo, nella scena seconda dello stesso atto, si assiste a un dialogo tra Ruzante e Fiore. Nel corso del vivace scambio di battute fra i due, la donna lamenta i difetti del genere maschile, in primo luogo la scarsa fedeltà alla parola data. E proprio a questo proposito, Fiore fa un riferimento decameroniano, perché cita il Riccardo di Chinzica di *Decameron* II, 10 con il

³⁰ «Non penserete mica ch'io sia un poeta, perché ho questa ghirlanda in capo? Perché non sono un poeta. Ma sono uno di quelli che vanno facendo gli argomenti... Non penserete mica che intenda dire quegli argomenti che si fanno agli ammalati, ché non sono cattivo, io»: Ruzante, *La Fiorina*, in Id. *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, pp. 726-727.

³¹ Nell'Introduzione alla I giornata, nel corso della descrizione delle terribili conseguenze dell'epidemia di peste, il termine «argominti» viene usato per indicare un rimedio da usare contro la malattia: «o che natura del malore nol patisse o che ignoranza de' medicanti [...] non conoscesse da che si movesse e per conseguente debito argomento non vi prendesse, non solamente pochi ne guarivano, anzi quasi tutti infra 'l terzo giorno dalla apparizione de' sopra detti segni, chi più tosto e chi meno e i più senza alcuna febbre o altro accidente, morivano» (Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 166-167). Sempre con il significato di rimedio, il termine ritorna in II, 10 a proposito di Riccardo di Chinzica che, dopo la prima notte di nozze, ha bisogno di qualcosa che gli consenta recuperare le forze: «e fatte le nozze belle e magnifiche, pur per la prima notte incappò una volta per consumare il matrimonio a toccarla e di poco fallò che egli quella una non fece tavola; il quale poi la mattina, sì come colui che era magro e secco e di poco spirito, convenne che con vernaccia e con confetti ristorativi e con altri argomenti nel mondo si ritornasse» (ivi, p. 480).

³² «Bella brigata di voi che siete qui raccolti, io non vi tengo da meno che se foste miei fratelli e sorelle»: Ruzante, *La Fiorina*, cit., pp. 726-727.

suo calendario fitto di ricorrenze religiose che impongono l'astinenza sessuale (un pretesto per evitare di avere rapporti sessuali con la moglie).³³ Ecco il discorso pronunciato da Fiore:

Puoh, l'è de usità de vu uomeni a prometer purassé e atender puoco. E nu poere femene a' crezóm ogni cossa, e sí a' se lagóm menare a che partío a' volí vu, e sempre mé a' çercóm de farve tuti gi apiasiri che se può mé fare e dire. E vu po, con a' si' stufi, a' ne fé fare tal viília che no se catè mé sul calendario.³⁴

Nella scena seconda dell'atto terzo Fiore si rivolge al suo spasimante Marchioro, utilizzando la metafora dell'aratura del campo, che allude all'attività sessuale,³⁵ proprio come accade più volte nella raccolta boccacciana (in particolare in III, 1).³⁶ L'influenza del *Decameron* si fa sentire, qui come nel teatro comico cinquecentesco più in generale, anche attraverso la ripresa di piccoli elementi, come ad esempio la menzione di «san Crescinmano» (san Cresci-in-mano), santo boccacesco evocato nella novella II, 7.³⁷

³³ La ripresa decameroniana viene ricordata da Padoan in G. Padoan, *Fiorina nel mondo degli uomini: dal Ruzante al Calmo*, in Id., *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1994, p. 260, n. 56.

³⁴ «Poh, è usanza di voi uomini promettere tanto e mantenere poco. E noi povere donne crediamo ogni cosa, ci lasciamo menare alla maniera che volete voi, e cerchiamo di farvi sempre tutti i piaceri che si possano mai fare e dire. E voi poi, quando siete stufi, ci lasciate stare dei bei mesi, senza venire dove siamo, e sí ci fate fare tale vigilia che non si trovò mai sul calendario»: ivi, 738-739.

³⁵ FIORE [ammiccando]: «An, Marchioro, aúu ancora sapò el vostro sorgo?» (FIORE: «Vero, Marchioro, non avete ancora zappato il vostro sorgo?»): Ruzante, *La Fiorina*, cit., pp. 750-751.

³⁶ La trama della novella III, 1, che racconta la vicenda di Masetto da Lamporecchio, ruota attorno alla metafora del «lavorare l'orto», usata proprio con questo significato. La stessa occorrenza si ritrova anche in altri luoghi decameroniani, precisamente novelle II, 10 e in VII, 10. Nel primo caso, quando Bartolomea rinfaccia a Riccardo di Chinzica di averla trascurata, puntualizza: «e dicovi che se voi aveste tante feste fatte fare a' lavoratori che le vostre possession lavorano, quante faciavate fare a colui che il mio piccol campicello aveva a lavorare, voi non avreste mai ricolto granel di grano»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 487. Nel secondo caso la metafora ritorna a proposito della disavventura di Tingoccio, uno dei due senesi protagonisti della novella: «così amando i due compagni, l'uno più felicemente che l'altro, avvenne che, trovando Tingoccio nelle possessioni della comare il terren dolce, tanto vangò e tanto lavorò, che una infermità ne gli sopravvenne»: ivi, p. 1167.

³⁷ La seconda esperienza sessuale della protagonista di questa novella, Alatiel, è con Marato, che riesce a consolare la giovane donna «col santo cresci in man che Dio ci diè»: ivi, p. 407.

2.3.2 La Moscheta

La Moscheta, composta probabilmente fra il 1529 e il 1532, presenta un impianto da commedia regolare in cinque atti ed è successiva rispetto ai due dialoghi maggiori in atto unico, *Parlamento* e *Bilora*, ma precede la fase di imitazione del modello teatrale classico. *La Moscheta* si può ricondurre ad una fase in cui il mondo contadino viene visto non più come soltanto come universo positivo, soprattutto per la sua vicinanza alla natura, ma anche come realtà profondamente segnata dalla miseria e dalla carestia.

La trama ruota attorno alle vicende di Betìa, sposata con il contadino Ruzante, ma insoddisfatta della propria vita matrimoniale e pronta a sopperire alle mancanze del marito con altri uomini, nella fattispecie il compare Menato, con il quale intrattiene una relazione adulterina di vecchia data, e il soldato bergamasco Tonin. A proposito della relazione fra Menato e Betìa, si può rilevare una probabile influenza del motivo decameroniano secondo cui il comparatico sarebbe una condizione favorevole per instaurare e portare avanti delle relazioni extraconiugali (il compare, infatti, ha la possibilità di frequentare assiduamente la casa della comare senza destare sospetti).³⁸

³⁸ Pensiamo al caso di *Decameron* VII, 3: «voi dovete sapere che in Siena fu già un giovane assai leggiadro e d'orrevole famiglia, il quale ebbe nome Rinaldo; e amando sommamente una sua vicina, e assai bella donna e moglie d'un ricco uomo, e sperando, se modo potesse avere di parlarle senza sospetto, dovere aver da lei ogni cosa che egli desiderasse, non vedendone alcuno e essendo la donna gravida, pensossi di volere suo compar divenire: e accontatosi col marito di lei, per quel modo che più onesto gli parve gliele disse, e fu fatto. Essendo adunque Rinaldo di madonna Agnesa divenuto compare e avendo alquanto d'albrित्रio più colorato di poterle parlare, assicuratosi, quello della sua intenzione con parole le fece conoscere che ella molto davanti negli atti degli occhi suoi avea conosciuto»: ivi, pp. 1090-1091. Ancora a proposito della tresca tra frate Rinaldo e Agnesa, si specifica che il comparatico favorisce la conduzione della relazione adulterina fra i due: «né incominciarono per una volta ma sotto la coverta del comparatico avendo più agio, perché la sospezione era minore, più e più volte si ritrovarono insieme»: ivi, p. 1095. Anche in *Decameron* VII, 10 vi è un riferimento a quest'aspetto. I due sciocchi amici senesi Tingoccio e Meuccio si innamorano entrambi della comare del primo dei due, ma naturalmente è il primo ad avere maggiori possibilità nel raggiungere il proprio obiettivo, proprio in virtù del suo ruolo di compare: «ora, amando questi due giovani come detto è, avvenne che Tingoccio, al quale era più destro il potere alla donna aprire ogni suo desiderio, tanto seppe fare e con atti e con parole, che egli ebbe di lei il piacer suo»: ivi, p. 1166.

Nella scena quarta dell'atto quarto Ruzante appare armato e intenzionato ad aggredire Tonin per reagire alla baruffa che ha avuto luogo nella scena precedente. Il villano dà sfogo alla sua rabbia con Menato e allora gli chiede di far dire per Tonin le "messe di san Gregorio", ritenute comunemente una forma di suffragio molto efficace per i defunti. Il significato sotteso consiste nel fatto che Ruzante intende spacciare il proprio rivale per già morto.

RUZANTE Quel soldò bergamasco èlo vostro amigo?

MENATO L'è me amigo, per certo.

RUZANTE Féghe dire le messe de San Griguolo.

MENATO Perché? Èlo morto?

RUZANTE No. El vuò mazare mi.

MENATO No fè, cancaro! Che ve volìvu deroinare de sto mondo?

RUZANTE A' vuò combater co elo. Tuogia pure che arme che 'l vuole.³⁹

Fra i principali precedenti letterari a cui guardare per il riferimento alla tradizione delle "messe di san Gregorio" vi è una novella decameroniana, la III, 3, incentrata sull'astuzia di una donna che si serve di un frate come intermediario della propria tresca amorosa, sfruttandone la credulità e l'avarizia. Mentre sta portando avanti il suo piano, la donna richiede al frate delle messe in suffragio dei propri defunti (le messe di san Gregorio, appunto), in cambio di una ricompensa in denaro: «"se per ciò vorrei che voi mi diceste per l'anime loro le quaranta messe di san Grigoro e delle vostre orazioni, acciò che Idio gli tragga di quel fuoco pennace"».⁴⁰ In questo caso, dunque, la ripresa decameroniana ci consente di fare luce anche su una precisa abitudine culturale dell'epoca.

³⁹ RUZANTE: «Quel soldato bergamasco è vostro amico?» MENATO: «È mio amico, certo.» RUZANTE: «Fategli dire le messe di San Gregorio.» MENATO: «Perché? È morto?» RUZANTE: «No, lo voglio ammazzare io.» MENATO: «Non lo fate, canchero! Perché volete rovinarvi in questo mondo?» RUZANTE: «Voglio combattere con lui. Pigli pure le armi che vuole.» Ruzante, *La Moscheta*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 654-655.

⁴⁰ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 555.

2.3.3 L'Anconitana

L'Anconitana, a metà fra commedia di intreccio e commedia di carattere, è stata spesso collocata al vertice dell'arte ruzantesca. Di datazione incerta, alcuni studiosi ritengono che sia ascrivibile ad una fase relativamente tarda della produzione comica di Beolco.⁴¹ Anche in questo caso, come già nella *Fiorina*, è possibile ritrovare dei riferimenti al *Centonovelle* già a partire dall'esordio della commedia, che si articola in due prologhi.⁴² Nel secondo prologo, recitato da Ruzante (famiglio del vecchio veneziano Sier Tomao), il pubblico di spettatori viene identificato come «brigata», secondo un modulo molto diffuso in tutto il teatro comico cinquecentesco:⁴³

Per amore de vu, bela brigà, e per farve cossa che ve sea in
piasere, a' fazón sta comieria, che è tuta çielo e amore. [...] E
mi, an mi per amor de Amore, a' ve priego, brigà, che per so
amore, azò che chi sente d'amore no se desnamore, quigi che
no va in amore, se inamore.⁴⁴

⁴¹ Si veda, al riguardo, C. Grabher, *Sulla datazione dell'«Anconitana»*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», VI, LVIII, 1954, pp. 62-68. L'orientamento di questi studiosi è quello di ricondurre l'*Anconitana* ad una fase tarda della produzione ruzantiana, precisamente ad un arco temporale compreso fra il 1530 e il 1532. Quest'ipotesi è da ricondurre ad un quadro complessivo che individua all'interno della produzione del commediografo due momenti diversi e contrastanti: un periodo giovanile contraddistinto da una notevole creatività e un periodo maturo (che avrebbe inizio a partire dal 1530) di imitazione dei modelli classici. In questa prospettiva, l'*Anconitana* sarebbe una sorta di testo di transizione fra la prima e la seconda fase: in effetti, l'opera presenta delle caratteristiche che la rendono per certi versi diversa rispetto alla produzione precedente e al tempo stesso foriera di una nuova sensibilità emersa in forme diverse da quelle sperimentate fino a quel momento.

⁴² La presenza di un doppio prologo, riscontrabile in diverse commedie cinquecentesche, è messa a frutto da Beolco per evidenziare sin dall'esordio la natura composita e bilingue di alcune sue opere (come anche nella *Pastoral* e nella *Vaccària*). La consuetudine prevedeva che il primo prologo fosse recitato da una figura allegorica estranea alle vicende sceniche (in questo caso il Tempo, figura molto diffusa nella simbologia letteraria rinascimentale) e che il secondo facesse da introduzione alla parte in lingua della commedia, immergendo i destinatari nel contesto della farsa villanesca e buffonesca: Ruzante, *L'Anconitana*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 1460-1461, n. 1.

⁴³ Cfr. *supra*, p. 44.

⁴⁴ «Per amor vostro, bella brigata, e per farvi cosa che vi sia gradita, noi facciamo questa commedia, che è tutta cielo e amore. [...] E io, anch'io per amor di Amore, vi prego, brigata, che per suo amore (acciò che chi prova amore non si disamori), quelli che non vanno in amore, si innamorino»: Ruzante, *L'Anconitana*, cit., pp. 784-785.

Nel corso del secondo prologo trova posto un appello al pubblico femminile, al quale sono riservate attenzioni e lusinghe. Si tratta di un modulo ricorrente nel teatro comico cinquecentesco alle cui spalle sta certamente il *Decameron* e la scelta, da parte di Boccaccio, di individuare nelle donne le destinatarie privilegiate della propria opera.⁴⁵ Come rileva Borsellino, i prologhi delle commedie rinascimentali differiscono da quelli del teatro plautino e terenziano, prendendo spunto proprio dal *Centonovelle*, a partire dall'attenzione rivolta al pubblico femminile.⁴⁶

Nella parte conclusiva del secondo prologo dell'*Anconitana*, si legge:

E perché el poverom d'Amore sí è con ièrinu nu, quando muzàvimo per i Toísci e per i Spagnaruoli, l'è muzò an elo da ca' so, per amore de no essere impalò. E perzòntena a' ve priego che a' no 'l vogiè refuare da tagnirlo infra vu, femene e uomeni, a bel fato tuti, perché 'l dà piasere, elo, do' 'l se fica; e con a' v'he dito de sora, se 'l no foesse elo, da che sassàngie al mondo? E tamentre vu, femene, che a' no sassè cognossù.⁴⁷

⁴⁵ Nel proemio, in particolare, Boccaccio chiarisce il suo intento di rivolgersi in particolare alle donne e espone i motivi della sua scelta: «e quantunque il mio sostentamento, o conforto che vogliam dire, possa essere e sia a' bisognosi assai poco, nondimeno parmi quello doversi più tosto porgere dove il bisogno apparisce maggiore, sì perché più utilità vi farà e sì ancora perché più vi fia caro avuto. E chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare? Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle loro menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere»: Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 129-131.

⁴⁶ «Un carattere certo più originale rispetto al teatro antico ebbe, contrariamente a quanto si è soliti affermare, il prologo della commedia cinquecentesca. [...] Modellandosi sui proemi boccacceschi, ricchi di sfumature e allusioni maliziose, di inviti alla complicità del lettore, il prologo rinascimentale rivela un carattere di più immediata e schietta comunicativa e preferisce rivolgersi alle donne, le quali secondo i moduli di una tradizione romanza [...] sono il termine di colloquio, il pubblico ideale della letteratura amena, e quindi della commedia»: Borsellino, *Rozzi e Intronati*, cit., pp. 65-66.

⁴⁷ «E perché quel poveruomo di Amore è ora come eravamo noi, quando fuggivamo per via dei Tedeschi e degli Spagnuoli, è fuggito anche lui da casa sua, per timore di essere impalato: perciò vi prego che non vogliate rifiutare di tenerlo fra voi, femmine e uomini, in una parola tutti, perché dà piacere, lui, dove si ficca; e come vi ho detto di sopra, se non ci fosse lui, in

Ancora nel secondo prologo troviamo un altro elemento di derivazione boccacciana, vale a dire l'uso dei verbi inerenti all'attività dell'aratura come metafore per designare l'atto sessuale.⁴⁸ Ad esempio, possiamo prendere in considerazione il seguente passo:

E a' ve dirè an pí: co' me sentía muovere l'amore, de fato tolea
l'ordegno in man, e sí me spuava su i palmuzi de le man, e man
mena e laora tanto a zapare, a vangare e sbailare, infin de tanto
che 'l povereto arbassava el cao e andasea in là, e no me dasea
pí fastidio.⁴⁹

Nella parte conclusiva del secondo prologo si fa ricorso a diversi termini per definire la vicenda che sarà oggetto di rappresentazione e, fra questi, vi è anche «novela».⁵⁰ Si tratta di una scelta lessicale indicativa, in riferimento al nesso che intercorre fra la sfera del teatro comico e quella della novellistica.

Nell'*Anconitana* si può rilevare un'ascendenza decameroniana per i nomi e i patronimici di parecchi personaggi. È il caso dei protagonisti Gabriotto degli Onesti (derivante dal Nastagio degli Onesti di *Decameron* V, 8) e Dionora dei Neri (che ricorda la madonna Dianora di X, 5) e anche di Tancredi (come il protagonista di IV, 1), Teodoro (nome che si riscontra in V, 7) e Isotta (in X, 6 compare Isotta degli Uberti). Oltre a ciò, è da segnalare in questa commedia la presenza di vicende avventurose attraverso il Mediterraneo ispirate a quelle di Landolfo Rufolo (*Decameron* II, 4), così come di Gostanza e Martuccio Gomito

che modo saremmo venuti al mondo? Anzi, peggio per voi, donne, che non sareste conosciute»: Ruzante, *L'Anconitana*, cit., pp. 784-785.

⁴⁸ Si veda *supra*, p. 45, n. 33.

⁴⁹ «E vi dirò anche di piú: quando sentivo che mi si moveva, subito pigliavo l'arnese in mano e mi sputavo sul palmo delle mani; e giú, mena e lavora tanto a zappare, vangare e sbadilare, finché quel poveretto abbassava il capo e se ne andava via, e non mi dava più fastidio»: Ruzante, *L'Anconitana*, cit., pp. 784-785.

⁵⁰ «Oh, cancaro i magne, mo la serà pur la bela filatuoria, la bela novela; e quelú che favelerà a ela, e po un che no ghe serà mé pí stò, vegnirà an elo; e po, con l'averà dito e dito, el vegnerà po un altro. O cancaro, la sarà la bela cancaro de novela!» («Oh, che il canchero li mangi, sarà proprio una bella filastrocca, una bella storia: ci sarà prima un tale che parlerà con lei, e poi un altro, che non c'era mai stato, verrà anche lui; e poi, quando questo avrà parlato, ne verrà un altro. O canchero, sarà proprio un bel canchero di storia!»): *ibidem*.

(*Decameron* V, 2), con rapimenti consumati in terre lontane, travestimenti, mercanti riscattatori e agnizioni.⁵¹ Oltre a tutto questo, l'influenza boccacciana si manifesta anche nelle scelte stilistiche attuate e nel modo in cui si esprimono i personaggi, evidenziando una particolare attenzione per i valori ritmici e per tutti gli aspetti legati a dialoghi e gesti.⁵²

La vicenda dell'*Anconitana*, ambientata a Padova, ruota attorno a due giovani siciliani – Tancredi e Teodoro – e a una donna di Gaeta – Isotta (travestita da uomo e denominata Gismondo) – che, rapiti da parte di alcuni corsari e venduti a un musulmano, vengono poi riscattati da un veneziano.⁵³ Di lì essi si recano a Padova e, facendo valere le proprie virtù, cercano di mettersi al servizio di qualche personalità femminile di alto rango con l'intento di ottenere il denaro necessario al pagamento del riscatto. Nella scena di apertura Tancredi espone l'antefatto, sottolineando a Doralice che la scelta di far valere le proprie virtù (sue e degli altri giovani) potrebbe essere una via vincente per ricavare il denaro necessario per ripagare il mercante veneziano che li ha riscattati. Nell'ambito di questo discorso, troviamo un'affermazione inerente al potere della scrittura che può essere considerata un calco decameroniano: «e veramente non picciola offerta a l'altezza de l'animo di qualunque donna deve essere questa mia, né poco cara, pensando quanto grande siano le forze della penna».⁵⁴ Il precedente è da cercare in *Decameron* VIII, 7, dove lo scolare Rinieri, riferendosi alle modalità da utilizzare per vendicarsi di Elena (donna di cui è innamorato, ma crudele nei suoi confronti), afferma: «le forze della penna son troppo maggiori che coloro non estimano che quelle con conoscimento provate non hanno».⁵⁵

⁵¹ Per il legame con Boccaccio in riferimento all'onomastica e agli aspetti inerenti alla trama, si veda P. Vescovo, *Da Ruzante a Calmo. Tra «signore comedie» e «onorandissime stampe»*, Padova, Antenore, 1996, pp. 79-80.

⁵² Cfr. Ruzante, *Anconitana*, cit., nota 1, pp. 1461-1462.

⁵³ Il motivo del gentiluomo di nobili origini fatto schiavo e poi riscattato dalla liberalità di un mercante cristiano è di derivazione novellistica, anche se non ne sono stati rintracciati precisi precedenti decameroniani. È probabile che in ambiente veneto ne sia esistito anche un riscontro nella realtà.

⁵⁴ «E veramente questa che io offro all'altezza d'animo di qualunque donna non è offerta da poco, né di poco conto, se si pensa a quanto grandi siano le forze della penna»: Ruzante, *L'Anconitana*, cit., pp. 788-789.

⁵⁵ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1285.

2.3.4 La Piovana

La Piovana, databile al 1532, è una delle ultime commedie di Beolco. Concepita come riscrittura del *Rudens* di Plauto, è riconducibile ad una fase della produzione ruzantiana in cui lo stile classico viene affiancato al dialetto padovano. Tra i personaggi spiccano le due figure di meretrici, Nina e Ghetta, dotate di una caratterizzazione psicologica precisa (la prima appartiene al mondo contadino delle famiglie affittuarie e mezzadrili e dunque ne incarna una condizione più elevata, mentre la seconda è vicina al mondo dei servitori e rappresenta il buon senso popolare). Nella scena terza dell'atto secondo le due donne fanno un confronto tra mariti e lupi e hanno il seguente scambio:

GHETTA Che mestiero po' esser pezure che andarse a negare?
NINA Farne mariare tal dí in diese e vinti uomini, co' 'l ne menazava da fare.
GHETTA Con aesse pí marí, ara' speranza de avere an pí ben, mi.
NINA A' vora' inanzi che mile luvi me magnasse, ca pí d'un marío me galdesse.
GHETTA E mi vora' inanzi esser galdúa da mile marí, che magnà da un lovo solo.⁵⁶

In riferimento a queste specifiche battute, Vitali ha rilevato una notevole affinità con un passo di *Decameron* V, 3.⁵⁷ Smarritasi in un bosco, Agnolella trova rifugio presso l'abitazione di un anziano uomo. Questi fa presente alla giovane donna che il luogo in questione è frequentato da «male brigate» che potrebbero farle violenza e allora lei risponde augurandosi che ciò non accada e constatando al contempo che quell'eventualità sarebbe comunque preferibile

⁵⁶ GHETTA: «Che mestiere può essere peggiore dell'andarsi a annegare?» NINA: «Farci maritare tal dí con dieci e venti uomini, come ci minacciava di fare.» GHETTA: «Quando avessi piú mariti, avrei speranza di avere maggior bene, io.» NINA: «Vorrei prima che mille lupi mi mangiassero, piuttosto che più di un marito mi godesse». GHETTA: «E io vorrei prima essere goduta da mille mariti, piuttosto che mangiata da un lupo solo.»: Ruzante, *La Piovana*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 912-913.

⁵⁷ Cfr. F. Vitali, *La Piovana del Ruzante e la Rudens di Plauto*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XLV, 1956, pp. 156-157.

al fatto di essere sbranata da qualche belva in un bosco. Riportiamo di seguito una parte del dialogo fra Agnolella e l'anziano uomo:

Disse la giovane allora: «Piacerebbevi egli, poi che altrove andar non posso, di qui ritenermi per l'amor di Dio stanotte?». Il buono uomo rispose: «Giovane, che tu con noi ti rimanga per questa sera m'è caro; ma tuttavia ti vogliam ricordare che per queste contrade e di dì e di notte e d'amici e di nemici vanno di male brigate assai, le quali molte volte ne fanno di gran dispiaceri e di gran danni; e se per isciagura, essendoci tu, ce ne venisse alcuna, e', veggendoti bella e giovane come tu sé, e' ti farebbono dispiacere e vergogna, e noi non te ne potremmo aiutare. Vogliantelo aver detto, acciò che tu poi, se questo avvenisse, non ti possi di noi ramaricare». La giovane, veggendo che l'ora era tarda, ancora che le parole del vecchio la spaventassero, disse: «Se a Dio piacerà, Egli ci guarderà e voi e me di questa noia; la quale se pur m'avvenisse, è molto men male esser dagli uomini straziata che sbranata per li boschi dalle fiere».⁵⁸

Nella scena settima dell'atto secondo si trova, inoltre, una ripresa decameroniana di carattere linguistico, nell'ambito di un vivace confronto fra l'oste e il ruffiano Slaverò. I due, appena scampati a un naufragio, appaiono in scena fradici d'acqua e si punzecchiano a vicenda, ciascuno disprezzando la professione dell'altro. L'oste menziona a un certo punto il melone, in particolare l'azione del taglio del melone, facendo allusione al mestiere turpe del suo interlocutore.

OSTO Desgraziò songie mi, che 'l m'è intravegnú sto male no
'l mieritando; ché 'l vostro mestiero mierita sto male e piezo,
se 'l s'in cata.
SLAVERÒ Aí scontò zó le male mesure de le inghistare.
OSTO E vu per le male tagliaóre d'i molon.⁵⁹

⁵⁸ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 867.

⁵⁹ OSTE: «Disgraziato sono io, che mi è capitato questo guaio non meritandolo; mentre il vostro mestiere merita questo guaio e peggio, se se ne trova.» SLAVERÒ: «Avete scontato le cattive misure delle vostre caraffe.» OSTE: «E voi i vostri cattivi tagli di mellone.» Ruzante, *La Piovana*, cit., pp. 926-927.

L'uso del termine 'melone' con attribuzione di una sfumatura semantica oscena si ritrova nella novella decameroniana VIII, 9, incentrata su una beffa – clamorosa, ma innocua – ordita dai pittori Bruno e Buffalmacco a danno del medico maestro Simone da Villa. Buffalmacco si prende gioco di maestro Simone fingendo di adularlo e, nell'ostentare una falsa ammirazione nei confronti della cultura del medico, afferma che questi avrebbe imparato l'alfabeto incidendolo non su una semplice mela (come prevedeva la consuetudine dell'epoca), ma su un melone.

Buffalmacco rivolto al maestro disse: «Maestro mio, egli si par bene che voi siete stato a Bologna e che voi infino in questa terra abbiate recata la bocca chiusa; e ancora vi dico di più, che voi non apparaste miga l'abici in su la mela, come molti sciocconi voglion fare, anzi l'apparaste bene in sul mellone, ch'è così lungo».⁶⁰

2.3.5 La Vaccària

La Vaccària, databile al 1533, è un testo conforme ai canoni della poetica teatrale del tempo (a partire dall'osservanza delle tre unità aristoteliche) e appare fortemente legata al modello plautino,⁶¹ (soprattutto per la struttura alterna e per la tendenza all'effetto caricaturale, particolarmente evidente nei personaggi), tuttavia con caratteristiche riconducibili allo stile di Terenzio.⁶²

⁶⁰ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1320.

⁶¹ Nel Prologo I, pronunciato da uno spirito folletto, viene esplicitamente dichiarata l'ascendenza plautina della commedia: «uno, che di là Actio e di qua Plauto è nominato [...], manda a dirvi che, dovendosi questa sera recitar una comedia, non vogliate biasmarla se ella non è latina, o in verso, o di lingua tutta polita» («uno, che di là Accio e di qua Plauto è nominato [...], manda a dirvi che, dovendosi questa sera recitare una commedia, non vogliate biasmarla se essa non è latina, o in versi, o tutta in lingua fine»): Ruzante, *La Vaccària*, in Id., *Teatro*, cit., p. 1042-1043.

⁶² Beolco ricalca modello plautino e al contempo lo dilata, soprattutto perché moltiplica il numero di azioni e di interlocutori, conferendo in tal modo alla sua commedia un tono pacato ed equilibrato che ricorda Terenzio piuttosto che Plauto. L'influenza terenziana, evidente soprattutto nel peso ricoperto dallo studio dei caratteri e delle loro qualità morali, è una

I rimandi decameroniani rintracciabili in questa commedia sono prevalentemente di carattere lessicale. Ancora una volta, l'influenza boccacciana si può cogliere sin dall'apertura della commedia, precisamente a partire dal Prologo II, recitato dal servo Truffo.⁶³ Da segnalare innanzitutto una porzione di testo in cui il servo si rivolge direttamente alle donne in maniera ammiccante e allusiva: pur non essendoci dei veri e propri calchi dal *Centonovelle*, siamo dinnanzi ad una prassi consolidata nel teatro cinquecentesco che guarda ad espressioni tipicamente decameroniane.⁶⁴ Nel richiamare l'attenzione degli spettatori, il servo prologhista raccomanda loro di sgomberare la mente da tutti i pensieri negativi che potrebbero occuparla, in modo tale da trovarsi nella disposizione migliore per poter godere della rappresentazione che a breve avrà luogo. Passando in rassegna varie categorie di spettatori che potrebbero avere fastidi per la testa, vengono menzionati gli

componente che informa lo spirito dell'intera *Vaccària*. Per un approfondimento relativo ai rapporti fra questa commedia e le fonti classiche, si veda D. Nardo, *La «Vaccaria» di Ruzzante fra Plauto e Terenzio*, in «Lettere Italiane», XXIV, 1, 1972, pp. 3-29.

⁶³ Come l'*Anconitana*, anche *La Vaccària* è preceduta da un doppio prologo. In linea con uno schema consolidato, il primo prologo viene recitato da un personaggio allegorico esterno alla vicenda rappresentata – in questo caso uno spirito folletto –, attraverso il quale Beolco giustifica la sua scelta di imitare i classici e si difende da eventuali accuse di plagio, guardando ai prologhi terenziani. Il secondo prologo, che aderisce alle regole retoriche tradizionali, risulta a sua volta distinto in prologo vero e proprio e argomento, ma è concepito nella forma del monologo ed è pronunciato dal servo Truffo. Per la presenza del doppio prologo in Ruzante, si veda *supra*, p. 48, n. 39.

⁶⁴ «A' no dighe miga per vu, femene, perché a' siè là su elte; ché 'l n'è strafato a meterve là de sora, perché a' si' artanti agnoliti e arcagnoliti, e perzò a' stè ben elte. Mo stèghe, e stèghe an segure, ché 'l gh'è tante ponte e tanti pontiegi de soto, e de gruossi e de curti e de lunghi, che i no ve lagherà miga cafre in tera. [...] A' vuò pur an a vu, femene, farve man apichè a la çentura. A vuò pur an a vu, femene, farve tanto, ch'a' no perdè piasere; che 'l no po' essere che an vu a' no abiè qualche fastibio, per zilosia de' vuostri mari. Aldí, no ve toli fantasia fina che a' rivóm, che a' insegneròun anemaletto, che, s'a' 'l porterì apicò a la çentura, con fé qui vuostri ziribini, o in man, che è ancora miegio... Se mé vostro marío va da altre femene, e ve laghe vu, a' ve vuò tuor a refar mi del me.» («Non parlo mica per voi, donne, perché siete lassù in alto; ché non è mal fatto mettervi là sopra, perché voi siete tanti angioletti e arcangioletti, e perciò state bene in alto. Stateci dunque, e stateci sicure, perché ci sono tante punte e tanti puntelli qui sotto, tra grossi, corti e lunghi, che non vi lasceranno certo cadere a terra. [...] E anche a voi, donne, voglio farvi tanto, che non perdiате piacere; ché non può essere che anche voi non abbiate qualche fastidio, per gelosia dei vostri mariti. Sentite, non pigliatevi pensiero finché non abbiamo finito, che vi insegnerò io un amuleto che, se porterete appeso alla cintura, come fate con quei vostri gingilli, o in mano, che è ancora meglio... Se mai vostro marito va da altre donne e lascia voi, voglio prendervi e rifarvi io con il mio.»): Ruzante, *La Vaccària*, cit., pp. 1044-1047.

innamorati e, in questo contesto, viene usata una colorita espressione desunta dalla novella decameroniana II, 10, quella del “tenere le mani a cintola”, che rinvia ad uno stato di inoperosità in ambito sessuale. Di seguito riportiamo il passo del prologo a cui si sta facendo riferimento:

De sti inamorè a' no dighe, perché a' sé ben che 'l n'è fastidio
che daghe pí che fare de quello, tanto ch'i no sa tal bota in che
buso ficarse; i sa ben igi che 'l bisogna che i sea secreti, che i
faghe i fati suò da so posta, e solìçiti, che i no staghe co le man
apichè a la çentura.⁶⁵

Il modo di dire è tolto dalla novella boccacciana che narra la vicenda di Riccardo di Chinzica, una novella ripresa molto spesso dai commediografi cinquecenteschi. A parlare è Dioneo, al quale spetta il compito di raccontare la novella di chiusura di ciascuna giornata. Come si verifica in altre occasioni nel corso dell'opera boccacciana, il novellatore di turno esordisce affermando di aver scelto un racconto diverso da quello che aveva in programma, perché stimolato dai temi trattati nella novella precedente. In particolare, ciò che induce Dioneo a scegliere la novella in questione è la «bestialità di Bernabò» e di tutti coloro che avevano creduto «andando per lo mondo e con questa e con quella ora una volta ora un'altra sollazzandosi, s'immaginan che le donne a casa rimase si tengan le mani a cintola».⁶⁶

La novella boccacciana II, 10 viene ripresa più volte anche nell'area centrale della Penisola, sia sul piano linguistico sia come termine di paragone per esprimere un giudizio su vicende e personaggi comici.

⁶⁵ «Di questi innamorati non parlo, perché so bene che non c'è fastidio che dia più da fare di quello, tanto che non sanno talvolta in che buco ficcarsi; lo san bene anch'essi che bisogna siano segreti, e si facciano i fatti loro per proprio conto, e solleciti, senza star con le mani appese alla cintura»: Ruzante, *La Vaccària*, cit., pp. 1046-1047.

⁶⁶ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 478.

2.4 Lodovico Dolce: riprese del registro tragico e misogino

La produzione letteraria del veneziano Lodovico Dolce, che prende forma di pari passo con una multiforme attività editoriale,⁶⁷ include una produzione teatrale che annovera cinque commedie. Le commedie di Dolce guardano alla tradizione latina di Plauto e Terenzio (in particolare per la trama e la caratterizzazione dei personaggi), innovandola tuttavia con elementi desunti da autori teatrali contemporanei.⁶⁸

2.4.1 Il Ragazzo

Stampata per la prima volta nel 1541 ed edita altre tre volte mentre l'autore è ancora in vita, la commedia è ambientata a Roma e si incentra sulla beffa ordita dal parassita Ciacco a danno del vecchio Cesare e di suo figlio Flamminio, entrambi innamorati della giovane Lidia. La trama, che si snoda attraverso travestimenti, inganni e rapine, risente sensibilmente dell'influsso del modello plautino, soprattutto per il motivo dell'innamoramento che accomuna padre e figlio e per la forte somiglianza fra un ragazzo e una ragazza, che si rivelano infine gemelli.⁶⁹ Agli elementi di derivazione classica, Dolce affianca diversi

⁶⁷ Oltre che scrittore, Dolce è anche editore e collaboratore presso l'officina tipografica dei Giolito e di altri stampatori veneziani. A questo riguardo si vedano, ad esempio: A. Quondam, «*Mercanzia d'onore*» / «*Mercanzia d'utile*». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in A. Petrucci (a cura di), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1977, pp. 51-104; A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, vol. II, Torino, Einaudi, 1983, pp. 96-103 e C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

⁶⁸ Sulla produzione comica di Dolce, si vedano: A. Salza, *Delle commedie di Lodovico Dolce*, Melfi, Tipografia Antonio Liccione, 1899 e R. H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.

⁶⁹ Cfr. A. Romano, *Introduzione*, in L. Dolce, *Il Ragazzo*, a cura di A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2015, pp. 8-10.

spunti tratti dalla tradizione novellistica coeva e dalla raccolta di Boccaccio.⁷⁰ Il vecchio, che ha perso la testa per la stessa ragazza di cui è innamorato suo figlio, cerca supporto nel parassita Ciacco per portare a compimento i propri piani e, a tal fine, nella scena terza dell'atto primo decide di confidargli le sue pene d'amore:

CIAC. Ora, padron dolce, ho inteso il vostro male; e me ne duole, invero. Ma come farete voi a guarirne?
M. C. Il medico puoi esser tu, Ciacco caro, amandomi: ancora che tu non abbi studiato mai, per quello ch'io sappia, né Ipocrasso né Avicenna né Galieno.⁷¹

Riponendo le sue speranze in Ciacco, Messer Cesare lo paragona ad un medico e, a questo proposito, cita tre importanti figure di medici e filosofi dell'antichità e del Medioevo – Ippocrate, Avicenna e Galeno – storpiando il nome del primo. La stessa storpiatura (Ippocrasso in luogo, appunto, di Ippocrate) si ritrova in *Decameron* VIII, 9, che ruota attorno alla beffa orchestrata dai pittori Bruno e Buffalmacco a danno di maestro Simone. Prendendosi gioco della semplicità del medico, Bruno inventa di far parte insieme al compagno Buffalmacco di una brigata a cui sono riservati tutti gli agi e i piaceri che un uomo possa desiderare. Nel corso dei suoi racconti, Bruno usa più volte delle espressioni che sono in realtà formule per prendere in giro maestro Simone, millantando le più varie esperienze. Nel corso di un dialogo di questo tipo che si svolge fra i due interlocutori, Bruno utilizza un termine ignoto al medico e in questa circostanza trova posto anche la storpiatura dei nomi dei due celebri medici appena ricordati:

e oltre a questo diceva alcuna volta al maestro, quando con lui non aveva cenato: «Stanotte fu' io alla brigata: e essendomi un poco la reina d'Inghilterra rincresciuta, mi feci venir la

⁷⁰ Dolce procede – osserva Padoan – «contaminando la trama antica con qualche aggiunta novellistica richiamantesi alla vita cinquecentesca»: G. Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 144.

⁷¹ Dolce, *Il Ragazzo*, cit., p. 52.

gumedra del gran can d'Altarisi». Diceva il maestro: «Che vuol dir gumedra? Io non gl'intendo questi nomi». «O maestro mio,» diceva Bruno «io non me ne meraviglio, ch   io ho bene udito dire che Porcograsso e Vannaccena non ne dicon nulla.» Disse il maestro: «Tu vuoi dire Ipocrasso e Avicena». Disse Bruno: «Gnaff  ! io non so: io m'intendo cos   male de' vostri nomi come voi de' miei; ma la gumedra in quella lingua del gran cane vuol tanto dire quanto imperadrice nella nostra».⁷²

Nel corso dello scambio di battute fra i due personaggi si colloca dunque questa storpiatura della celebre figura storica di Ippocrate, desunta proprio da un contesto decameroniano.

Nella scena di apertura del secondo atto Boccaccio viene evocato come modello linguistico a cui ispirarsi.⁷³ Il capitano spagnolo Carlo    innamorato di Camilla, figlia del vecchio Cesare, e ne parla con il giovane Giacchetto:

GIAC. Padrone, voi parete nato e cresciuto a Fiorenza, tanto avete ben la lingua e proferite gli accenti!
 SPAG. Non    meraviglia, ch   da fanciullo ho speso il mio tempo in Toscana e qui in Roma col cardinale mio zio. Ma tu    pur ora solamente che te ne sii accorto?
 GIAC. Non dico per questo, signore, ma perch   ancora io mi diletto di leggere il Boccaccio e l'ho tutto a mente.⁷⁴

⁷² Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1313-1314.

⁷³ Come noto, con la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo, Boccaccio diventa una vera e propria *auctoritas* nel campo della prosa letteraria. Riportiamo, a tal proposito, alcuni passi delle *Prose* che decretano il prestigio di Boccaccio nella composizione letteraria in prosa: «e alcuni di quelli ancora che in verso scrissero, medesimamente scrissero in prosa, s   come fu Guido Giudice di Messina, e Dante istesso e degli altri. Ma ciascun di loro vinto e superato fu dal Boccaccio, e questi medesimo da s   stesso; con ci   sia cosa che tra molte composizioni sue tanto ciascuna fu migliore, quanto ella nacque dalla fanciullezza di lui pi   lontana. Il qual Boccaccio, come che in verso altres   molte cose componesse, nondimeno assai apertamente si conosce che egli solamente nacque alle prose» (P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Einaudi, 1960, pp. 130-131); «bene si pu   questo dire che di quelle, la variazione delle quali nelle prose pu   capere, gran maestro fu, a fuggirne la sazieta  , il Boccaccio nelle sue novelle, il quale, avendo a far loro cento proemi, in modo tutti gli vari  , che grazioso diletto danno a chi gli ascolta; senza che in tanti finimenti e rientramenti di ragionari, tra dieci persone fatti, schifare il fastidio non fu poco» (ivi, p. 171). Dolce stesso d   prova della rilevanza raggiunta dal *Decameron* sul piano linguistico, scegliendo di riprendere nella sua commedia numerose espressioni linguistiche decameroniane di cui, in alcuni casi, non esistono altre attestazioni (le riprese linguistiche dal *Centonovelle* sono accuratamente segnalate da Romano nell'edizione del *Ragazzo* a sua cura, a cui si sta qui facendo riferimento).

⁷⁴ Dolce, *Il Ragazzo*, cit., pp. 67-68.

In questo contesto, la conoscenza di Boccaccio è considerata sinonimo di un uso impeccabile della lingua italiana: anche da questo punto di vista, dunque, l'autore del *Centonovelle* è visto dai commediografi cinquecenteschi come riferimento di imprescindibile importanza. Testimonianze di questo tipo attestano la straordinaria diffusione del *Decameron*, che si afferma come testo di intrattenimento capace di raggiungere un pubblico molto esteso e variegato, che include diversi strati sociali.

La scena ottava del secondo atto è occupata da un monologo di Ciacco, che fa credere al vecchio Cesare di essere disposto ad aiutarlo a portare a compimento i suoi piani, per poi invece favorire Flamminio nella contesa amorosa tra padre e figlio. Riflettendo ad alta voce, Ciacco pregusta il successo che sarà raggiunto dal giovane, facendo ricorso ad una metafora di derivazione boccacciana:

Costui dee far pensiero di starvi un mese almeno, tanto il sento
riscaldato. Stia quanto gli piace, la quaglia arà ad esser sua o,
per dir meglio, egli metterà il luscignuolo nella sua gabbia.⁷⁵

Si tratta di una metafora erotica desunta da *Decameron* V, 4, novella incentrata su un amore giovanile descritto nella sua intensità e innocenza, all'interno del quale l'usignuolo ritorna più volte come metafora dell'organo riproduttivo maschile.⁷⁶ I due innamorati, Ricciardo Manardi e Caterina, si ingegnano per

⁷⁵ Ivi, p. 88.

⁷⁶ Si vedano, ad esempio, i seguenti passi: «e dopo molti basci si coricarono insieme e quasi per tutta la notte diletto e piacer presono l'un dell'altro, molte volte facendo cantar l'usignuolo. [...] E in cotal guisa dormendo, senza svegliarsi sopravvenne il giorno, e messer Lizio si levò; e ricordandosi la figliuola dormire sopra 'l verone, chetamente l'uscio aprendo disse: "Lasciami vedere come l'usignuolo ha fatto questa notte dormire la Caterina". E andato oltre pianamente levò alto la sargia della quale il letto era fasciato, e Ricciardo e lei vide ignudi e iscoperti dormire abbracciati nella guisa di sopra mostrata; e avendo ben conosciuto Ricciardo, di quindi s'uscì e andonne alla camera della sua donna e chiamolla, dicendo: "Su tosto, donna, lievati e vieni a vedere che tua figliuola è stata sì vaga dell'usignuolo, che ella è stata tanto alla posta che ella l'ha preso e tienlosi in mano". [...] La donna, affrettatasi di vestire, chetamente seguitò messer Lizio; e giunti amenduni al letto e levata la sargia, poté manifestamente vedere madonna Giacomina come la figliuola avesse preso e tenesse l'usignuolo il quale ella tanto desiderava d'udir cantare»: Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 877-878.

incontrarsi segretamente e concordano di ritrovarsi sulla veranda della casa di famiglia di lei. Per non destare sospetti, Caterina chiede ai genitori il permesso di far disporre un piccolo letto sulla veranda, in modo da riposare in un ambiente fresco, allietata dal canto dell'usignolo. Con questo pretesto, Caterina e Ricciardo riescono a trascorrere una notte insieme, ma sul far del giorno vengono sorpresi dal padre di lei – messer Lizio da Valbona – che chiama subito la moglie per metterla al corrente di tutto:

Di che la donna, tenendosi forte di Ricciardo ingannata, volle gridare e dirgli villania: ma messer Lizio le disse: «Donna, guarda che per quanto tu hai caro il mio amore tu non facci motto, ché in verità, poscia che ella l'ha preso, egli sì sarà suo. Ricciardo è gentile uomo e ricco giovane; noi non possiamo aver di lui altro che buon parentado: se egli vorrà a buon concio da me partire, e' gli converrà che primieramente la sposi, sì che egli si troverà aver messo l'usignuolo nella gabbia sua e non nell'altrui». Di che la donna racconsolata, veggendo il marito non esser turbato di questo fatto e considerando che la figliuola aveva avuta la buona notte e erasi ben riposata e aveva l'usignuol preso, si tacque.⁷⁷

Nella parte finale della novella V, 4 si trova esattamente la stessa metafora ripresa da Dolce nel *Ragazzo*, vale a dire quella del 'mettere l'usignolo in gabbia' per designare lo svolgimento di imminenti nozze fra due personaggi (nel caso della novella Ricciardo e Caterina, mentre nella commedia si tratta di Flamminio e Livia).

L'influenza del *Centonovelle* nella genesi del *Ragazzo* è visibile dal punto di vista della caratterizzazione dei personaggi. Ad esempio, la figura del vecchio innamorato che viene colto dalla moglie nell'atto di commettere adulterio potrebbe derivare da *Decameron* IX, 5.⁷⁸ Quest'ultima è una delle novelle che vedono protagonista lo sciocco Calandrino, questa volta beffato da Bruno, Buffalmacco e Nello per un suo innamoramento. I tre pittori si adoperano per favorire l'unione di Calandrino con Niccolosa, la donna di cui lo sciocco si è

⁷⁷ Ivi, pp. 878-879.

⁷⁸ Come rileva Romano: si veda Id., *Introduzione*, in Dolce, *Il Ragazzo*, cit., p. 21.

invaghito, per poi far sapere a Tessa, moglie di Calandrino, che suo marito la tradisce.⁷⁹ Inoltre, è molto probabile che la fantesca Belcolore (che lavora per la madre di Livia) abbia alle sue spalle l'omonima figura boccacciana, protagonista di *Decameron* VIII, 2, una popolana descritta in maniera molto vivace.⁸⁰ Per di più, nella scena quinta dell'atto quarto Belcore menziona una fantesca (di cui non si dice altro) di nome Ciutta, che potrebbe essere ispirata alla Ciuta boccacciana, detta Ciutazza per via del suo aspetto sgraziato.⁸¹

Come si può notare, i rimandi al *Centonovelle* presenti nel *Ragazzo* sono cospicui e di varia natura: la raccolta trecentesca fornisce a Dolce notevoli spunti per la costruzione dei personaggi e, a fianco alla ripresa di precisi sintagmi decameroniani, Boccaccio viene esplicitamente menzionato come modello da seguire dal punto di vista linguistico.

⁷⁹ «Calandrino s'innamora d'una giovane, al quale Bruno fa un breve, col quale come egli la tocca ella va con lui; e dalla moglie trovato ha gravissima e noiosa quistione»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1414.

⁸⁰ Nell'edizione del *Ragazzo* a sua cura, Romano rileva il probabile legame fra le due figure: cfr. Dolce, *Il Ragazzo*, cit., p. 66, n. 84. Belcolore cattura immediatamente l'attenzione del prete di Varlungo, noto per la sua prestantza fisica e sessuale e per la consuetudine di fare visita alle mogli dei parrocchiani: «ora avvenne che, tra l'altre sue popolane che prima gli eran piaciute, una sopra tutte ne gli piacque, che aveva nome monna Belcolore, moglie d'un lavoratore che si faceva chiamare Bentivegna del Mazzo; la qual nel vero era pure una piacevole e fresca foresozza, brunazza e ben tarchiata e atta a meglio saper macinar che alcuna altra» (Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1213-1214).

⁸¹ Cfr. Dolce, *Il Ragazzo*, cit., p. 123, n. 33. Di seguito riportiamo la descrizione della fantesca, che inaugura la tradizione del ritratto burlesco della donna brutta: «aveva questa donna una sua fante, la quale non era però troppo giovane, ma ella aveva il più brutto viso e il più contraffatto che si vedesse mai: ché ella aveva il naso schiacciato forte e la bocca torta e le labbra grosse e i denti mal composti e grandi, e sentiva del guercio, né mai era senza mal d'occhi, con un color verde e giallo che pareva che non a Fiesole ma a Sinigaglia avesse fatta la state, e oltre a tutto questo era sciancata e un poco monca dal lato destro; e il suo nome era Ciuta, e perché così cagnazzo viso aveva, da ogni uomo era chiamata Ciutazza; e benché ella fosse contraffatta della persona, ella era pure alquanto maliziosetta»: Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1240-1241.

2.4.2 Fabritia

Seconda fra le commedie di Dolce, scritta anch'essa in prosa, la *Fabritia* viene stampata per la prima volta nel 1549. Pienamente riconducibile alle commedie regolari coeve, la *Fabritia* guarda molto al teatro terenziano, in particolare all'*Hecyra* e all'*Eunuchus*, affiancandovi motivi plautini e spunti desunti dalla tradizione novellistica e comica volgare, insieme a riferimenti concreti alla realtà contemporanea.⁸²

L'influenza del *Centonovelle* nella composizione di questa commedia si avverte già all'interno del prologo, al quale Dolce affida – seguendo il modello terenziano – l'esposizione delle proprie scelte poetiche, utilizzando la modalità del dialogo fra due giovani con toni vicini a quelli di una disputa di carattere filosofico e oratorio. Nel corso delle diverse argomentazioni esposte dai due interlocutori, si fa riferimento alle polemiche letterarie di quegli anni, particolarmente frequenti e accese nel campo dell'editoria, in cui Dolce è coinvolto in prima persona.⁸³ Uno dei due giovani si esprime contro quei pedanti che, seguendo pedissequamente le norme aristoteliche, non perdono occasione per scagliare i propri strali contro le opere altrui. A un certo punto vengono elencati con precisione gli elementi linguistici che avrebbero potuto attirare le critiche dei pedanti (e che dunque erano motivi ricorrenti nelle loro stroncature):

Altri dicono: «Questo componimento manca d'inventione, non vi si vede dottrina, è senza arte e privo d'argutie». E poi si tolgono di peso le cose d'altrui e le scrivono sì scioccamente che ciascuno si fa beffe di leggerle. Altri sogliono esclamare:

⁸² Cfr. C. Trebaiocchi, *Introduzione*, in L. Dolce, *Fabritia*, a cura di C. Trebaiocchi, Manziana, Vecchiarelli, 2015, pp. 7-8.

⁸³ Per una panoramica sulle dinamiche di forte competizione fra le principali figure di letterati e collaboratori editoriali nel XVI secolo, si vedano L. Bruni, *Polemiche cinquecentesche. Franco, Aretino, Domenichi*, «Italian Studies», XXXII, 1977, pp. 52-67 e P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UnifePress, 2009. Dolce riceve più volte degli attacchi da parte di intellettuali del suo tempo, che accusa di pedanteria nelle sue *Trasformazioni*, volgarizzamento delle *Metamorfosi* ovidiane: «pedanti alteri/ de' quai gente più vil non have il mondo/ né che più sia di tutti i viti al fondo» (L. Dolce, *Trasformazioni*, Venezia, Giolito, 1561, c. 58). Su questo argomento, si veda Trebaiocchi, *Introduzione*, in Dolce, *Fabritia*, cit., pp. 35-36.

«Questa lingua è troppo comune; quella parola non è usata dal Boccaccio; le clausule non sono lunghe; il verbo non è in fine; non ci sono numeri né epitteti né gravità». E chi legge le opere di questi tali, o le trovano piene di parole improprie e plebee, o colme di tanta affettazione che niuno le può leggere.⁸⁴

Come possiamo notare, è possibile cogliere un tono polemico nei confronti dei dettami bembiani, che indicavano in Boccaccio un metro di giudizio per valutare il valore linguistico della prosa di un testo.⁸⁵ Al contempo, il passo dolciano citato ci consente di intuire che l'importanza raggiunta dal *Decameron* nel panorama letterario del Cinquecento fosse tale da condizionare in certa misura anche gli scrittori non perfettamente allineati con gli orientamenti ufficiali.

Dal punto di vista della trama, come accade nel caso del *Ragazzo*, anche qui non viene rispettata l'unità di azione, tant'è che l'intreccio si sviluppa in due filoni fondamentali, connessi fra loro, accanto ai quali si svolgono numerose vicende secondarie.

Uno dei nuclei principali della commedia, ambientata a Mantova, ruota attorno alla figura di Fabritio, figlio del vecchio avaro Atanagio e innamorato di una ragazza appena arrivata in città con il ruffiano Lupo, che conta di venderla al miglior acquirente. Come verrà chiarito più in là, la fanciulla è stata smarrita dalla famiglia durante un'invasione della città di Bergamo.

La commedia si apre con un monologo di Fabritio che dà sfogo alle sue pene d'amore, lamentando l'avarizia del padre e la tendenza di questi a mantenere un rigido controllo su tutto. Impossibilitato ad accedere al patrimonio paterno, Fabritio decide di affidarsi all'astuto servo Moro per reperire il denaro necessario al riscatto dell'amata. Nel corso di questo lamento, tipico della figura del giovane innamorato, vengono ripresi diversi *topoi* riconducibili a questa canonica situazione, fra cui l'eventualità di suicidio per amore:

⁸⁴ Dolce, *Fabritia*, cit., pp. 117-118.

⁸⁵ In seguito all'incoronazione ricevuta da parte di Bembo, Boccaccio diventa un termine di paragone della prosa cinquecentesca, come è stato già osservato a proposito del *Ragazzo*: si veda *supra*, p. 60 e, in particolare, n. 70.

Mi resta un conforto solo: questo è l'opra del Moro suo antichissimo servo, che per me l'accoccarebbe non pure a mio padre, ma al duca, quantunque il vecchio ha più fede in lui che non ha in amico né parente alcuno. È vero che pare ch'egli si prenda poca cura di me, ma quando l'astutia di costui non mi riesca ho deliberato di più non vivere.⁸⁶

Si tratta di un motivo topico della commedia che si ritrova frequentemente anche all'interno del *Centonovelle*, soprattutto nella quarta giornata, dedicata agli amori infelici. In particolare, in *Decameron* IV, 8 si riscontra esattamente la stessa espressione che viene impiegata da Fabritio nella porzione di monologo sopracitata. La novella boccacciana in questione racconta la triste storia d'amore fra Girolamo e Salvestra, osteggiata dalla madre di lui, che lo costringe ad allontanarsi dalla sua città – e quindi dall'amata – per ben due anni. Al suo rientro, Girolamo trova Salvestra già sposata ad un altro uomo e, dopo un vano tentativo di convincerla a tornare da lui, decide di darsi la morte:

Coricossi adunque il giovane allato a lei senza toccarla: e raccolti in un pensiero il lungo amor portatole e la presente durezza di lei e la perduta speranza, diliberò di più non vivere.⁸⁷

In questo caso è il versante tragico-elegiaco del *Decameron* ad offrire uno spunto al Dolce scrittore della *Fabritia*. Nel guardare al *Centonovelle* per l'elaborazione dei propri testi, i commediografi cinquecenteschi attingono quasi esclusivamente all'universo comico di questo testo. Il passo citato dimostra, tuttavia, che esistono anche riprese del registro tragico decameroniano da parte degli scrittori di teatro rinascimentale.

Al fine di reperire il denaro promesso a Fabritio, Moro mette in atto diverse strategie, fra le quali il ricorso ad uno stratagemma tipico della tradizione comica (a partire da Terenzio) che consiste nel travestimento: proprio su

⁸⁶ Dolce, *Fabritia*, cit., pp. 123-124.

⁸⁷ Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 774-775.

indicazione dell'astuto servo, Fabritio assume le sembianze di una schiavetta turca e riesce così a introdursi nella casa di Lupo e a fuggire con l'amata. Il ricorso all'espedito del travestimento per realizzare un desiderio amoroso è frequente nella tradizione novellistica e se ne trova riscontro anche in *Decameron* VII, 7,⁸⁸ dove Lodovico e Beatrice riescono a stare insieme in seguito ad una beffa ordita a danno di Egano, il marito di lei, che prevede appunto un travestimento.⁸⁹

L'altro filone principale è quello che vede protagonisti Lisetta, figlia di Atanagio, e il marito Giulio. Subito dopo le nozze fra i due, Giulio parte per una spedizione commerciale da svolgere per conto del padre, ma la sua nave fa naufragio e si crede che egli sia morto. Mentre Atanagio, vecchio e avaro, si mette in moto per trovare un nuovo marito alla figlia, Giulio fa ritorno in maniera imprevista, determinando una svolta nell'andamento delle vicende. Con l'inaspettato ritorno di Giulio, Dolce recupera un motivo presente nel teatro latino (ad esempio, nello *Stichus* di Plauto), ma anche nella tradizione novellistica e, in particolare, in *Decameron* V, 2, un racconto che ruota attorno alla contrastata storia d'amore di Gostanza e Martuccio Gomito.⁹⁰ Dopo essere stato respinto dal padre dell'amata per via delle sue modeste condizioni economiche, Martuccio decide di darsi alla pirateria in modo da fare fortuna e poter così sposare l'amata. Durante una delle scorrerie che lo vedono impegnato con i suoi compagni, Martuccio viene catturato e fatto prigioniero dai saraceni e, di qui, si diffonde in patria la falsa notizia della sua morte, che getta Gostanza

⁸⁸ «Lodovico discuopre a madonna Beatrice l'amore il quale egli le porta: la qual manda Egano suo marito in un giardino in forma di sé e con Lodovico si giace; il quale poi levatosi va e bastona Egano nel giardino»: ivi, p. 1125.

⁸⁹ Beatrice inganna il marito facendogli credere di essere stata tentata da colui che ha sempre ritenuto il suo più fedele servitore, il quale le avrebbe chiesto di acconsentire ai suoi piaceri (Lodovico, infatti, si era presentato ad Egano in qualità di servo proprio per avere l'opportunità di avvicinarsi alla donna amata). Messo in guardia senza una reale motivazione, Egano si reca nelle vesti di sua moglie al presunto appuntamento con il servitore e, approfittando della circostanza, Beatrice e Lodovico hanno modo di trascorrere la notte insieme.

⁹⁰ «Gostanza ama Martuccio Comito, la quale, udendo che morto era, per disperata sola si mette in una barca, la quale dal vento fu trasportata a Susa; ritruoval vivo in Tunisi, palesagli; e egli grande essendo col re per consigli dati, sposatala, ricco con lei in Lipari se ne torna»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 852.

nella più totale disperazione. Dopo ulteriori peripezie, Gostanza viene a sapere che in realtà Martuccio è vivo e i due riescono finalmente a ricongiungersi nella città di Tunisi.

Le varie vicende seguite nel corso della *Fabritia* si risolvono con un lieto fine a cui si arriva, come accade in numerosissime commedie, per mezzo di un'agnizione. In questo caso, l'agnizione risolutiva ai fini della vicenda che ruota attorno a Fabritio riguarda Caterina, la ragazza allevata dal ruffiano Lupo, che si rivela essere in realtà la figlia di Pomponino, il quale l'aveva smarrita nel corso della presa di Bergamo. Il pedante Pomponino era infatti uno dei due pretendenti della fanciulla per cui, in seguito a questa rivelazione, si ritrova costretto a fare un passo indietro e a lasciare campo libero a Fabritio, che può in tal modo sposare Caterina. Questa dinamica può ricordare la vicenda narrata in *Decameron* V, 5: la protagonista femminile della novella boccacciana, Agnesa, è corteggiata da due giovani, Minghino di Mingole e Giannole di Severino. Alla fine della novella si scopre che Agnesa e Giannole sono fratello e sorella, per cui Minghino può avere il via libera per sposarla. Un'ulteriore affinità tra la commedia di Dolce e *Decameron* V, 5 è legata al motivo della fanciulla smarrita dai genitori nella concitazione di una fuga provocata da un evento esterno.⁹¹ Nella novella boccacciana, infatti, Agnesa viene sottratta da piccola alla sua famiglia nel corso di un incendio, al tempo della conquista di Faenza da parte di Federico II.

Al termine della novella boccacciana, in seguito all'agnizione, Bernabuccio riconosce in Agnesa quella figlia che aveva perso insieme a sua moglie quando la loro casa era andata a fuoco. Nella *Fabritia*, Caterina è al centro di una vicenda molto simile, come viene spiegato da Lupo a Melino nella scena settima dell'atto quinto:

MELINO Che dite voi di figliuola?

⁹¹ Come viene rilevato da Trebaiocchi: si veda Dolce, *Fabritia*, cit., pp. 318-319, n. 76. La stessa novella è stata già ricordata, in relazione al medesimo aspetto, a proposito dell'*Eutichia* di Grasso: cfr. *supra*, pp. 38-39.

LUPO Io voglio raccontare a voi che sete amico di quel dottore cosa che fin qui non ho raccontato ad alcuno.

MELINO Vi gioverà molto.

LUPO Quando Bergamo andò in podere d'oltramontani, essendo rubbate molte case, fu rubbata ancora quella d'un dottore, il quale con tanta fretta per salvarsi era fuggito che si scordò in quella mischia una fanciulla di otto in nove anni. La quale vedendo io in mano d'un soldato, per esser bellissima, la comprai. E dimandatola del nome del padre, ella rispose che egli si chiamava messer Pomponino dottore. Di costui mai io non intesi quello che se ne fusse, ma penso...

MELINO Non gite più oltre. Questo è desso: la patria, il nome e la professione si conformano troppo bene. Senza che egli più volte m'ha ragionato d'un così fatto accidente.⁹²

La scena di apertura del terzo atto della commedia dolciana è occupata da un dialogo tra il parassita Melino e il vecchio Pomponino. Il primo si compiace del lauto pasto consumato a pranzo in casa del suo interlocutore, nella speranza di poter replicare per cena. A questo proposito, viene chiamato in causa un celebre bevitore, Cinciglione, di cui si fa menzione nel *Centonovelle*, oltre che in vari testi cinquecenteschi:

[MELINO] Certo io non credo che Carlo Magno né il Soldano facesse mai convito così bravo e così stupendo come è stato il desinare che m'avete dato oggi in casa vostra. E se la cena di questa sera si conformerà seco, insino ad ora io la frego a Platina e a Cinciglione.⁹³

La figura di Cinciglione, divenuto proverbiale, viene menzionata in *Decameron* I, 6. Al centro del racconto vi è un frate inquisitore molto solerte nell'individuare mancanze nel campo della fede, in particolare da parte di persone da cui possa ricavare facilmente dei guadagni. Un giorno il frate sente casualmente il discorso di un uomo che, trovandosi probabilmente in uno stato d'euforia, dichiara di disporre di un vino così buono che anche Cristo vorrebbe berlo. Il frate inquisitore ne approfitta subito per accusare l'uomo di blasfemia

⁹² Dolce, *Fabritia*, cit., pp. 318-320.

⁹³ Ivi, p. 201.

e così menziona anch'egli Cinciglione, il cui nome è da considerarsi probabilmente una voce onomatopeica che riproduce il deglutire copioso degli ubriachi.⁹⁴

A che lo 'nquisitore santissimo e divoto di san Giovanni Barbadoro disse: «Dunque hai tu fatto Cristo bevitore e vago de' vini solenni, come se Egli fosse Cinciglione o alcuno altro di voi bevitori, ebbriachi e tavernieri: e ora, umilmente parlando, vuoi mostrare questa cosa molto esser leggiera».⁹⁵

Di ascendenza boccacciana è, inoltre, la metafora del 'cavalcare' per designare l'atto sessuale, che ricorre in maniera frequentissima nel corso della raccolta trecentesca. Nella scena terza dell'atto quarto, Pomponino riflette sulla forza dell'amore, che è stato in grado di fargli superare la sua nota avarizia pur di raggiungere Caterina, che si contende con il parassita Melino. Parlando fra sé e sé, Pomponino pregusta infatti la riuscita della sua impresa amorosa:

[MESSER POMPONINO] Mi sono pur usciti, mi sono pur usciti delle fibre dell'anima quattrocento fiorini tutti d'oro, tutti poco fa cavati dalla zecca e tutti traboccantissimi. «*Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis*»! Tu facesti Ercole filare, Salomone adorar gli idoli, David ammazzare Uria e Sanson per amor d'una meretrice perdere i capelli, gli occhi e la vita. E ultimamente a me, che sono un mezzo Aristotele, hai saputo trar fuori della borsa tanti belli e larghi e grossi ducati, che è stato come m'avessi cavato di testa il cervello, gli occhi della fronte e l'anima del petto. Ma in caso che Melino non me la fregghi, questa notte avrò il Paradiso. Oh, che cavaliere che io ci voglio essere; voglio cavalcar delle miglia più di diciotto!⁹⁶

Il verbo 'cavalcare' usato con significato metaforico sessuale ricorre più di una volta nel *Centonovelle*. La prima attestazione si trova in *Decameron* III, 1,⁹⁷ che

⁹⁴ Si veda, al riguardo: *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002, III, p. 149.

⁹⁵ Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 247-248.

⁹⁶ Dolce, *Fabritia*, cit., pp. 255-256.

⁹⁷ Questa novella è stata già ricordata a proposito della *Fiorina* di Ruzante: cfr. *supra*, p. 45.

descrive l'avventura di Masetto da Lamporecchio in un monastero femminile.⁹⁸ Entusiaste dell'arrivo di un uomo giovane e di bell'aspetto, le suore del convento approfittano per avere a turno dei rapporti sessuali con Masetto, che in un primo tempo riesce a soddisfarle tutte. In questo contesto si trova la seguente descrizione:

per che, avanti che quindi si dipartissono, da una volta in su ciascuna provar volle come il mutolo sapeva cavalcare: e poi, seco spesso volte ragionando, dicevano che bene era così dolce cosa, e più, come udito aveano: e prendendo a convenevoli ore tempo, col mutolo s'andavano a trastullare.⁹⁹

Un'altra occorrenza del verbo 'cavalcare' con lo stesso significato metaforico si trova in *Decameron* VIII, 4, che ruota attorno alla beffa ordita dalla vedova Piccarda a danno di un prevosto fiesolano che cerca insistentemente di piegarla ai suoi voleri.¹⁰⁰ Convinto di giacere con monna Piccarda, che è invece stata sostituita dalla sua fantesca, il prevosto viene sorpreso addirittura dal vescovo, condotto intenzionalmente sul posto dai fratelli della vedova:

il quale [proposto] giaceva con la Ciutazza; il quale, per giugner tosto, s'era affrettato di cavalcare e era, avanti che costoro quivi venissero, cavalcato già delle miglia più di tre, per che istanchetto, avendo non ostante il caldo la Ciutazza in braccio, si riposava.¹⁰¹

Il filone della *Fabritia* incentrato sulla storia d'amore fra Giulio e Lisetta giunge al suo scioglimento grazie ad un'agnizione che avviene per mezzo di un anello:

⁹⁸ «Masetto da Lamporecchio si fa mutolo e diviene ortolano d'un monistero di donne, le quali tutte concorrono a giacersi con lui»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 529.

⁹⁹ Ivi, p. 535.

¹⁰⁰ «Il proposto di Fiesole ama una donna vedova: non è amato da lei e, credendosi giacer con lei, giace con una sua fante, e i fratelli della donna vel fanno trovare al vescovo suo»: ivi, p. 1236.

¹⁰¹ Ivi, p. 1242.

[MESSER ROBERTO] Così è appunto come io ti dico, Giulio. Madonna Smeralda m'ha affermato che colei che ella ti mise tra le braccia fu Lisetta; e per onestar questa disonestà m'ha addotte certe favole che io non ho punto credute. GIULIO Dirò il vero che mi pareva pur d'aver veduta questa giovane altre volte. Ma se è come dice madonna Smeralda ella dee avere uno anelletto che io le diedi nel partirmi da lei.¹⁰²

L'agnizione attraverso un anello è un motivo tipico della commedia e della novellistica e lo si ritrova anche in due novelle boccacciane, vale a dire *Decameron* III, 9 e X, 9. La prima ha per protagonista Giletta di Narbona, una figura femminile che si distingue per la sua ingegnosità.¹⁰³ Dopo essere riuscita a guadagnarsi il matrimonio con Beltramo di Rossiglione, figlio di un conte deceduto, che tuttavia la prende in sposa contro voglia, Giletta riesce a farsi accettare di buon grado dal marito. Per dissuadere la donna dai suoi propositi, Beltramo – dopo essere andato via di casa – si era dichiarato disposto a tornare con lei solo qualora fossero state soddisfatte due condizioni, pressoché impossibili da realizzare: Giletta avrebbe dovuto mostrarsi con un anello da cui Beltramo non si separava mai e con un suo figlio in braccio. Giletta porta a compimento quest'impresa, presentandosi a Beltramo nelle vesti di una ragazza di cui lui si è invaghito e riesce in tal modo a farsi dare l'anello e ad avere un rapporto sessuale con lui, in seguito al quale dà alla luce due gemelli:

e quivi più giorni riposata [Giletta], e del conte e dove fosse avendo spiato e sentendo lui il dì d'Ogni santi in Rossiglione dover fare una gran festa di donne e di cavalieri, pure in forma di pellegrina, come uscita n'era, là se n'andò. E sentendo le donne e' cavalieri nel palagio del conte adunati per dovere

¹⁰² Dolce, *Fabritia*, cit., p. 310. Nella scena settima dell'atto primo, confidandosi con la balia, Lisetta le aveva raccontato di aver ricevuto quest'anello: «basta a dire che io giacqui due sole fiate con quel giovane e per la mala venuta ingravidai. Dapoi io più veduto non l'ho né vedendolo lo conoscerei. Ma l'ultima volta ch'ei fu meco, partendosi mi fece dono d'un picciolo anelletto, pregandomi ch'io lo serbassi per suo amore; e così ho sempre fatto, non per suo amore, ma per ricordanza della mia vergogna» (ivi, pp. 144-145).

¹⁰³ La vicenda che vede Giletta protagonista è così condensata nella rubrica della novella: «Giletta di Nerbona guerisce il re di Francia d'una fistola; domanda per marito Beltramo di Rossiglione, il quale, contra sua voglia sposatala, a Firenze se ne va per isdegno; dove, vagheggiando una giovane, in persona di lei Giletta giacque con lui e ebbene due figliuoli; per che egli poi, avutala cara, per moglie la tenne»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 628.

andare a tavola, senza mutare abito, con questi suoi figlioletti in braccio salita in su la sala, tra uomo e uomo là se n'andò dove il conte vide, e gittatagli si a' piedi disse piagnendo: «Signor mio, io sono la tua sventurata sposa, la quale, per lasciar te tornare e stare in casa tua, lungamente andata son tapinando. Io ti richieggo per Dio che le condizioni postemi per li due cavalieri che io ti mandai, tu le mi osservi: e ecco nelle mie braccia non un sol figliuolo di te, ma due, e ecco qui il tuo anello. Tempo è adunque che io debba da te sì come moglie esser ricevuta secondo la tua promessa». Il conte udendo questo tutto misvenne e riconobbe l'anello e i figliuoli ancora, sì simili erano a lui; ma pur disse: «Come può questo essere intervenuto?». ¹⁰⁴

L'altra novella boccacciana ricordata per la presenza di un'agnizione possibile grazie ad un anello è *Decameron* X, 9, in cui si propone un accostamento fra due figure che si distinguono per la liberalità: Saladino, il celebre sultano d'Egitto e un gentiluomo cristiano, messer Torello di Stra da Pavia. Al momento di partire per la crociata – la vicenda è ambientata nel periodo della Crociata bandita da Federico I –, Torello prende congedo dalla moglie Adalieta con la promessa di farsi aspettare per un tempo simbolico della durata di un anno, un mese e un giorno, e lei lo saluta facendogli dono di un suo anello:

Finite le parole, la donna piagnendo abbracciò messer Torello e trattosi di dito uno anello gliel diede dicendo: «Se egli avviene che io muoia prima che io vi rivega, ricordivi di me quando il vedrete». ¹⁰⁵

Dopo una serie di vicissitudini, Torello ritorna a Pavia, dove apprende che la moglie sta per risposarsi, dunque chiede di partecipare al banchetto di matrimonio con indosso un abito arabo (che gli consente di non essere riconosciuto). Nel corso del banchetto, Adalieta riconosce il suo primo marito proprio per mezzo dell'anello che gli aveva regalato prima della sua partenza per la crociata:

¹⁰⁴ Ivi, p. 640.

¹⁰⁵ Ivi, p. 1612.

Messer Torello, avendosi l'anello di lei messo in bocca, sì fece che bevendo il lasciò cader nella coppa, senza avvedersene alcuno, e poco vino lasciatovi quella ricoperchiò e mandò alla donna. La quale presala, acciò che l'usanza di lui compiesse, scoperchiatala, se la mise a bocca e vide l'anello e senza dire alcuna cosa alquanto il riguardò: e riconosciuto che egli era quello che dato avea nel suo partire a messer Torello, presolo e fiso guardato colui il qual forestier credeva e già conoscendolo, quasi furiosa divenuta fosse gittata in terra la tavola che davanti aveva, gridò: «Questi è il mio signore, questi veramente è messer Torello!». E corsa alla tavola alla quale esso sedeva, senza avere riguardo a' suoi drappi o a cosa che sopra la tavola fosse, gittatasi oltre quanto poté, l'abbracciò strettamente, né mai dal suo collo fu potuta, per detto o per fatto d'alcuno che quivi fosse, levare infino a tanto che per messer Torello non le fu detto che alquanto sopra sé stesse, per ciò che tempo da abbracciarlo le sarebbe ancora prestato assai.¹⁰⁶

Anche dal punto di vista onomastico, come nota Trebaiocchi, è possibile rilevare un influsso del *Centonovelle* nelle scelte fatte da Dolce al momento di comporre la *Fabritia*.¹⁰⁷ Il nome di Lisetta, oltre ad essere attestato in varie commedie cinquecentesche, si ritrova già in *Decameron* IV, 2,¹⁰⁸ così come il nome scelto da Fabritio per travestirsi da schiava – Gianetta – è presente in *Decameron* II, 8¹⁰⁹ e un'ascendenza boccacciana si può rilevare anche per il nome del vecchio e ricco pretendente di Lisetta, Ambroguiolo del Secco, derivante da *Decameron* II, 9.¹¹⁰

¹⁰⁶ Ivi, pp. 1625-1626.

¹⁰⁷ Si veda, a tal proposito: Trebaiocchi, *Introduzione*, in Dolce, *Fabritia*, cit., pp. 26-28.

¹⁰⁸ La protagonista del racconto è «una giovane donna bamba e sciocca, che chiamata fu madonna Lisetta da ca' Quirino, moglie d'un gran mercatante che era andato con le galee in Fiandra»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 718.

¹⁰⁹ In questa novella Gualtieri, conte d'Anversa, viene costretto all'esilio insieme ai due figli bambini, in seguito alla falsa accusa di tentata violenza nei confronti della nuora del re di Francia, di cui il conte è fedele vassallo. Per proteggere i figli, il conte ritiene opportuno cambiare i loro nomi e quello che viene scelto per la figlia è proprio Giannetta.

¹¹⁰ Uno dei protagonisti della novella è infatti Ambroguiolo da Piagenza: «Bernabò da Genova, da Ambroguiolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo 'ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi si tornano a Genova»: ivi, p. 457. Accanto a questo nome di derivazione decameroniana, «in questo caso Dolce sceglie un cognome parlante allusivo all'età avanzata del partito (Secco rimanda, ad esempio, a 'rinsecchito') e alla sua avidità»: Trebaiocchi, *Fabritia*, cit., pp. 26-27, n. 66.

La *Fabritia* è la commedia dolciana in cui l'influenza del *Decameron* si avverte nella maniera più intensa: dagli spunti utilizzati per elaborare la trama, all'uso di espressioni metaforiche presenti nella raccolta trecentesca, fino alla cospicua ripresa di sintagmi e costrutti ricorrenti nel *Centonovelle*, Dolce vede nell'opera di Boccaccio una preziosa miniera a cui attingere per la sua attività di composizione teatrale.

2.4.3 Ruffiano

Il *Ruffiano* è l'ultima delle commedie di Dolce, databile al 1551, anch'essa in prosa. Si tratta di una riscrittura del *Rudens* di Plauto, mediato dalla *Piovana* di Ruzante, con l'aggiunta di alcuni elementi innovativi.¹¹¹

Dal punto di vista della trama, nel *Ruffiano* viene ripreso il motivo della fanciulla sottratta ai genitori in giovane età nel contesto di un evento funesto: in questo caso il ruffiano Secco ha preso con sé Lauretta, sottraendola alla famiglia quando era ancora molto piccola nel corso di una guerra (Secco era solito allevare fanciulle rimaste senza famiglia per poi venderle ai migliori acquirenti). È Lauretta stessa a raccontarlo, in uno sfogo rivolto all'amica Giulia, nel secondo atto:

LAU. Ahi misera la sorte mia, qual peccato ho commesso mai,
che io meriti la infelicità, in che io mi trovo? Da picciola
fanciulla comincio fortuna a farmi sentire il suo amaro. Io,
come si rubano i cani, fui rubata al padre mio et venduta, come

¹¹¹ Dolce stesso lo dichiara in maniera esplicita, rivolgendosi ai lettori: «la presente comedia, già piacevole inventione di Plauto, o di autore greco, da cui egli si togliesse, fu dal medesimo intitolata *Rudente* da quelle funi, onde sono sostenute le reti de' pescatori»: L. Dolce, *Ruffiano*, Venezia, Giolito, 1551, c. 3v (si fa qui riferimento all'edizione del 1551, con interventi di ammodernamento nell'uso della punteggiatura e delle abbreviazioni e nel sistema di maiuscole e accenti). Sui rapporti fra la commedia dolciana, il *Rudens* e la *Piovana*, si vedano: R. Wendriner, *Il «Ruffiano» del Dolce e la «Piovana» del Ruzante*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XIV, 1889, pp. 254-257 e G. Padoan, *Su un noto «plagio» plautino-ruzantesco di Lodovico Dolce*, in Id., *Rinascimento in controluce*, cit., pp. 289-302.

si vendono le bestie. Et, quando io credeva esser moglie di colui da cui aspettava haver bene, me gli veggo esser tolta di mano et arrivata in parte dove, non conoscendo alcuno, temo che m'incontri peggio di quello che ho sostenuto fino a questo dì.

GIUL. Non ti dolere, che la nostra disgrazia è stata ventura, havendo noi liberate dalla servitù del Secco et lui seppellito in mare, di maniera che potremo far di noi a nostra voglia.¹¹²

Nell'atto quinto, infatti, si viene a sapere che Lauretta è figlia di Isidoro e, a partire da quest'agnizione, prende avvio lo scioglimento di questo nucleo narrativo. Come già ricordato a proposito della *Fabritia*,¹¹³ si tratta di un motivo che Dolce potrebbe aver ripreso dalla raccolta boccacciana, in particolare da *Decameron* V, 5, in cui Agnesa viene smarrita dai genitori quando è ancora bambina.

Nel primo atto del *Ruffiano* i due vecchi Lucretio e Isidoro discutono insieme al servo Malpensa della vita grama che tocca a chi prende moglie e, nel contesto di una conversazione misogina fra questi personaggi, trova posto anche un rinvio al *Centonovelle*. Lucretio, insofferente della sua convivenza trentennale con la moglie, si lamenta della propria condizione con Isidoro, il quale risponde che le conseguenze della vita coniugale sono un male comune a tutti gli uomini che decidono di sposarsi. Lucretio si informa sulla possibilità di eventuali medicine per guarire da questo male e Isidoro risponde con una citazione boccacciana.

ISIDO. Siete voi tanto meschino?

LUC. Non pare a voi, che io ci sia, se forniscono trenta et più anni che io mi vivo con trista moglie?

ISIDO. Voi havete molti compagni: et poi di quello che non si può fuggire non dee l'huomo ramaricarsi, ché questo è un male più naturale a tutti quegli che prendono moglie che non è la febbre che a tutti suol venire.

LUC. Puossi egli trovare medico o medicina che la guarisca?

ISIDO. Messer sì, buona medicina è quella di va al ponte all'Oca.

¹¹² Dolce, *Ruffiano*, cit., cc. 13v-14r.

¹¹³ Cfr. *supra*, pp. 68-69.

LUC. Non v'intendo.

ISIDO. Adoperar sopra di lei il bastone, come fece quell'huomo da bene, che dice il Boccaccio, sopra il mulo.¹¹⁴

Si tratta di una conversazione fortemente misogina all'interno della quale si fa cenno ad una novella boccacciana altrettanto misogina, vale a dire *Decameron* IX, 9 che, non a caso, si apre illustrando la teoria della subordinazione femminile, che sarebbe sancita oltre che dalle leggi e dai costumi anche dalla natura stessa.¹¹⁵ Al centro della novella ci sono i due giovani, Giosefo e Melisso, che decidono di consultare Salomone, re d'Israele, universalmente noto per la sua saggezza: il primo intende chiedere consiglio su come ammansire la propria moglie, mentre il secondo desidera indicazioni su come farsi voler bene dal prossimo. Le risposte di Salomone sono come sempre concise ed enigmatiche, tant'è che la risposta data a Giosefo («va' al Ponte all'Oca») lascia entrambi i giovani perplessi. Solo dopo un po' di tempo, lungo la strada del ritorno, si riesce a chiarire il significato delle parole di Salomone. I due viandanti si imbattono in una carovana di merci trasportata da muli e cavalli che sta attraversando un ponte e assistono alla scena di un mulattiere che inizia a bastonare duramente un mulo che si era imbizzarrito e non accennava in alcun modo a voler proseguire, fino al punto da convincere l'animale a riprendere il cammino.

Essendo adunque i due giovani per partirsi, domandò Giosefo un buono uomo, il quale a capo del ponte sedeva, come quivi si chiamasse; al quale il buono uomo rispose: «Messer, qui si chiama il Ponte all'Oca». Il che come Giosefo ebbe udito, così si ricordò delle parole di Salamone e disse verso Melisso: «Or ti dico io, compagno, che il consiglio datomi da Salamone potrebbe esser buono e vero, per ciò che assai manifestamente

¹¹⁴ Dolce, *Ruffiano*, cit., c. 10r.

¹¹⁵ «Sebbene manchi una fonte diretta sicura – osserva Alfano –, la novella s'inserisce nel tema misogino della donna ammansita attraverso una punizione corporea, di ampia circolazione in Antico e nel Medioevo, sia in Occidente sia in Oriente»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1379. Sulla dialettica filoginia/misoginia nel *Decameron* si veda C. Cazalé Bérard, *Filoginia/misoginia*, in R. Bragantini – P. M. Forni, *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 116-141.

conosco che io non sapeva battere la donna mia: ma questo mulattiere m'ha mostrato quello che io abbia a fare».¹¹⁶

Giosefo comprende così che il consiglio di Salomone per placare quella sua moglie «più che altra femina ritrosa e perversa» fosse di ricorrere alla forza senza farsi scrupoli. Nel contesto di un dialogo misogino fra i due vecchi del *Ruffiano*, Dolce sceglie di rifarsi al filone misogino presente nel *Centonovelle* che riflette la realtà nelle sue molteplici sfaccettature.

Anche nell'ultima commedia di Dolce si può riscontrare la presenza del *Decameron* che, oltre a fornire uno spunto per la costruzione della trama, viene in questo caso ripreso anche in uno dei suoi filoni forse meno noti, quello misogino: una dimostrazione di quanto quest'opera riesca ad essere per i commediografi del XVI secolo un ricchissimo repertorio capace di fornire spunti e idee adeguati per i contesti più diversi fra loro.

¹¹⁶ Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1451-1452.

2.5 Gigio Artemio Giancarli: espressivismo e plurilinguismo

Gigio Artemio Giancarli, originario di Rovigo, frequenta la corte di Ferrara negli anni della sua formazione, per poi spostarsi a Mantova e a Venezia. Noto ai contemporanei soprattutto come pittore,¹¹⁷ è anche uno scrittore prolifico e recita in prima persona in una compagnia teatrale.¹¹⁸ Di notevole importanza per la sua formazione è il soggiorno a Ferrara: negli stessi anni operano alla corte degli Estensi Ariosto e Ruzante, che lasciano traccia nelle opere del rodigino, il quale ha probabilmente occasione di frequentarli con una certa assiduità.¹¹⁹ Sono solo due le commedie di Giancarli ad essere giunte fino a noi

¹¹⁷ Non è rimasto nulla della sua opera di pittore: cfr. L. Lazzerini, *Introduzione*, in G. A. Giancarli, *Commedie. La Capraria – La Zingana*, a cura di L. Lazzerini, Padova, Antenore, 1991, p. VII.

¹¹⁸ Da ricordare alcune testimonianze sul Giancarli provenienti da amici scrittori. Andrea Calmo ne tesse le lodi in una delle sue lettere (*Al nassuo fuora de le buele de la poesia*, M. GIGIO ARTEMIO, *pitor*), mettendone in rilievo le qualità sia come scrittore che come attore: «altro stil, altro degno scrittor besognerave a narar e a sublimar un tanto benefitiao da i cieli, come sè vu; e per no esser mio cibo la pitura, e' ve lagherò avantar a le opere e a i vostri lavori, che ogni zorno le persone se ispirita drento; ma dirò de la pratica vechia del vostro componer comedie, tragedie, farse, egloghe, soneti, capitoli, stantie e tanta roba, che no la porave portar tre burchi feranti, con i più bei trati, che se viste mai; intel saverle può ordenar, i muodi, i gesti, i personazi, i intermedii, l'esprimer e 'l rapresentarle, intel dirle po anche praticon, pronto e fruatissimo» (A. Calmo, *Lettere*, a cura di V. Rossi, Torino, Loescher, 1888). Pietro Aretino, in una lettera indirizzata a Graziano da Perugia, esprime il suo apprezzamento nei confronti di Giancarli, sia in veste di commediografo che in veste di pittore: «benché è sì grande abbondanza di poeti, che poca manifattura basta a trovare chi vi componga non men comedie, che farze in suo essere, che le cose di Gigio Artemio Rodigino, poeta non men famoso che pittore valente»: P. Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, III, Roma, Salerno, 1999, pp. 523-524. Marin Negro, nel prologo della *Pace*, omaggia Giancarli facendolo apparire come un'ombra evocata da un negromante, che lo descrive con queste parole: «uno il quale si soleva dilettere grandemente de simili comedie, e in ciò n'ha fatto bonissimo profitto, talché con le sue opere si ha fatto immortale, il quale Gigio Artemio pittore rodigino, ch'ha composto tante bellissime comedie, tra le quali si ritrova in stampa la *Çingana*, la *Capraria*, la *Pellegrina* e altre degne d'esser comendate» («uno che soleva dilettersi grandemente di simili comedie, e in ciò ne ha tratto buonissimo profitto, tanto che con le sue opere si è reso immortale: egli fu Gigio Artemio, pittore rodigino, che ha composto tante bellissime comedie tra le quali si ritrova in stampa la *Zingana*, la *Capraria*, la *Pellegrina*, e altre, degne di essere apprezzate»): M. Negro, *La Pace*, a cura di S. Nunziale, Padova, Antenore, 1987, pp. 24-27. Per una ricostruzione dell'attività di Giancarli come attore di commedie, si veda P. Vescovo, *L'Accademia e la «fantasia dei brighenti». Ipotesi sul teatro dei Liquidi (Andrea Calmo, Antonio Molin, Gigio Artemio Giancarli)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 5-6, 1987, pp. 75-83.

¹¹⁹ Cfr. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., pp. 5, 30 e P. Quazzolo, *La Zingana di Gigio Artemio Giancarli nel teatro rinascimentale*, in L. E. M. Piva e P. Quazzolo (a cura di), *Gigio Artemio Giancarli: un Rodigino nel '500. Una rilettura della Zingana tra il teatro, la scena e le arti*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2024, pp. 23-25.

– *La Capraria* e *La Zingana* –, ma è lo stesso scrittore a nominarne altre due (*Il Furbo* e *L'Esorcismo*) nella dedicatoria della *Capraria*.¹²⁰ Si tratta, in entrambi i casi, di commedie plurilingui, in cui la vasta gamma di idiomi impiegati dai personaggi riesce a caratterizzare in maniera realistica la molteplicità di tipi umani presenti in scena, oltre che a rafforzare l'intento caricaturale in chiave farsesca che informa questi testi teatrali.

2.5.1 La Capraria

La Capraria, stampata a Venezia nel 1544, è un testo che risente molto della commedia erudita e, come è stato osservato da Lucia Lazzerini, «sembra la perfetta traduzione letteraria d'un dipinto manieristico»,¹²¹ in ragione della presenza di elementi fra loro contrapposti e della tendenza al virtuosismo.

La commedia, che riprende l'*Asinaria* di Plauto attraverso la *Vaccària* ruzantiana, si distingue per un intrico di vicende molto denso ma studiato nei minimi dettagli. Il vecchio Gerofilo, che ha assunto il nome di Afrone, giunge a Ferrara dove si trovano i suoi due figli, Demetrio e Campaspe (conosciuti come Lionello e Dorotea), che sono stati rapiti quando erano piccoli e che ignorano il loro legame di sangue. Gerofilo e Lionello sono entrambi innamorati di Dorotea, che si trova nelle mani del ruffiano Famelico. In accordo a uno schema tipico

¹²⁰ Rivolgendosi ad Ippolito d'Este, al quale la commedia è dedicata, Giancarli racconta di aver visto in sogno tre «figliole» nate dal suo ingegno, che gli chiedono: «e sotto qual maggior ombra vòì tu che la *Capraria*, *Il Furbo* e lo *Exorcismo* vadinsi a dimostrare nel conspetto degli uomini?» («sotto quale miglior protezione vuoi che la *Capraria*, il *Furbo* e l'*Esorcismo* vedano la luce?»): Giancarli, *La Capraria*, in Id., *Commedie*, cit., pp. 4-5.

¹²¹ Lazzerini, *Introduzione*, in Giancarli, *Commedie*, cit., p. XII. Franco Fido rileva l'importanza della formazione pittorica del rodigino, che ha dei riflessi anche nella sua produzione teatrale: «il fatto che Giancarli fosse pittore, prima che commediografo, non è un dato trascurabile perché corrisponde intanto a una costante attitudine visiva e ad una evidente cultura figurativa»: F. Fido, *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta (Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco; Baretti, Chiari, Casanova, Goldoni; Noventa, Marin, Giotti, Pasolini, Padova, Antenore, 1988, p. 66.*

della commedia, il vecchio viene dileggiato, in particolare dal servo Brusca, mentre il giovane viene aiutato dal servo Ortica, grazie al quale riesce a vincere Dorotea in una scommessa.

Fra i numerosi personaggi che intervengono sulla scena spicca la figura del servo Ortica, che tesse le trame dell'intera commedia, godendo di un primato che rimanda ad un rovesciamento delle gerarchie costituite.¹²² Nell'avvicinarsi di eventi e situazioni, un posto di primo piano è rivestito dall'espedito del travestimento. Il servo Ortica, nel suo instancabile lavoro per favorire il giovane Lionello, veste i panni di un facchino sordomuto, prima, e di un frate, poi. Nella scena di apertura dell'atto terzo si assiste alla prima di queste metamorfosi di Ortica, che si presenta come facchino sordomuto dinnanzi a Eustrato e al servo Barbon:

BARBON O padrone, chi sarà costui?

EUSTRATO Dumandolo.

BARBON Fratello, o fratello!

EUSTRATO O chié xé surdo, o chié xé muto.

BARBON Fratello, a proposito...

EUSTRATO Faghe del cigno, faghe de l'occhio!

BARBON Eh, eh, be, eh!

ORTICA Dite forte, ch'io son sordo.

EUSTRATO No ten ditto mi chié xé surdo chieste bestia? Parla
plù forte, va' sotto 'l so 'recchia.

[...]

BARBON Voi volete esser tanto secreto, e farete che costui
saprà il tutto.

EUSTRATO Apundo e' xé surdo, chiesta bestia.

[...]

EUSTRATO Ti cumenza, andé cu ello a trovar chiesto Famelica;
cognosce vui?

BARBON Come volete ch'io lo conosca s'io non lo viddi mai?

¹²² Cfr. *ivi*, pp. XIII-XIV. Tutto ciò trova conferma anche nello sviluppo della trama della commedia: in seguito alla tradizionale agnizione che ha luogo alla fine della commedia, Ortica riesce infatti a sposare Dorotea. Come osserva Lazzerini, «Ortica si presenta come perfetta replica dei servi della commedia latina; ma le nozze con la sorella del padrone, a conclusione della vicenda che lo vede protagonista, sarebbero impensabili nel teatro classico» (*ivi*, p. XVII). Sappiamo inoltre che fosse Giancarli stesso ad interpretare il ruolo di Ortica (cfr. Vescovo, *L'Accademia e la «fantasia dei brighenti»*, cit., pp. 149-153), il che suggerisce la possibilità di considerarlo una sorta di *alter ego* dello stesso autore.

EUSTRATO Chiesto surdo tel menerà, e sì tin dirà: «Famelica, Eustrato Cazzamali dal Zande xé in chiesta terra per chelli venticinque scudi per piar Dorotea e purtar cu ello».

ORTICA O Iddio, che ventura!

EUSTRATO Avé inteso?

BARBON Signor sì; e poi?

EUSTRATO En po vien sul pianza e s'ti no tronvi mi sul pianza viè su chiela ostaria de le Béttulle, mo varda chié no te intenda calche gnessù chié mi xé Epidimo Magrimi del Patrasso, *ami* di' semble chié mi xé Eustratto Cazzamali del Zandi, perché no fusse piao e menso in la presó, *gricàsme*?

BARBON Oh, voi lo direte tante fiate che lo farete intender d'avantaggio.

EUSTRATO Ah, chié xé ca gnessù chié me alde? No me alde gnessù aldri chié [chie] sta bestia surda che no aldireva la lubarda. A chin digo mi, ah? Oh là, ti no aldi, no? Oh là!

BARBON Al muro.

EUSTRATO Frandello...

ORTICA Che dite?

EUSTRATO Credo chié sarave la galande ruffià.

[...]

BARBON De ove sei?

ORTICA Io son qui.

BARBON Il mal che Dio ti dia! Di ove sei?

ORTICA Io son qui, dico, no me vedi?

BARBON Io dico: di che luoco sei?

ORTICA Ahan, ahan... ora t'ho inteso! Mio padre era cingano, e mia madre albanese.¹²³

¹²³ BARBONE: «Padrone, chi sarà quel tale?» EUSTRATO: «Domandaglielo.» BARBONE: «Fratello, fratello!» EUSTRATO: «O è sordo o è muto.» BARBONE: «Fratello, chi...» EUSTRATO: «Fagli qualche cenno, strizzagli l'occhio!» BARBONE [sbracciandosi]: «Eh, eh, be, eh!» ORTICA: «Parlate forte, sono sordo.» EUSTRATO: «Non te l'avevo detto che è sordo questo animale? Parla più forte, vagli sotto l'orecchio.» [...] BARBONE: «Ci tenete tanto a tener segrete le vostre cose, e fate saper tutto a questo tale.» EUSTRATO: «Ma è sordo, questa bestia.» [...] EUSTRATO: «Comincia ad andar con lui a trovare questo Famelico; lo conosci?» BARBONE: «Come volete che lo conosca se non l'ho mai visto?» EUSTRATO: «Questo sordo ti condurrà da lui, e tu gli dirai: "Famelico, Eustrato Cazzamali di Zante è in questa città per quei venticinque scudi, per prendere Dorotea e portarsela via".» ORTICA [a parte]: «O Dio, che fortuna!» EUSTRATO: «Hai capito?» BARBONE: «Sì, signore; e poi?» EUSTRATO: «E poi vieni in piazza, e se non mi trovi in piazza vieni all'osteria delle Béttole, ma sta attento che nessuno ti senta dire che io sono Epidimo Magrimi di Patrasso, ma di' sempre che sono Eustrato Cazzamali di Zante, ché non mi arrestino e mi mettano in prigione, capisci?» BARBONE: «Lo dite tante di quelle volte che lo farete capire fin troppo.» EUSTRATO: «Ah, c'è qui qualcuno che mi sente? Non mi sente nessun altro che questa bestia sorda che non sentirebbe la bombarda. A chi dico, eh? Ehi, tu non senti, no? Ehilà!» BARBONE: «Come dire al muro.» EUSTRATO: «Fratello...» ORTICA: «Che dite?» EUSTRATO: «Credo che sarebbe un eccellente ruffiano.» [...] BARBONE: «Di dove sei?» ORTICA: «Sono qui.» BARBONE: «Dio ti dia il malanno! Di dove sei?» ORTICA: «Sono qui, dico, non mi vedi?» BARBONE: «Voglio dire: di

Nella scena successiva si assiste ancora alla stessa dinamica e, nella parte conclusiva, è Ortica stesso a dichiarare al pubblico: «caso che vedete un fachino muto e pazzo dite: “Questo è Ortica”».¹²⁴ Come ha rilevato Lazzerini, questa scena riprende un espediente novellistico – il fingersi sordomuto – presente anche nel *Centonovelle*, in particolare in *Decameron* III, 1, dove Masetto da Lamporecchio riesce a entrare in un monastero come ortolano proprio fingendosi muto.¹²⁵

In una delle circostanze in cui il vecchio Afrone viene preso in giro dal servo Brusca, compare un'espressione di ascendenza decameroniana, vale a dire 'cavalcar la capra'.¹²⁶ Brusca propone al vecchio di vendere delle capre per ricavarne il denaro necessario al riscatto di Dorotea e, a tal fine, gli suggerisce di indossare gli abiti dei mercanti maremmani, in modo da risultare più credibile (la Maremma è nota, precisa il servo, per la sua abbondanza di capre e becchi):

AFRONE Oh, xé bezzaro chesto ambito! E puo?
 BRUSCA E poi un paro di corna a significar la mercanzia,
 cavalcando la capra.
 AFRONE Cavra mi donca bisogna cavalcar?
 BRUSCA Ad ogni modo.
 AFRONE No te basta l'agnimo vui a fari provisió a chesti cosi?
 BRUSCA Mi darebbe il core sì, quando vi fosse, come disse la
 buona femina, il *de quibus*.
 AFRONE Che chibus, chibus? Dinari, ti vol dir vui?
 BRUSCA Maisì, voi mi avete.
 AFRONE Mo trova calche vostro 'migo chié te presta chesti
 denari fina chié xé 'l cavre vendùo.

che posto sei?» ORTICA: «Ahan, ahan... ora ho capito! Mio padre era zingaro e mia madre albanese.»: Giancarli, *La Capraria*, cit., pp. 84-89.

¹²⁴ «Se per caso vedete un facchino muto e pazzo dite: “Questo è Ortica”»: ivi, pp. 92-93.

¹²⁵ La novella è stata già ricordata a proposito della *Fiorina* di Ruzante e della *Fabritia* di Dolce: vedasi *supra*, pp. 45, 70-71.

¹²⁶ A questo proposito, Lazzerini scrive: «l'intera *Capraria* si fonda, oltre che sull'ovvia polisemia del *becco*, su una scommessa 'linguistica' del servo Brusca: dar corpo, a spese del suo stolido padrone, a due diffuse espressioni, *cavalcar la capra* 'agire a sproposito (riportandone il danno e le beffe)' e *far portar le corna*, sia nella corrente accezione metaforica (e fin qui, nulla di particolarmente impegnativo), sia in quella letterale, certo più ardua da mettere in pratica, ma alla fine realizzata»: Lazzerini, *Introduzione*, in Giancarli, *Commedie*, cit., p. XIV.

BRUSCA Io mi sforzerò a trovarli a qualche modo.
 AFRONE Bexognari far tosto.
 BRUSCA Io non ci porrò tempo fra mezzo. Ove sarete voi?
 AFRONE Te 'spetto in burgo de Santo Gelmo, chié xé sura 'l
 becchi.
 BRUSCA Sì, sì, signor sì, andate, ch'io vengo ora ora.
 Tu la cavalcarai pur, la capra, a dui modi!¹²⁷

‘Cavalcare la capra’ è un’espressione che si ritrova in due luoghi decameroniani, per designare il fare un’azione inopportuna di cui si fanno le spese o, più genericamente, il fare o dire delle sciocchezze. La prima occorrenza è in *Decameron* II, 10, precisamente nella parte conclusiva del racconto, in cui spesso trovano posto commenti e considerazioni da parte dei novellatori. Dioneo ricorre a quest’espressione nel fare un parallelismo fra la vicenda di Riccardo di Chinzica (che ha appena finito di narrare) e quella della novella precedente: «donne mie care, mi pare che ser Bernabò disputando con Ambrogiuolo cavalcasse la capra inverso il chino»¹²⁸. Sia Bernabò che Riccardo di Chinzica, infatti, sono stati poco avveduti nei loro comportamenti e ne hanno dunque pagato le conseguenze (il primo scommettendo sulla fedeltà della propria moglie¹²⁹ e il secondo illudendosi di poter sposare una donna giovane e bella¹³⁰). La seconda occorrenza dell’espressione ripresa da Giancarli si trova

¹²⁷ Afrone: «Oh, è bizzarro quest’abito! E poi?» Brusca: «E poi un paio di corna come insegna della mercanzia; e cavalcherete la capra» Afrone: «Sicché dovrei cavalcare la capra?» Brusca: «Assolutamente» Afrone: «Sei disposto a procurarmi tu queste cose?» Brusca: «Sarei disposto sì, se ci fosse, come disse la buona donna, il *de quibus*.» Afrone: «Che chibus e chibus? Quattrini, vuoi dire?» Brusca: «Ecco, avete capito.» Afrone: «Be’, trova qualche tuo amico che ti presti i soldi finché non avremo venduto le capre.» Brusca: «Mi sforzerò di trovarli in qualche modo.» Afrone: «Bisogna far presto.» Brusca: «Non porrò tempo in mezzo. Dove sarete?» Afrone: «Ti aspetto nel Borgo di San Gelmo, che sta sui becchi.» Brusca: «Sì, sì, signore, andate, io arriverò tra poco.» [solo] La cavalcherai sì, la capra, e in due modi!»: Giancarli, *La Capraria*, in Id., *Commedie*, cit., pp. 94-95.

¹²⁸ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 490.

¹²⁹ «Un solamente, il quale avea nome Bernabò Lomellin da Genova, disse il contrario, affermando sé di spezial grazia a Dio avere una donna per moglie la più compiuta di tutte quelle virtù che donna o ancora cavaliere in gran parte o donzello dee avere, che forse in Italia ne fosse un’altra [...]; dopo molte altre lode, pervenne a quello di che quivi si ragionava, affermando con saramento niuna altra più onesta né più casta potersene trovar di lei; per la qual cosa egli credeva certamente che, se egli diece anni o sempre mai fuori di casa dimorasse, che ella mai a così fatte novelle non intenderebbe con altro uomo»: ivi, p. 459.

¹³⁰ Sovrastimando le proprie possibilità, il giudice pisano, «forse credendosi con quelle medesime opere sodisfare alla moglie che egli faceva agli studii, essendo molto ricco, con non

in *Decameron* VIII, 9, a proposito della solenne burla che Bruno e Buffalmacco organizzano ai danni di maestro Simone, al quale promettono un posto nella brigata di cui fanno parte: «gli onori dal medico fatti a costoro appresso questa promessa moltiplicarono: laonde essi, godendo, gli facean cavalcar la capra delle maggiori sciocchezze del mondo».¹³¹ In questo caso l'espressione descrive il comportamento dei beffatori che traggono godimento dalla dabbenaggine della propria vittima.

Nella prima delle uniche due commedie di Giancarli pervenuteci, il *Decameron* affiora quindi fra le maglie della trama, con un espediente desunto dall'universo boccacciano, e sul piano linguistico, con la ripresa di un'espressione ricorrente in due novelle della raccolta trecentesca.

2.5.2 La Zingana

La Zingana, edita nel 1545, è un testo che vanta una fortuna italiana ed europea.¹³² Ancor di più che nella *Capraria*, nella *Zingana* è evidente la ricchezza di codici linguistici impiegati, che riveste anche la funzione di mezzo caricaturale in chiave farsesca dei personaggi dialettali e alloglotti.¹³³ La trama, che recupera i *Menaechmi* di Plauto, risulta dalla combinazione di almeno

piccola sollecitudine cercò d'avere bella e giovane donna per moglie, dove e l'uno e l'altro, e così avesse saputo consigliar sé come altrui faceva, doveva fuggire»: ivi, p. 479.

¹³¹ Ivi, p. 1322.

¹³² Si vedano, al riguardo: I. Sanesi, *La commedia*, I, in E. M. Fusco (a cura di), *Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Vallardi, 1911, p. 430 e Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 229.

¹³³ Cfr. C. Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 355-382; L. Lazzerini, *Il «greghesco» a Venezia tra realtà e ludus. Saggio sulla commedia poliglotta del Cinquecento*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXV, 1977, pp. 29-95 e Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., pp. 113, 116-118. A proposito della poliglossia della *Zingana*, Lazzerini parla di «sottile instabilità», di «rapporto sempre imprevedibile tra fedeltà mimetica e caricatura» e di «inattesi salti stilistici»: Lazzerini, *Introduzione*, in Giancarli, *Commedie*, cit., pp. XIII-XIV.

quattro diverse vicende, e si dipana attorno al motivo della crisi dell'identità individuale.

Nella *Zingana* si riscontrano numerosissimi riferimenti alla complicità fra attori e spettatrici. Come è stato già ricordato, i prologhi delle commedie rinascimentali si caratterizzano per l'intento di stabilire un'interlocuzione privilegiata con il pubblico femminile, proprio nel solco della via tracciata da Boccaccio con la propria raccolta novellistica. Detto ciò, nella commedia di Giancarli il motivo della complicità con il pubblico femminile è «un dato costante e innovativo che va ben al di là della tradizionale allocuzione d'esordio».¹³⁴

Il *Decameron* lascia tracce all'interno della *Zingana* anche sul piano linguistico, attraverso la presenza di locuzioni di ascendenza boccacciana. Il primo caso è rappresentato dalla locuzione 'andare in corso'. Nella scena terza dell'atto primo, Fioretto è spaventato dall'arrivo della ruffiana Agata, per via del suo aspetto:

AGATA Ah, fio! A chi digo mi, an? Onde vastu, sangue?
FIORETTO Ohimè, ohimè, ohimè!
AGATA Onde córristu? No aver paura.
FIORETTO Falisco! O Falisco! La strega che va in corso! Apri tosto!¹³⁵

¹³⁴ Giancarli, *La Zingana*, in Id., *Commedie*, cit., p. 209, n. 3. Nel monologo della ruffiana Agata, che occupa la scena di esordio della commedia, l'apostrofe compare già tre volte: «vu no averé zà per mal si rasono cusì con vu, care fie, perché el no xé pecao a cercar de parer pì belle che no se è; e quelle che no 'l fa per vanagloria, le 'l fa per conoscer a sto mondo a che modo xé fatta la bellezza del paradiso; e de questo le ghe ne averà anca merito. Adunque, fie care, chi no 'l puol far per una via, el fazzo per l'altra. [...] Oh, aveva pur no so che cosa da dirve... An, an! Sì, sì, e' l'ho. Care fie, faséu per ventura una lemoxena per una povera zovene che se ha lassao chiapar alle belle parole de ste calaline de contrà?» («non penserete male di me se parlo di queste cose con voi, figliole care, perché non è peccato cercar di sembrare più belle di quel che si è; e quelle che non lo fanno per vanità, lo fanno per mostrare a questo mondo com'è fatta la bellezza del paradiso: e di ciò avranno anche merito. Dunque, figliole care, chi non lo può fare in un modo, lo faccia nell'altro. [...] Oh, avevo non so che cosa da dirvi... Ah, ecco! Sì, sì, mi ricordo. Care figliole, non vorreste fare un'elemosina per una povera giovane che s'è lasciata accalappiare dalle belle parole di queste farfalline di quartiere?»): ivi, pp. 208-211.

¹³⁵ AGATA: «Ehi, figliolo! Ehi, a chi dico? Dove vai, caro?» FIORETTO [spaventato dall'arrivo della vecchia]: «Ahimè, ahimè, ahimè!» AGATA: «Dove corri? Non aver paura.» FIORETTO: «Falisco! Falisco! La strega che va in corso! Apri, presto!»: ivi, pp. 212-213.

La locuzione ‘andare in corso’, usata nella *Zingana* per designare un ritrovo di streghe, deriva da *Decameron* VIII, 9.¹³⁶ La novella ruota attorno all’uso ambiguo di quest’espressione che, usata tipicamente per indicare le scorrerie piratesche, acquista nel contesto boccacciano anche nuove sfumature.¹³⁷ Maestro Simone desidera scoprire in che modo Bruno e Buffalmacco riescano a condurre una vita serena, nonostante le loro modeste condizioni economiche: di qui prende avvio la beffa dei due pittori, che traggono godimento proprio dall’ingenuità del medico. La prima risposta data da Bruno allo sciocco interlocutore utilizza la locuzione ‘andare in corso’ in maniera volutamente ambigua,¹³⁸ per generare un alone di mistero attorno al suo significato. Dopo le ripetute preghiere di maestro Simone, che chiede di saperne di più, segue una nuova risposta, che descrive in maniera dettagliata lo svolgimento di un presunto raduno di carattere fantastico, dove ogni desiderio viene realizzato:

«E questa cosa chiamiam noi volgarmente l’andare in corso: per ciò che sì come i corsari tolgono la roba d’ogni uomo, e così facciam noi: se non che di tanto siamo differenti da loro, che eglino mai non la rendono e noi la rendiamo, come adoperata l’abbiamo. Ora avete, maestro mio da bene, inteso ciò che noi diciamo l’andare in corso; ma quanto questo voglia esser segreto, voi il vi potete vedere, e per ciò più nol vi dico né ve ne priego.»¹³⁹

Un altro caso di recupero di espressioni decameroniane si riscontra nella scena tredicesima dell’atto terzo, nel contesto dei tiri giocati dal servo Spingarda ai danni di Acario. Spingarda illude il vecchio di aver creato un’occasione affinché

¹³⁶ «Maestro Simone medico da Bruno e Buffalmacco, per esser fatto d’una brigata che va in corso, fatto andar di notte in alcun luogo, è da Buffalmacco gittato in una fossa di bruttura e lasciati: ivi, p. 1305.

¹³⁷ Cfr. *ibidem*, n. 1.

¹³⁸ «Ma noi andiamo in corso, e di questo ogni cosa che a noi è di diletto o di bisogno, senza alcun danno d’altrui, tutto traiamo: e da questo viene il nostro viver lieto che voi vedete»: ivi, p. 1308.

¹³⁹ Ivi, p. 1312.

egli possa ritrovarsi con l'amata Stella, figlia di Agata, per cui lo sciocco lo ringrazia promettendogli di ricompensarlo:

ACARIO Oh, chié bona pissaùra! *Calà stecchi*, stan bé. Zenòcchiati, che te vungio dar mio benedizion per chesto. E puo te vungio fà' mio *nicocurendi* del casa, e date la *clidia*, la chiavi del frumento e del cànova, e casi chié non dingo, del scrigno!

SPINGARDA Voi lo potevate pur dir, in malora!

ACARIO Puleva sì, mo no vungio, chié 'porta troppo. Bezogna chié salva indoso per mi a chesti bezogni.

SPINGARDA Oh bene, io accetto la fattoria e il magistrato. Ma le chiavi della cantina e del granaio ove sono?

ACARIO Zé 'scuze, no se puol trovar andesso; e' sugiava, da chielle in fora ti farà zò chié vusto vui.

SPINGARDA Dunque io non avrò guadagnato altro che la benedizione? Vah, sì! Voi mi disvenite nelle mani.

ACARIO No zé vero, anzi cresce sul mà.¹⁴⁰

Come rilevato da Lazzerini, l'espressione 'cresce sul mà' è un riferimento al «santo cresci in man che Dio ci diè» di *Decameron* II, 7, con cui Marato riesce a consolare Alatiel.¹⁴¹ Si tratta chiaramente di una delle colorite metafore boccacciane che alludono al sesso maschile. La presenza di quest'elemento nella commedia di Giancarli è una delle numerose testimonianze di quanto il versante osceno del *Centonovelle* fornisca preziosi spunti ai commediografi del XVI secolo.

¹⁴⁰ ACARIO: «Oh che bella pensata! Va bene. Inginocchiati, che ti voglio dare la mia benedizione per questo. E poi voglio farti mio maggiordomo, e darti la chiave del granaio e della cantina, e perfino, stavo per dire, dello scrigno!» SPINGARDA: «Lo potevate anche dire, maledizione!» ACARIO: «Potevo sì, ma non voglio, perché è troppo importante. Bisogna che la tenga addosso io per ogni evenienza.» SPINGARDA: «Oh bene, accetto la fattoria e la magistratura. Ma le chiavi della cantina e del granaio dove sono?» ACARIO: «Sono nascoste, non si possono trovare ora; stavo scherzando, ma, a parte quelle, potrai fare quel che vorrai.» SPINGARDA: «Insomma non avrò guadagnato altro che la benedizione? Vah, sì! Voi mi svanite nelle mani.» ACARIO: «Non è vero, anzi cresce in mano»: Giancarli, *La Zingana*, in Id., *Commedie*, cit., pp. 344-345.

¹⁴¹ «La donna amaramente e della sua prima sciagura e di questa seconda si dolfe molto; ma Marato col santo cresci in man che Dio ci diè la cominciò per sì fatta maniera a consolare, che ella, già con lui dimesticatasi, Pericone dimenticato aveva»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 407. La stessa metafora boccacciana era stata già ripresa da Ruzante nella *Fiorina*: cfr. *supra*, pp. 45-46.

L'influenza del *Decameron* nella *Zingana* emerge, dunque, mediante il ricorso ad uno dei motivi più noti della raccolta trecentesca, qual è il rapporto privilegiato che il suo autore istituisce con le destinatarie del testo, così come attraverso la ripresa di sintagmi nati dall'ingegno di Boccaccio.

2.6 Andrea Calmo: il *Centonovelle* come «recetario de tutti i amanti»

Commediografo, attore e poeta, Andrea Calmo è autore di testi in cui la poliglossia veneta riesce ad esprimersi al meglio (alternando veneziano, pavano, bergamasco e inserti friulani, tedeschi, dalmatici, gregheschi).¹⁴² Sono poche le notizie certe relative alla vita e alla formazione di Calmo, a causa della carenza di dati documentari inerenti alla sua figura.¹⁴³ Da veneziano, assiste ad una fitta interazione fra la cultura italiana e quella turca, che nel corso del XVI secolo raggiunge il culmine proprio nella città lagunare mediante scambi e relazioni sia nel campo politico-diplomatico che in quello culturale-artistico. La produzione letteraria dello scrittore veneziano è varia, ma la sua vocazione teatrale è tanto rilevante da influenzare la sua intera produzione letteraria, in cui si rispecchiano esperienze maturate durante il lavoro svolto per la scena.¹⁴⁴ Ciò che sappiamo sull'attività drammatica di Calmo è in gran parte risultato di informazioni indirette, desumibili da ciò che è stato scritto a proposito di altre sue opere¹⁴⁵ o da studi riguardanti altri autori. Da questo punto di vista

¹⁴² Cfr. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, cit., p. 129.

¹⁴³ Cfr. P. Vescovo, «Sier Andrea Calmo». *Nuovi documenti e proposte*, in «Quaderni Veneti», 2, 1985, pp. 25-48.

¹⁴⁴ Cfr. Fido, *Il paradiso dei buoni compagni*, cit., pp. 41-42.

¹⁴⁵ Vedasi, ad esempio, A. De Nichilo, *Le "Lettere" di Andrea Calmo e la civiltà veneziana del Rinascimento*, in «F. M. Annali dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università di Roma», 1977, pp. 61-83.

particolarmente importanti risultano gli studi su Ruzante, che esercita una notevole influenza su Calmo.¹⁴⁶ L'universo teatrale di Calmo resta, tuttavia, qualcosa di ben distinto rispetto a quello ruzantiano, a partire dal diverso valore attribuito all'uso del dialetto, che in questo caso non rappresenta più un'alternativa rispetto ad altre scelte linguistiche, ma acquista una funzione parodistica e caricaturale. Proprio per questo, le commedie di Calmo necessitano della messa in scena per essere pienamente comprese: «la loro originalità sta nella forzatura caricaturale, nel ritmo farsesco, nel gioco suggestivo dell'esperimento espressivistico, secondo un estro "bizzarro" che sfugge spesso a precise classificazioni».¹⁴⁷

2.6.1 *Rodiana*

La prima commedia di Andrea Calmo che si prenderà in esame è la *Rodiana*, l'unica ad esserci giunta completa di data.¹⁴⁸ Rappresentata a Venezia durante il carnevale del 1540,¹⁴⁹ la sua prima stampa appare nel 1553 a nome del «famosissimo Ruzzante» dopodiché, tre anni più tardi, l'autore ne rivendica la paternità nella dedica di un'altra sua commedia, *Il Travaglia* (in cui si fa

¹⁴⁶ Dalla bibliografia critica su Beolco, infatti, è possibile ricavare preziose informazioni sull'autore veneziano. È probabile che ci sia stato anche un contatto diretto fra i due, ma non esistono elementi che possano provarlo con certezza. Nelle commedie calmiane si possono riscontrare numerose riprese da Beolco, relative soprattutto alle opere della fase finale della sua produzione, come *Fiorina* e *Anconitana*. Si vedano, al riguardo, A. Mortier, *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne*, cit., I, pp. 152-157, II, pp. 637-659 e Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., pp. 113-115.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 124-125.

¹⁴⁸ Si veda L. Lazzerini – P. Vescovo, *Per il testo della «Rodiana» del Calmo*, in «Quaderni Veneti», 8, 1988, pp. 147-172.

¹⁴⁹ Come altri commediografi con i quali era in contatto, Calmo era solito presentare le proprie commedie in occasione delle feste di carnevale. Nel prologo della *Rodiana* si fa cenno a questa abitudine: «noialtri, soliti di carnovale a trattenervi con le galanterie di questa e di quella piacevolezza, non possiam fare così aguanno» («quest'anno non possiamo rispettare quella che è la nostra consuetudine in carnevale, trattenendovi con galanterie di questa o quella commedia»): A. Calmo, *Rodiana*, a cura di P. Vescovo, Antenore, Padova, 1985, pp. 52-53.

riferimento a un debito da pagare e ad una truffa editoriale).¹⁵⁰ La *Rodiana* si configura come una sorta di repertorio di materiali tipici della commedia cinquecentesca e testimonia una programmatica tendenza all'eclettismo da parte del suo autore.¹⁵¹ Per diversi aspetti la *Rodiana* si colloca a metà strada fra commistione di elementi diversi e codificazione standardizzata e, più in generale, essa sintetizza le caratteristiche distintive e gli orientamenti della produzione calmiana.

La figura che pronuncia il Prologo definisce la commedia stessa come una «novella» da rappresentare¹⁵² e, formulando la richiesta di attenzione e silenzio, definisce il pubblico con il termine «brigata», chiaramente ispirato al gruppo dei giovani del *Centonovelle*.¹⁵³

All'interno dell'argomento, nel corso dell'esposizione della materia rappresentata, si usa l'espressione 'appiccar l'uncino' in riferimento al successo

¹⁵⁰ «E s'io son stato tardo a far in parte il debito mio la mi perdoni e dia la colpa alli maligni che mi rubborno la comedia *Rodiana*, quale fo recitata in Vinegia del 1540 e poi nella città di Trevigi sotto il felice regimento del clarissimo messer Giovanni Lippomani, facendola stampare sotto il nome di Ruzante, credendo forse con il mezzo di tante mie vigilie aggiungerli gloria»: A. Calmo, *Il Travaglia*, a cura di P. Vescovo, Padova, Antenore, 1994, p. 35.

¹⁵¹ Franco Fido la definisce «un vero catalogo o regesto dei materiali con cui si fabbricavano commedie a metà del Cinquecento»: F. Fido, *Il teatro di Andrea Calmo fra cultura, "natura" e mestiere*, in M. de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, p. 196. Non a caso, nel corso dell'argomento, troviamo un elenco strutturato a mo' di convocazione di «tutte le bagatelle che griacchiano in su le ciancie della scena» («tutte le sciocchezze che fanno rumore nelle inezie del teatro»): ivi, p. 54-55.

¹⁵² «Ma, venendo al proposito, dico, signori, che noialtri, soliti di carnovale a trattenervi con le galanterie di questa e di quella piacevolezza, non possiam fare così aguanno, e ciò causa la proposta del *quondam* nostro compagno, che non pur ci è ribellato dalla sua congregazione, ma ci ha tolto la novella che meritamente vi si dovea rappresentare stasera» («Ma, venendo al merito, devo annunciarvi, signori, che quest'anno non possiamo rispettare quella che è la nostra consuetudine in carnevale, trattenendovi con le galanterie di questa o quella commedia, e ciò circa quella proposta dal nostro *quondam* compagno, che non ha soltanto lasciato la sua compagnia, ma che ci ha privato della storia che vi si doveva giustamente rappresentare stasera»): Calmo, *Rodiana*, cit., pp. 52-53.

¹⁵³ L'attore prologante afferma di aver dimenticato la trama della commedia, dilazionando in tal modo l'esposizione dell'argomento: «avenga che da voi s'impetri il silenzio, che i nostri prieghi vi addimandano *genibus flexis*: benché io, nel veder sì generosa brigata e nel pensare a sì gran villania, son commosso in modo da la colera che non mi ricordo parola dell'argomento ch'io debbo esponervi» («vi preghiamo di accogliere la richiesta del silenzio che vi inoltriamo in ginocchio; anche se io, nel vedervi così numerosi e nel rammentare una così grande sfortuna, sono talmente turbato che non riesco a ricordare neanche una parola dell'argomento che devo esporvi»): ivi, pp. 54-55.

di Roberto in campo amoroso: «Roberto si guasta di Felicità e, portandosi da paladinazzo, l'appicca l'uncino».¹⁵⁴ Si tratta di un'espressione metaforica dal significato osceno che rientra fra le invenzioni linguistiche di Boccaccio¹⁵⁵ e di cui si trova attestazione proprio nel *Decameron*. Nella novella IV, 10 essa viene usata in riferimento al magistrato della giustizia criminale di Salerno (il cosiddetto 'stradicò'), al quale la fante si appella per tentare di salvare Ruggieri d'Aierioli.¹⁵⁶ E, ancora in riferimento alla medesima vicenda, quest'espressione viene ripresa nel momento in cui vengono descritte le reazioni della brigata dinnanzi ai racconti della giornata che sta volgendo al termine.¹⁵⁷

Al pari di altri commediografi cinquecenteschi, Calmo vede nel *Centonovelle* un prezioso repertorio di materiali di cui valorizzare il notevole potenziale comico.¹⁵⁸

Anche dal punto di vista della trama le analogie sono notevoli. Il quarto atto della *Rodiana* può essere considerato una sceneggiatura di *Decameron* VII, 4: la ripresa da Boccaccio si concentra sulla beffa che monna Ghita ordisce ai danni del marito Tofano.¹⁵⁹ Nella commedia calmiana le figure coinvolte in

¹⁵⁴ «Roberto si invaghisce di Felicità e comportandosi da paladinaccio se la porta a letto»: *ibidem*.

¹⁵⁵ Come segnala Fiorilla: cfr. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 795, n. 48.

¹⁵⁶ «Alla fante per la prima broccata parendo aver ben procacciato, quanto più tosto poté se n'andò alla prigione dove Ruggieri era e tanto il prigionier lusingò, che egli lasciò a Ruggier favellare; la quale, poi che informato l'ebbe di ciò che risponder dovesse allo stradicò se scampar volesse, tanto fece che allo stradicò andò avanti. Il quale, prima che ascoltar la volesse, per ciò che fresca e gagliarda era, volle una volta attaccar l'uncino alla cristianella di Dio, e ella, per essere meglio udita, non ne fu punto schifa»: *ivi*, pp. 794-795.

¹⁵⁷ «Se le prime novelle li petti delle vaghe donne avevano contristati, questa ultima di Dioneo le fece ben tanto ridere, e specialmente quando disse lo stradicò aver l'uncino attaccato, che esse si poterono della compassione avuta dell'altre ristorare»: *ivi*, p. 797.

¹⁵⁸ Ne è testimonianza una lettera con cui invia il *Decameron* alla cortigiana signora Fulgentia, Calmo si esprime in questo modo: «le Cento novele del Boccaccio dove fè vostro conto ch'el sia un recetario de tutti i amanti, perché in quelle diese zornae ghe se trova el muodo da inamorarse, de meter ordeni, da sconder el so moroso, da scampar via, da far le so vendete co i maridi, da responder a le sansere, da far la santa, da far la crudel, da far la gofa e breviter da piar tutti i rimedi da ofender e da defenderse»: Calmo, *Lettere*, cit., pp. 301-302.

¹⁵⁹ Monna Ghita, stufa della gelosia del marito Tofano (come noto, la gelosia è motivo ricorrente dell'intera VII giornata) decide di vendicarsene. Il piano della donna prevede di far ubriacare il marito molto frequentemente, in modo da poter incontrare di nascosto un suo amante. Un giorno Tofano, insospettito dal comportamento della moglie, scopre lo stratagemma e la coglie in flagrante, per cui si chiude in casa e le impedisce di entrarvi. La donna reagisce minacciando di gettarsi in un pozzo e facendo presente che, per quanto lui

questa riscrittura sono i due coniugi Cornelio e Felicita: lui è rivale in amore del figlio (entrambi sono innamorati della stessa donna, Beatrice), mentre lei ha una relazione adulterina con Roberto (sia Felicita che Roberto si affidano al servo Truffa per cercare di realizzare i propri desideri). Nella scena quarta dell'atto quarto troviamo un monologo di Felicita che, dopo aver dato sfogo alle proprie sofferenze amorose e dopo aver espresso l'intento di dichiararsi direttamente a Roberto, esce di casa per andare a parlare con l'amante. Al suo rientro, dopo una ricerca risultata vana, ha luogo un battibecco fra la donna e suo marito, nel corso del quale trova posto la riscrittura della novella boccacciana menzionata. Felicita si giustifica con Cornelio affermando di essere uscita per andare a cercare proprio lui, ma questi non le crede e inizia ad inveire contro, alludendo ad una presunta infedeltà della donna e dichiarandosi deciso a non farla entrare.¹⁶⁰ A questo punto Felicita minaccia di lasciarsi annegare nel fiume Parma, similmente alla monna Ghita decameroniana che minaccia di gettarsi in

cerchi delle giustificazioni, tutti la considereranno vittima di un uxoricidio. Temendo che la donna abbia realmente intenzione di suicidarsi, Tofano si reca in suo soccorso con in mano un secchio e una fune per procedere con le operazioni di salvataggio. Monna Ghita approfitta immediatamente della circostanza creatasi e rientra in casa, impedendo a sua volta al marito di farvi ingresso.

¹⁶⁰ La situazione presentata nei due contesti – *Decameron* e *Rodiana* – è analoga dal punto di vista della trama, ma nella commedia calmiana si può rilevare un inasprimento delle parole indirizzate dall'uomo alla propria moglie. Riportiamo di seguito alcuni passi utili per fare un confronto. Tofano, dopo essersi reso conto dell'inganno tesogli dalla moglie, le rivolge queste parole: «“donna, tu ti fatichi invano, per ciò che qua entro non potrai tu tornare. Va' tornati là dove infino a ora sè stata: e abbi per certo che tu non ci tornerai mai infino a tanto che io di questa cosa, in presenza de' parenti tuoi e de' vicini, te n'avrò fatto quello onore che ti si conviene”»: Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1101-1102. Ben più aspro è invece il discorso che Cornelio fa a Felicita nella *Rodiana*, dimostrandosi irremovibile di fronte alle preghiere della donna che chiede di farsi aprire la porta di casa. Ne riportiamo qualche stralcio. CORNELIO: «A mi, an? La baldezza sgionfa de lasagne, piena de peccài mortali, femena de otto visi e mezzo! Deh, *maledictus homo qui confidit* in donna carga de mali costumi e de falsitàe! e' no so zò che me tegna che non < te > butta in cà un lavezzo de bruo de erbette. [...] Va' in malora, pecadora, scrò infangà, va' via, chi ti tien? cancaro te magna, vatte squartà, va' t'appicà, vatte aniegà, vatte ammazzà, che te incago, piallà dal cavallo, me mancherà ben partito: no fé, no mené, che son de puina!» (CORNELIO: «A me, eh? la sfaciataggine gonfia di chiacchiere, piena di peccati mortali, femmina di otto visi e mezzo! ah, maledetto l'uomo che confida in una donna piena di cattivi costumi e di falsità! non so che cosa mi trattenga dallo svuotarti in testa una pentola di brodo di verdure. [...] Vai in malora, peccatrice, porca infangata, vai via, chi ti trattiene? ti mangi il canchero, vatti a squartare, vatti a impiccare, vatti ad annegare, vatti ad ammazzare, che ti caco, che sei piallata dal farti cavalcare, mi mancherà forse partito: non fate, non menate, che sono di ricotta!»): Calmo, *Rodiana*, cit., pp. 174-175.

un pozzo.¹⁶¹ Proprio come Tofano, anche Cornelio casca nella trappola che gli viene tesa e si precipita fuori casa per accorrere in aiuto della moglie, così che Felicità – analogamente a monna Ghita – ne approfitta per rientrare immediatamente in casa e serrarsi al suo interno, impedendo a sua volta l'accesso al marito.¹⁶² Possiamo notare, dunque, come le linee essenziali della trama siano le stesse, con una variazione relativa ad un elemento secondario: se

¹⁶¹ FELICITA: «Ora, poiché volete così, voglio dar fine a' miei giorni e rimaner cibo e pasto de' pesci del fiume di Parma: ma sallo Iddio che di ciò ne sarai cagione e così Giove ti fulmini, come per te rimango dannata, vecchio ribaldo, incrudelito Nerone, or ora mi voglio affocare: restati, serpe avenenato, arrabbiato mastino; a Dio mi raccomando!» (FELICITA: «Adesso, visto che volete così, voglio mettere fine ai miei giorni e diventare cibo e pasto dei pesci del fiume Parma: ma Dio lo sa che la colpa di questo sarà tua e che Giove ti fulmini allo stesso modo in cui io per colpa tua resto dannata, vecchio ribaldo, incrudelito Nerone, adesso mi voglio affogare: rimani, serpe velenoso, mastino feroce; mi raccomando a Dio!»): *ibidem*. Nella novella decameroniana VII, 4 monna Ghita minaccia il suicidio gettandosi in un pozzo: «“innanzi che io voglia sofferire la vergogna che tu mi vuoi fare ricevere a torto, io mi gitterò in questo pozzo che qui è vicino: nel quale poi, essendo trovata morta, niuna persona sarà che creda che altri che tu per ebbrezza mi v'abbia gittata; e così o converrà che ti sia tagliata la testa sì come a micidial di me che tu veramente sarai stato”»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1102.

¹⁶² La situazione risulta a questo punto ribaltata rispetto a quella precedente, perché in entrambi i casi le figure femminili, irremovibili dinanzi alle suppliche dei propri coniugi, mettono a frutto la propria astuzia, facendo per giunta credere di essere alle prese con mariti ubriaconi che pretendono di rincasare a qualunque ora della notte. Così si legge nel *Decameron*: «Ella [monna Ghita], lasciato stare il parlar piano come infino allora aveva fatto, quasi gridando cominciò a dire: “Alla croce di Dio, ubriaco fastidioso, tu non c'enterai stanotte; io non posso più sofferire questi tuoi modi: egli convien che io faccia vedere a ogn'uomo chi tu se' e a che ora tu torni la notte a casa» (ivi, p. 1103). Di seguito, una parte dello scambio che avviene tra i due coniugi nella *Rodiana*. FELICITA: «E che volete voi, imbrocato, uomo da niente? par a voi bella prova tutto il giorno e la notte andarvi sollazzando e consumando il mio con mille meretrici, facendomi – per persone che vi mangeriano del cuore se l' fusse d'oro – mille disagi patire, andando ancora per quante taverne è in Parma?» CORNELIO: «Moièr, ti sé ti? mo mi no parlo con anegài! mo a che muodo estu scapolà? per to fe', averavistu mai magnà libri de negromanzia in casa de qualcun? averzi, cara fia, cara colonna, che trepava, e' despenarò la partia, su, eh su, patti e pagài.» FELICITA: «Vanne in malora, che s'io t'apro che Iddio non mi aiuti: va pur a cercarti altro albergo per questa notte: qui entro non entrerai, e con questo ti lascio a far la bertuccia così, meschino, in giuppone.» (FELICITA: «E voi che volete, ubriaco, uomo da nulla? vi pare una bella cosa andare giorno e notte a divertirvi consumando le mie sostanze con mille puttane, insieme a gente che vi mangerebbe anche il cuore se fosse d'oro, e gironzolando per tutte le osterie di Parma, facendomi patire mille disagi?» CORNELIO: «Sei tu, moglie? io non parlo dunque con annegati! ma in che modo ti sei salvata? in fede tua, hai per caso mangiato a casa di qualcuno libri di negromanzia? apri, cara figliola, cara colonna, che scherzavo, dai, che depennerò la partita, sú, e saremo pari e pagati.» FELICITA: «Vattene in malora, che Dio non mi aiuti più se io ti apro: vai pure e cercati un altro posto per questa notte: qui dentro non entrerai, e con questo ti lascio così, a fare la bertuccia, poverino, in giubbone.»): Calmo, *Rodiana*, cit., pp. 176-177.

nella novella boccacciana Tofano cerca di soccorrere la moglie con un secchio legato ad una fune,¹⁶³ nella *Rodiana* Cornelio si fa portare dalla serva Maddalena una rete da pesca (la “vòega”) per raggiungere Felicità presso il fiume Parma.¹⁶⁴ Il presunto salvataggio con uno strumento atto a prelevare acqua dal pozzo (la secchia della novella decameroniana) diventa nella commedia calmiana un salvataggio per mezzo di una piccola rete da pesca, strumento che risulta obiettivamente poco adatto ad un impiego di questo genere. Vescovo evidenzia di essere in presenza di «un modo assolutamente anomalo di utilizzare uno spunto novellistico», che consiste in una ripresa del modello di riferimento in chiave farsesca.¹⁶⁵ Lo spunto in questione è rappresentato dallo strumento con cui realizzare il presunto salvataggio e, a ben vedere, è un elemento di secondaria importanza all'interno della novella, dal momento che Tofano finisce per non utilizzarlo perché si rivela, di fatto, privo di qualsiasi utilità. Eppure Calmo si concentra su questo dettaglio inessenziale e vi costruisce su una ripresa che gli consente di distinguere il suo testo dal modello di riferimento, conferendogli una caratterizzazione farsesca.¹⁶⁶ In questo caso, la teatralizzazione consiste essenzialmente in un «coagularsi della vicenda intorno a uno spunto che fa del trascurabile un'occasione comica».¹⁶⁷

Un'altra ripresa decameroniana a livello di trama, di entità diversa rispetto alla riscrittura appena presa in esame, si trova nella scena settima del secondo atto. Il servo Truffa ha promesso a Cornelio di aiutarlo nella sua impresa amorosa e

¹⁶³ In seguito al lancio del masso nel pozzo da parte di monna Ghita, Tofano corre subito ai ripari: «la pietra, giugnendo nell'acqua fece un grandissimo romore, il quale come Tofano udì credette fermamente che essa gittata vi si fosse; per che, presa la secchia colla fune, subitamente si gittò di casa per aiutarla e corse al pozzo»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1103.

¹⁶⁴ CORNELIO: «Ah, moièr bella, moièr santa, vien in casa che trepo con ti, non andar cara Felicità! Maddalena porteme, presto, porteme la vòega!» (CORNELIO: «Ah, moglie bella, moglie santa, vieni a casa che stavo scherzando, non farlo, cara Felicità! Maddalena portami, presto, portami la volega!»): ivi, pp. 174-175.

¹⁶⁵ Per questo aspetto si veda P. Vescovo, *Introduzione*, in Calmo, *Rodiana*, cit., p. 19.

¹⁶⁶ Come osserva Vescovo, «se la pretesa di far aggrappare una persona alla secchia con cui si attinge acqua dal pozzo può essere plausibile, un salvataggio con la reticella è evidentemente grottesco e surreale, e del resto il vecchio sottolinea tutta la sua imbecillità nell'invito “vien in vòega!” (IV, 57)»: *ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

gli fa credere di essersi rivolto a tal fine al negromante Simon, che metterà a frutto la sua profonda conoscenza in campo di magia per esaudire i desideri del vecchio (in realtà si tratta di un espediente per allontanare Cornelio di casa e lasciare Felicità libera di agire indisturbata). Lo sciocco Cornelio si affida al negromante che gli assicura di farlo arrivare direttamente dalla sua amata in forma di polvere. Dopo aver pronunciato svariate formule e invocazioni, il negromante fa credere a Cornelio di non riuscire più a vederlo, ipotizzando ad alta voce che egli sia già giunto a destinazione:

MISTRO SIMON Oh cancher, la va be – che no vedi plù quest’ora! – la sconzuraziò ha fac operaziò; el vò chiamà per veder se l’è ol vira: oh messer Corneli, messer Corneli! maidé, cancher, fuoco zambà! el dè <e>s’ormai apres de la so morosa, lu... se’l sarà ol vira el saverò ades, bene: *oh decus, oh splendor, oh lux mea corque Corneli! nil mi respondes! meus!* o<r>sùs oh Corneli, *mus copra gnoche-gnocarum! nil mi respondes! sum Simeonque tuus!* tift tof!

CORNELIO Ohimé, Dio *qui Lazzarus resuscitasti, salvum me fac!* Sté in pase, no tré, che son qui, no ve dubité!¹⁶⁸

L’espediente che consiste nel prendersi gioco di qualcuno facendogli credere di essere invisibile ricorda da vicino la novella decameroniana VIII, 3, in cui Calandrino si convince di aver acquisito il potere dell’invisibilità – assicuratosi dall’elitropia – proprio perché Bruno e Buffalmacco, recatisi con lui alla ricerca della pietra magica, parlano fra loro facendo finta di non vederlo più:

Per che, veggendo Buffalmacco e Bruno che Calandrino era carico e l’ora del mangiare s’avvicinava, secondo l’ordine da sé posto disse Bruno a Buffalmacco: «Calandrino dove è?».

¹⁶⁸ MISTRO CORNELIO: «Canchero, la va bene, che non veda più quest’ora!, lo scongiuro ha fatto effetto; voglio chiamarlo per vedere se è vero: messer Cornelio, messer Cornelio! mio Dio, cancher, fuoco selvatico! deve essere già accanto alla sua fidanzata, lui... se è così lo saprò adesso, bene: *o decus, o splendor, o lux mea corque Corneli!* nessuno mi risponde, meglio! orsù, Cornelio, *mus copra gnoche-gnocarum!* nessuno mi risponde! sono il tuo Simon!» (*lancia delle pietre contro Cornelio*). CORNELIO: «Ohimé, Dio che facesti resuscitare Lazzaro, salvami! state buono, non tirate, che sono qui, non dubitate!»: Calmo, *Rodiana*, cit., pp. 118-119.

Buffalmacco, che ivi presso sel vedea, volgendosi intorno e or qua or là riguardando, rispose: «Io non so, ma egli era pur poco fa qui dinanzi da noi». Disse Bruno: «Ben che fa poco! a me par egli esser certo che egli è ora a casa a desinare e noi ha lasciati nel farnetico d'andar cercando le pietre nere giù per lo Mugnone». «Deh come egli ha ben fatto» disse allor Buffalmacco «d'averci beffati e lasciati qui, poscia che noi fummo sì sciocchi, che noi gli credemmo. Sappi! chi sarebbe stato sì stolto, che avesse creduto che in Mugnone si dovesse trovare una così virtuosa pietra, altri che noi?» Calandrino, queste parole udendo, imaginò che quella pietra alle mani gli fosse venuta e che per la virtù d'essa coloro, ancor che loro fosse presente, nol vedessero. Lieto adunque oltre modo di tal ventura. Senza dir loro alcuna cosa, pensò di tornarsi a casa; e volti i passi indietro se ne incominciò a venire.¹⁶⁹

Calandrino rientra dunque a casa, dove viene salutato normalmente dalla moglie, per cui si convince che l'effetto dell'elitropia si sia perso a causa di un presunto influsso negativo della donna. Parallelamente, al Cornelio calmiano viene fatto credere di aver bloccato per la giornata corrente qualsiasi possibilità di riuscita dell'incantesimo, per essere venuto meno alle prescrizioni date dal mago (interrompendo l'osservanza di assoluto silenzio).

Anche dal punto di vista dei personaggi è possibile rintracciare un'influenza della raccolta boccacciana, soprattutto in rapporto a Cornelio e Felicità. Cornelio presenta alcune caratteristiche riconducibili alla figura del pedante che, come abbiamo avuto modo di constatare, rientra fra le invenzioni del teatro cinquecentesco che nascono proprio grazie all'apporto della produzione novellistica.¹⁷⁰ Cornelio è un avvocato di scarso valore, vecchio e sciocco, ma è convinto di avere una grande cultura, di cui fa sfoggio ricorrendo spesso all'uso di espressioni in latino e di citazioni colte, proprio come ogni pedante che si rispetti.¹⁷¹ Per di più, Cornelio si illude di poter competere in amore con

¹⁶⁹ Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1230-1231.

¹⁷⁰ Vedi *supra*, pp. 39-42.

¹⁷¹ Ad esempio, discutendo con Demetrio nella scena sesta dell'atto terzo, Cornelio menziona Ovidio: «anche mi ho lezùo Ovidio che dise: “*Am pio Penelope in letto, teteme Ulisse*”; e quell'altro capitolo: “*Troia aiazza de cera, deghe int'el viso d'una paëlla*”. Che diavolo ha da far Agamennon, Menelao, Aiazze, Telamon, Achille e Penello? che mi no son de quei spaurosi troiani che intriga i denti alle ninfe. Laghé andar per vostra fe' i fastidi da una banda, che cento

il figlio Federico, dal momento che sono entrambi innamorati di Beatrice (figlia della nobildonna bolognese Liguria/Sofronia e del medico Teofilo/Demetrio). Felicità, invece, presenta le caratteristiche della cosiddetta ‘suora’. Quest’ultima è una figura di cui si trovano innumerevoli esempi nel teatro cinquecentesco, che prende spunto dal modello di diverse figure femminili boccacciane, giovani e forti, che si ritrovano sposate a mariti vecchi e incapaci di soddisfarle sul piano sessuale. Il primo esempio di ‘malmaritata’ si trova in *Decameron* II, 10 e risponde al nome di Bartolomea Gualandi, «una delle più belle e delle più vaghe giovani di Pisa», andata in sposa a Riccardo di Chinzica. Giudice pisano, «più che di corporal forza dotato d’ingegno», Riccardo credeva «con quelle medesime opere sodisfare alla moglie che egli faceva agli studii»¹⁷² e costringeva la povera donna in una condizione di quasi totale astinenza dai rapporti sessuali. Una volta rapita dal corsaro Paganino da Mare, Bartolomea inizia a condurre una vita completamente diversa da quella precedente e, dinnanzi alla possibilità di tornare con il marito, si rifiuta di ricongiungersi a lui, rinfacciandogli di averla trascurata e di aver peccato di presunzione.¹⁷³ In III, 4 la moglie di frate Puccio, più anziano di lei e completamente dedito alla vita

ducato de carri no paga un affanno de debito: e’ voio che vu me fé un servisio e che no me fé parole» («anch’io ho letto Ovidio che dice “La pia Penelope a letto, coccolami Ulisse”, e quell’altro capitolo “Troia agghiaccia di cera, datele nel viso con una padella”. Che diavolo c’entrano Agamennone, Menelao, Aiace, Telamone, Achille e Pennello? io non sono uno di quei troiani vigliacchi che vanno a far paura alle ninfe. Lasciate andare da una parte i fastidi, per piacere, che cento ducati di carri non ripagano un affanno di debito: voglio che mi facciate un piacere, non che mi facciate parole»: Calmo, *Rodiana*, cit., pp. 148-149. E più in là, sempre nel corso della medesima discussione, il vecchio avvocato sfodera un’espressione in latino: «moia, andé in Licardia! E’ vogio andar a çercar Truffa e metterme in ordine, el me recresse che ho manzào pasto grosso, che no averò la vose cusì desposta: a so posta, “*qui fecit quod potuit legibus ampliavit*” («via, andate in Leccardia! Voglio andare a cercare Truffa e a mettermi in ordine, mi rincresce di aver mangiato pasto pesante, che non avrò la voce molto disposta: sia quello che sia, “*qui fecit quod potuit legibus ampliavit*”»): ivi, pp. 150-151.

¹⁷² Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 479-480.

¹⁷³ Il discorso che la donna rivolge a Riccardo per motivare la sua scelta descrive bene la condizione della malmaritata: «ma voi, mentre che io fui con voi, mostraste assai male di conoscer me. Per ciò che se voi eravate savio o sete, come volete esser tenuto, dovavate bene avere tanto conoscimento, che voi dovavate vedere che io era giovane e fresca e gagliarda, e per conseguente conoscere quello che alle giovani donne, oltre al vestire e al mangiare, benché elle per vergogna nol dicano, si richiede: il che come voi il faciavate, voi il vi sapete. E se egli v’era più a grado lo studio delle leggi che la moglie, voi non dovavate pigliarla»: ivi, pp. 485-486.

spirituale, è costretta a fare spesso delle lunghissime “diete”.¹⁷⁴ Da considerare poi la novella IV, 10 in cui il medico Mazzeo della Montagna, già molto avanti con gli anni, prende in sposa una sua giovane concittadina, che lascia per la maggior parte del tempo “infreddata”.¹⁷⁵ I tratti principali della malmaritata si ritrovano anche in madonna Filippa, protagonista di VI, 7, che si difende abilmente dall'accusa di adulterio davanti al podestà, facendo presente di non essere mai venuta meno ai propri doveri coniugali e puntualizzando che, nonostante ciò, le fosse rimasta dell'energia che non sarebbe stato giusto sprecare.¹⁷⁶ Nella settima giornata, in cui «si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti»,¹⁷⁷ troviamo altre 'malmaritate'. In VII, 2 Peronella rinfaccia al marito una sua presunta condotta integerrima, lamentandosi della scelta fatta al momento del matrimonio.¹⁷⁸ In VII, 8 viene riprodotto ancora lo stesso schema: protagonisti

¹⁷⁴ «La moglie, che monna Isabetta aveva nome, giovane ancora di ventotto in trenta anni, fresca e bella e ritondata che pareva una mela casolana, per la santità del marito, e forse per la vecchiezza, faceva molto spesso troppo più lunghe diete che voluto non avrebbe; e quando ella si sarebbe voluta dormire o forse scherzar con lui, e egli le raccontava la vita di Cristo e le prediche di frate Nastagio o il lamento della Magdalena o così fatte cose»: ivi, p. 561.

¹⁷⁵ Dioneo, che racconta questa novella, descrive in tal modo la situazione dei due coniugi: «[Mazzeo della Montagna], avendo presa per moglie una bella e gentil giovane della sua città, di nobili vestimenti e ricchi e d'altre gioie e tutto ciò che a una donna può piacere meglio che altra della città teneva fornita; vero è che ella il più del tempo stava infreddata, sì come colei che nel letto era male dal maestro tenuta coperta. Il quale, come messer Riccardo di Chinzica, di cui dicemmo, alla sua insegnava le feste e le digiune, così costui a costei mostrava che il giacere con una donna una volta si penava a ristorar non so quanti dì, e simili ciancie; di che ella viveva pessimamente contenta»: ivi, p. 785.

¹⁷⁶ Con queste argomentazioni madonna Filippa conduce in maniera brillante la propria autodifesa: «“Avanti che a alcuna cosa giudicar procediate, vi priego che una piccola grazia mi facciate, cioè che voi il mio marito domandiate se io ogni volta e quante volte a lui piaceva, senza dir mai di no, io di me stessa gli concedeva intera copia o no”. A che Rinaldo, senza aspettare che il podestà il domandasse, prestamente rispose che senza alcun dubbio la donna a ogni sua richiesta gli aveva di sé ogni suo piacer concesso. “Adunque” seguì prestamente la donna “domando io voi, messer podestà, se egli ha sempre di me preso quello che gli è bisognato e piaciuto, io che dovevo fare o debbo di quel che gli avanza? debbo io gittare a' cani? non è egli molto meglio servirne un gentile uomo che più che sé m'ama, che lasciarlo perdere o guastare?”»: ivi, p. 1013.

¹⁷⁷ Ivi, p. 1073.

¹⁷⁸ «“Oimè, lassa me, dolente me, in che mal'ora nacqui, in che mal punto ci venni! ché avrei potuto avere un giovane così da bene e nol volli, per venire a costui che non pensa a cui egli s'ha menata a casa! L'altre si danno buon tempo cogli amanti loro, e non ce n'ha niuna che non abbia chi due o chi tre, e godono e mostrano a' mariti la luna per lo sole; e io, misera me! perché son buona e non attendo a così fatte novelle, ho male e mala ventura: io non so perché

sono il mercante Arriguccio Berlinghieri e sua moglie Sismonda, «una giovane gentil donna male a lui convenientesi», alla quale egli dedica scarsissime attenzioni («poco con lei dimorava»¹⁷⁹). Sismonda inizia a frequentare un suo giovane spasimante, quindi Arriguccio diventa talmente geloso di lei da controllarne qualsiasi movimento, rendendole di fatto impossibile l'organizzazione di incontri clandestini. Tuttavia, grazie alla sua sagacia, la donna riesce non solo a sgomberare il campo da tutti i rischi connessi ai sospetti del marito, ma anche a portare avanti la propria relazione extraconiugale in maniera totalmente indisturbata. Un altro esempio di 'malmaritata' è la Lidia di VII, 9, sposata con il nobile Nicostrato e innamorata del giovane servitore Pirro, che decide di adoperarsi per porre rimedio al torto subito dalla fortuna nell'aver avuto un marito molto più grande di lei.¹⁸⁰ Proprio su esempio delle figure boccacciane, che rivendicano con forza e intelligenza i propri diritti sessuali, le 'malmaritate' del teatro comico rinascimentale risultano quasi legittimate nell'intrattenere delle relazioni extraconiugali, in virtù della necessità di sopperire alle mancanze che sono costrette a sopportare. Nella scena quarta dell'atto primo Roberto si confida con Truffa e, dando sfogo alle proprie sofferenze amorose, non si capacita di come una donna giovane e bella come Felicità sia destinata a condividere la sua vita con un uomo così scarso di ogni qualità qual è Cornelio.¹⁸¹

io non mi pigli di questi amanti come fanno l'altre! Intendi sanamente, marito mio, che se io volessi far male, io troverei ben con cui, ché egli ci son de' ben leggiadri che m'amano e vogliommi bene e hannomi mandato proferendo dimolti denari, o voglio io robe o gioie, né mai mel sofferse il cuore»: ivi, p. 1086.

¹⁷⁹ Ivi, p. 1135.

¹⁸⁰ Lidia chiede dunque aiuto a Lusca, serva mezzana d'amore, e descrive se stessa con queste parole: «io son giovane e fresca donna e piena e copiosa di tutte quelle cose che alcuna può desiderare, e brevemente fuor che d'una non mi posso ramaricare: e questa è che gli anni di mio marito son troppi se co' miei si misurano, per la qual cosa di quello che le giovani donne prendono più piacere io vivo poco contenta. E pur come l'altre desiderandolo, è buona pezza che io diliberai meco di non volere, se la fortuna m'è stata poco amica in darmi così vecchio marito, essere io nimica di me medesima in non saper trovar modo a' miei dilette e alla mia salute»: ivi, p. 1148.

¹⁸¹ ROBERTO: «Ma di ciò mercé ne è il cieco e severo alato Cupido, qual mai posa de bersagliar giorno e notte gli miseri squarciati cori, malcontenti di sue dure e sanguinevoli leggi. Non già che mi pentisca ponto de aver collocato la mia vita negli occhi di Felicità, qual non altrimenti molto avanza tutte le belle di Parma che il lucido sole ogni altra stella in cielo, che ben senza

Nella *Rodiana* Calmo riprende dal *Decameron* alcuni fra i tratti più noti di questa commedia – come la lapidazione di una persona che si finge di non vedere o l'accusa alla vittima di aver vanificato un incantesimo a causa delle sue proteste –, tuttavia «i motivi tradizionali sono deformati in chiave parodistica, con risultati di indubbia comicità».¹⁸²

2.6.2 Il Travaglia

Rappresentato in occasione delle feste di carnevale del 1546 e stampato a Venezia dieci anni più tardi, *Il Travaglia* è stato considerato l'apice del plurilinguismo di Calmo e del suo impiego più estensivo.¹⁸³

Il Travaglia ruota attorno al *topos* comico della fanciulla che, per stare insieme all'uomo amato, entra al suo servizio travestita da ragazzo. A questo filone se ne affiancano numerosi altri, che seguono le rocambolesche avventure di varie figure.

anima e core sarebbe quel giovane che a' tempi nostri non solo desiasse una cotanta rara bellezza, ma ancor non spargesse il proprio sangue per averne poi la sua bona e onesta grazia. Ma d'Amor mi doglio fin al core, che ti patischi che omo carico d'anni, ribambito, al qual donna più presto nutrice che moglie si po' addimandare, possede tal dea. Pazienza, salo Idio quanto me rincresce e dole, niente di meno non mi voglio desfidare, per Dio, che spero che di breve, usando il consiglio e l'opra di Prudenzia, pervenirò al desiato fine». (ROBERTO: «Ma la colpa di tutto ciò è del cieco e crudele alato Cupido, che mai smette di colpire, giorno e notte, i miseri cuori piagati, che mal sopportano le sue leggi dure e sanguinose. Non che mi penta per nulla di avere posto la mia vita negli occhi di Felicita – che supera tutte le belle di Parma come fa in cielo il sole con le altre stelle –, che certamente sarebbe senz'anima e cuore un giovane che al giorno d'oggi non solo non bramasse una così grande bellezza, ma che non spargesse anche il suo sangue per ottenere la sua buona e onesta grazia. Mi lamento invece nel profondo che Amore possa tollerare che tale dea sia posseduta da un uomo carico d'anni e ribambito, a cui la donna può servire da nutrice piuttosto che da moglie. Pazienza, Dio sa quanto ciò mi infastidisce e addolora, ma non voglio tuttavia perdermi d'animo, per Dio, che spero di arrivare in breve tempo al fine tanto bramato, servendomi del consiglio e dell'opera di Prudenzia»): Calmo, *Rodiana*, cit., pp. 72-73.

¹⁸² Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 115.

¹⁸³ Cfr. P. Vescovo, *Introduzione*, in Calmo, *Il Travaglia*, cit., pp. 13-14.

Un ruolo di primo piano è ricoperto da Cortese, la ruffiana a cui ben tre personaggi (Collofonio, Proculo ed Ersilia/Travaglia) si sono rivolti per cercare di conseguire i propri obiettivi in materia amorosa. Nella scena quattordicesima del terzo atto, Cortese incontra il pedante bergamasco Archibio. Nel corso della notte appena trascorsa, Cortese ha fatto un sogno di cui vorrebbe conoscere il significato, come afferma riflettendo fra sé e sé ad alta voce. Avendola udita, Archibio le si presenta come esperto di pratiche divinatorie e magiche,¹⁸⁴ così che Cortese decide di consultarlo. E, nel dare il proprio responso alla ruffiana, il pedante sfodera nel proprio discorso una sentenza proverbiale, indicandone la fonte proprio nella raccolta novellistica di Boccaccio («ol noster Zan Boccacci»).

CORTESE Dirò a vostra sinoria spontabilintàe, me trovào gieri sera andari in lento ponco lezerenta del çena, perchié me trovào mancarì la vin, e cunsí, volta de ca e suto sora, me durmenzào su la fiango dal banda del curaènla.

MAESTRO La povertat genera sti bagài e po anch *causa sobrietatis* e cun' dis ol noster Zan Boccacci in *enigma locutionis*, sentenza indorada: «quel che la sera no çena tutta notte se ramena».¹⁸⁵

La massima in questione è tratta dalla novella III, 4, in cui don Felice sfrutta la devozione religiosa di frate Puccio per giacere con la moglie di quest'ultimo. Dopo averlo convinto dell'efficacia di una rigida penitenza notturna che prevede anche il digiuno, don Felice riesce a trascorrere tutte le sere in compagnia della moglie di frate Puccio in maniera indisturbata. Una notte,

¹⁸⁴ Il pedante risponde alla ruffiana definendo se stesso in questo modo: «e' so amador e ach professor de tutti i letri scienziali: fé voster cont che sii un informado Zoroaster» («sono un amatore e anche professore di tutte le materie scientifiche: fate conto che sia un informato Zoroastro»): Calmo, *Il Travaglia*, cit., pp. 176-177. I riferimenti alla sfera scientifica sono riconducibili all'intento di parodizzare le numerose figure che nel corso del XVI secolo vantavano presunte competenze nel campo dell'astrologia e dell'interpretazione dei sogni.

¹⁸⁵ CORTESE: «Dirò a vostra signoria rispettabilità, ieri sera mi sono ritrovata ad andare a letto un po' leggeretta di cena, perché non avevo il vino, e così, voltandomi e rivoltandomi, ho preso sonno sul fianco dalla parte della corata.» MAESTRO: «La povertà genera questi impacci e poi anche la sobrietà e, come dice il nostro Gianni Boccaccio in *enigma locutionis* nella sentenza dorata: "chi va a letto senza cena tutta la notte si rigira".»: ivi, pp. 178-179.

mentre sta facendo la sua solita penitenza in un'apposita camera, frate Puccio sente la moglie dimenarsi e così le chiede a distanza quale sia la ragione di un simile trambusto. La moglie, che aveva finto di voler fare compagnia al coniuge nel suo digiuno penitenziale (escludendo tutto il resto), risponde individuando la causa del frastorno proprio nel digiuno che sta portando avanti e, in questo contesto, menziona anche il suddetto proverbio.

Era il luogo, il quale frate Puccio aveva alla sua penitenza eletto, allato alla camera nella quale giaceva la donna, né da altro era da quella diviso che da un sottilissimo muro. Per che, ruzzando messer lo monaco troppo con la donna alla scapestrata e ella con lui, parve a frate Puccio sentire alcuno dimenamento di palco della casa; di che, avendo già detti cento de' suoi paternostri, fatto punto quivi, chiamò la donna senza muoversi e domandolla ciò che ella faceva. La donna, che mottegevole era molto, forse cavalcando allora la bestia di san Benedetto o vero di san Giovanni Gualberto, rispose: «Gnaffé, marito mio, io mi dimeno quanto io posso». Disse allora frate Puccio: «Come ti dimeni? che vuol dir questo dimenare?». La donna ridendo (e di buon'aria e valente donna era e forse avendo cagion di ridere) rispose: «Come non sapete voi quello che questo vuol dire? Ora io ve l'ho udito dire mille volte: "Chi la sera non cena, tutta notte si dimena"».¹⁸⁶

Menzionando il *Decameron*, che viene qui chiamato in causa come *auctoritas*, Archibio dà prova della propria pedanteria, tanto più perché indicare la fonte di un detto popolare ampiamente noto risulta superfluo. Detto ciò, è significativo che la scelta ricada proprio sull'autore del *Centonovelle*: in un caso del genere si sarebbero potute citare numerose fonti, ma il fatto di appellarsi a Boccaccio testimonia che la considerazione di cui lo scrittore gode presso i commediografi del Cinquecento è tale da renderlo una vera e propria *auctoritas*.

Due scene dopo (III, 16) si assiste ad un dialogo fra Collofonio, vecchio veneziano innamorato della giovane Leonora (e rivale in amore di suo figlio Policreto) e il servo Brocca, che lo illude di star lavorando per fargli raggiungere il suo obiettivo. Brocca fa credere al padrone che Leonora ricambi il suo

¹⁸⁶ Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 566-567.

sentimento e che lo accoglierebbe molto volentieri in casa propria, se solo lui riuscisse a raggiungerla senza farsi vedere dai vicini. Il servo, inoltre, annuncia trionfalmente di avere in mente un modo per consentire a Collofonio di recarsi di nascosto dalla sua amata. Discutendo di tali questioni, il vecchio menziona quindi l'elitropia, la rara pietra alla quale erano anticamente attribuite delle virtù magiche, nota in particolare grazie alla novella boccacciana VIII, 3 in cui lo sciocco Calandrino resta vittima di una beffa perché crede di essere reso invisibile proprio dalla pietra in questione.¹⁸⁷ Ecco lo scambio fra Collofonio e Brocca in cui viene ricordata la vicenda di Calandrino:

BROCCA Io ho trovato una via di condurvi in casa di Leonora incognito.

COLLOFONIO A che muodo, in fantasma? che averavistu, la elitropia de Calandrin?¹⁸⁸

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una scelta a cui occorre dare un notevole rilievo: il fatto di chiamare in causa Calandrino insieme ad una vicenda che lo vede protagonista, senza fornire ulteriori dettagli in merito, fa pensare che si tratti di una figura universalmente nota al pubblico del teatro comico cinquecentesco proprio grazie al ciclo di novelle boccacciane, che evidentemente doveva aver avuto una circolazione molto ampia.

Nel *Travaglia* Calmo menziona dunque in modo esplicito il *Centonovelle*, come fonte di una massima e in relazione ad uno dei suoi più celebri personaggi.

¹⁸⁷ Il giovane sensale Maso del Saggio, fingendosi esperto delle virtù delle pietre, descrive così l'elitropia: «è una pietra, la quale noi altri lapidarii appelliamo elitropia, pietra di troppo gran virtù, per ciò che qualunque persona la porta sopra di sé, mentre la tiene, non è da alcuna altra persona veduto dove non è» (Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1226). Si tratta di un abile gioco di parole con cui si dà l'impressione di fare una certa affermazione, asserendo in realtà il contrario. Questo è il punto di partenza per la beffa descritta in questa novella, che fa parte del ciclo dedicato allo sciocco Calandrino.

¹⁸⁸ BROCCA: «Ho trovato un modo per condurvi nascostamente a casa di Leonora.» COLLOFONIO: «Come, da fantasma? che hai per caso l'elitropia di Calandrino?»: Calmo, *Il Travaglia*, cit., pp. 186-187.

2.6.3 Il Saltuzza

Il Saltuzza, di cui esiste una sola edizione a stampa databile al 1551, si distingue dalle commedie maggiori di Calmo per le scelte linguistiche e strutturali misurate, che guardano alle esperienze della commedia regolare.¹⁸⁹

La trama ruota attorno alle peripezie amorose del giovane Polidario e del vecchio avvocato Melindo, che si rivolgono entrambi al servo Saltuzza per realizzare i propri desideri amorosi (Polidario è innamorato di Clinia, moglie di Melindo, mentre Melindo è innamorato di Panfila, sorella di Polidario). Come di consueto, il giovane riesce a portare a compimento i propri piani, mentre il vecchio rimane vittima di una solenne beffa, perché si illude di poter giacere con Panfila e invece finisce con Rosina, la serva zoppa della donna che ama. Dal punto di vista della trama, la critica ha individuato tre fonti toscane, tra cui *Decameron* III, 6 (per l'espedito che consente di trarre in inganno qualcuno mediante uno scambio di persona, come accade a Catella, "vittima" della beffa erotica di Ricciardo Minutolo).¹⁹⁰ D'Onghia aggiunge la possibilità di un accostamento a *Decameron* VIII, 4, in cui il prevosto di Fiesole, convinto di giacere con la vedova di cui è innamorato, finisce con la serva di lei, Ciutazza,

¹⁸⁹ Cfr. L. D'Onghia, *Introduzione*, in A. Calmo, *Il Saltuzza*, a cura di L. D'Onghia, Padova, Esedra, 2006, pp. 8-9.

¹⁹⁰ Nella voce dedicata a Calmo all'interno del *Dizionario biografico degli italiani*, Zorzi scrive a tal proposito: «il *Saltuzza*, in cui l'autore dichiara di voler "uscire dall'ordine antico" e di voler fare opera "piena di naturalità", riecheggia il soggetto della novella del *Decam.* III 6, dell'*Assiuolo* del Cecchi e del *Frate* del Lasca»: L. Zorzi, voce *Andrea Calmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XVI, 1973, pp. 669-673. Anche Padoan ipotizza una ripresa, seppur meno netta, della novella boccacciana in questione da parte di Calmo: «e purtuttavia la trama, disposta linearmente nei cinque atti, si fonda su consueti travestimenti e scambi di persone, mentre permangono echi (stavolta però meno immediati: anche se rimane improbabile il possibile tramite dell'*Assiuolo* del Cecchi e del *Frate* del Lasca) della tematica decameroniana (III 6)»: G. Padoan, *La commedia rinascimentale a Venezia: dalla sperimentazione umanistica alla commedia «regolare»*, in G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1981, p. 441. Più cauto a questo riguardo D'Onghia, che ritiene molto flebile l'affinità con *Decameron* III, 6: «la topica della donna incorruttibile e il suo tentativo di sostituirsi all'amante del marito per svergognarlo e spingerlo a ravvedersi sono elementi di primo piano nella narrazione boccacciana – e ben presenti anche nella tradizione comica cinquecentesca – ma estranei alla vicenda del *Saltuzza*, dove anche la tenacia del giovane innamorato che attira la donna amata sostituendosi al marito non ha una precisa corrispondenza»: D'Onghia, *Introduzione*, in Calmo, *Il Saltuzza*, cit., p. 25.

nota per una serie di difetti fisici, tra cui la zoppaggine, che contraddistingue anche Rosina.¹⁹¹ Sia il prevosto di Fiesole che Melindo sono riconducibili alla figura del vecchio sciocco e innamorato che, convinto di essere un gran seduttore, viene infine beffato.¹⁹² In entrambi i casi, inoltre, il convegno amoroso che vede protagonisti i due vecchi si realizza con il favore dell'oscurità e del silenzio, fattori che le vittime delle beffe attribuiscono a motivi di discrezione e che invece sono necessari per nascondere l'aspetto delle poco avvenenti amanti. In *Decameron* VIII, 4 la vedova si esprime in questi termini con il pievano a proposito dell'ambiente che dovrà ospitare il loro presunto incontro amoroso: «la casa mia non è troppo grande: e per ciò esser non vi si potrebbe, salvo chi non volesse starvi a modo di mutolo senza far motto o zitto alcuno e al buio a modo di ciechi».¹⁹³ Nella scena quinta dell'atto quinto Melindo elogia Saltuzza per il suo proposito di spegnere la luce nella camera in cui egli crede di poter incontrare Panfila:

¹⁹¹ Nella novella boccacciana, Ciutazza viene così descritta: «aveva questa donna [la vedova] una sua fante, la quale non era però troppo giovane, ma ella aveva il più brutto viso e il più contraffatto che si vedesse mai: ché ella aveva il naso schiacciato forte e la bocca torta e le labbra grosse e i denti mal composti e grandi, e sentiva del guercio, né mai era senza mal d'occhi, con un color verde e giallo che pareva che non a Fiesole ma a Sinigallia avesse fatta la state, e oltre a tutto questo era sciancata e un poco monca dal lato destro; e il suo nome era Ciuta, e perché così cagnazzo viso aveva, da ogni uomo era chiamata Ciutazza»: Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1240-1241. Nella prima scena dell'atto primo Polidario confida a Saltuzza il suo amore per Clinia, chiedendogli supporto per il suo piano di seduzione della giovane donna. Nel descrivere la situazione, Polidario specifica che Clinia ha una serva zoppa, Rosina («fantasca zota»), con cui è solita confidarsi: «ma per farti intender il tutto non so se lo sapi di una sua fantasca zota, la qual penso sia tutta sua e tiene le chiavi de' suoi secreti»: Calmo, *Il Saltuzza*, cit., p. 50. La descrizione di Ciutazza è stata già ricordata a proposito del *Ragazzo di Dolce*: cfr. *supra*, p. 63, n. 78.

¹⁹² Il pievano della novella VIII, 4 viene così descritto: «era questo proposto d'anni già vecchio ma di senno giovanissimo, baldanzoso e altiero, e di sé ogni gran cosa presummeva» (Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1237). Inoltre, nel momento in cui la vedova finge di cedere alle sue profferte, questi risponde: «“Madonna, gran mercé; e a dirvi il vero, io mi sono forte meravigliato come voi vi siete tanto tenuta, pensando che mai più di niuna non m'avenne”» (ivi, p. 1239). Anche il Melindo calmiano si vanta delle proprie doti, a partire da quelle sessuali, utilizzando metafore di carattere vegetale e arboreo: «e sì e' voio asegnar una superbissima rason, da farli romagnir muti, ch'e' son alla condicion del ravano, che più che 'l strapianté tanto pì el cresce. Un'altra rason asegni don Fiffareto sotrando le uuove dure da le spinazze, digando che tuti i albori che xé de legno debele ha *ut plurimum* pì grossa la meòla ca la noghera, i bossi e 'l rovere, talmente che rebato i cativi iudici e temerari»: Calmo, *Il Saltuzza*, cit., pp. 57-59.

¹⁹³ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1240.

SALTUZZA Moa, intré adonchena, e guardé: no fè remore inchin che no sarì per colegarve. Dème sta luse, che la vo' studiare.

MELINDO Sì sì sì, te fa ben per mille rispetti! Dame man, *potens in terra*: l'è scuro, *tamen, et in tenebris omnia fatta sunt bona*.¹⁹⁴

Gli ambienti bui o scarsamente illuminati sono, in effetti, un tratto tipico della commedia cinquecentesca, perché rientrano fra gli espedienti indispensabili per la riuscita delle beffe che vi si consumano. Detto ciò, in questo caso l'elemento in questione rientra in un insieme di caratteristiche che evidenziano un'affinità della commedia calmiana con la novella boccacciana in questione.

Oltre alle affinità con il *Centonovelle* sul piano della trama, *Il Saltuzza* si contraddistingue per il recupero di metafore e schemi boccacciani.

Nella scena terza dell'atto primo, troviamo Melindo in preda ad uno sfogo sulle proprie pene d'amore. Nel corso di questo discorso, il vecchio non perde l'occasione per rimarcare la propria virilità e, a tal proposito, utilizza l'immagine del ravanella come metafora dell'organo sessuale maschile. Per quante volte il ravanella viene piantato, altrettante esso ricresce vigorosamente: alla stessa maniera – intende suggerire Melindo – le proprie capacità sessuali si rafforzano ogni qualvolta vengono messe alla prova.

MELINDO Altri me dise può che me dieba destiore, e che oramai el sol va a monte, e ch'el me manca la vertue *diritiva*, *premitiva* e *sustentativa*... Doh! Buffali, ignoranti, invidiosi, maligni e gaioffi! Mo che sa-i zò che navega intel mio colfo? E sì e'voio asagnar una superbissima rason, da farli romagnir muti, ch'e' son alla condizion del ravano, che più che 'l strapianté tanto pì el cresce.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Calmo, *Il Saltuzza*, cit., pp. 148-149.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 57-58.

L'immagine del ravanello è analoga a quella del porro, impiegata da Boccaccio con la stessa valenza sessuale in due luoghi decameroniani, vale a dire la novella I, 10 e l'Introduzione alla IV giornata.

In *Decameron* I, 10 l'immagine del porro viene utilizzata da maestro Alberto da Bologna in un mordace apologo indirizzato a Margherita dei Ghisolieri, che avrebbe voluto fargli provare vergogna per il fatto che, ormai anziano, si fosse innamorato di una giovane donna come lei. Maestro Alberto risponde allora in maniera abile e cortese, riuscendo a far vergognare Margherita per il tentativo che aveva messo in atto. L'anziano medico fa una constatazione sulle abitudini seguite generalmente dalle donne nel fare merenda con il porro, metafora alimentare del membro virile. Assecondando un istintivo appetito, esse tendono ad indirizzarsi sulle foglie verdi, dotate di un cattivo sapore, mentre tengono in mano la testa bianca, che è la parte dal sapore più gradevole. Se, allora, le donne utilizzassero questo criterio nella ricerca dei propri amanti, la scelta potrebbe ricadere sull'anziano, meno prestante. Ecco il discorso del medico bolognese:

La speranza, la qual mi muove che io vecchio ami voi amata da molti giovani, è questa: io sono stato più volte già là dove io ho vedute merendarsi le donne e mangiare lupini e porri; e come che nel porro niuna cosa sia buona, pur men reo e più piacevole alla bocca è il capo di quello, il quale voi generalmente, da torto appetito tirate, il capo vi tenete in mano e manicate le frondi, le quali non solamente non sono da cosa alcuna ma son di malvagio sapore. E che so io, madonna, se nello elegger degli amanti voi vi faceste il simigliante? E se vi il faceste, io sarei colui che eletto sarei da voi, e gli altri cacciati via.¹⁹⁶

L'immagine del porro ritorna nell'Introduzione alla IV giornata, nel momento in cui Boccaccio risponde alle varie accuse che gli sono state mosse dai suoi detrattori. Fra le altre cose, è stato giudicato inopportuno che alla sua età, non più giovanile, lo scrittore abbia riservato tanta attenzione al genere femminile, trattando spesso nelle sue novelle la tematica amorosa nelle più varie

¹⁹⁶ Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 272-273.

sfaccettature. Boccaccio replica a quest'accusa riprendendo l'immagine del porro e facendo presente che non potrà mai provare vergogna per qualcosa che i più grandi poeti della lirica volgare hanno ritenuto motivo d'onore (Dante Alighieri, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia non hanno disdegnato di dedicarsi alla poesia d'amore anche in età avanzata):

E quegli che contro alla mia età parlando vanno, mostra mal
che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la
coda sia verde: a' quali, lasciando il motteggiar da l'un de' lati,
rispondo che io mai a me vergogna non reputerò infino nello
stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle
quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri già vecchi e Cino da
Pistoia vecchissimo onor si tennero, e fu lor caro il piacer
loro.¹⁹⁷

Un'ulteriore ripresa boccacciana si ritrova nella scena terza dell'atto secondo e vede coinvolti l'astuto servo Saltuzza e Rosina, la fantesca zoppa che si distingue per la sua intensità espressiva. Entusiasmato dalle dichiarazioni della fantesca, che ha promesso di aiutare Polidario, Saltuzza la abbraccia e le tocca il seno:

SALTUZZA Oh, che sia beneta quella lengua: sè-tu che l'è bon
da farte cognoscer ch'el n'è vilan? Pota d'i corbati: mo che tete
hè tu? Mo le par du botazzi!
ROSINA Deh, lasciami stare, gioto che sei, che le non sonno per
te! Quando sarà il tempo ne voglio far un presente a chi più le
merita, sai tu?

Fido nota la carica realistica di questa similitudine, mettendola in parallelo con una «grottesca stilizzazione boccaccasca»,¹⁹⁸ vale a dire il «paio di poppe che parean due ceston da letame» della fante che compare in *Decameron* VI, 10.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ivi, p. 694.

¹⁹⁸ Fido, *Il paradiso dei buoni compagni*, cit., pp. 47-48.

¹⁹⁹ La fante, causa della distrazione di Guccio Imbratta, viene così descritta: «grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un paio di poppe che parean due ceston da letame e con un viso che pare de' Baronci, tutta sudata, unta e affumicata»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1028.

Il *Centonovelle*, dunque, offre a Calmo preziosi spunti per plasmare la trama del *Saltuzza* e rappresenta un ricco repertorio di immagini e metafore a cui attingere liberamente.

2.7 Girolamo Parabosco: riprese di elementi magici e osceni

Di origine piacentina, Girolamo Parabosco opera sin da giovanissimo nella città lagunare. Alla carriera da musicista affianca l'attività letteraria, spaziando attraverso generi differenti. Nell'ambito della sua ampia e variegata produzione sono da annoverare otto commedie regolari (di cui una in versi e tutte le altre in prosa), stampate intorno alla metà del XVI secolo e caratterizzate dall'assenza della suddivisione in scene (eccetto *Il Ladro*). Non si hanno notizie circa la data di composizione dei testi comici paraboschiani, ma si può supporre che fra composizione, rappresentazione e pubblicazione sia intercorso un lasso di tempo piuttosto breve. Il *Centonovelle* riveste un peso particolare nell'elaborazione della produzione comica di Parabosco, tant'è che se ne può rintracciare l'influsso in almeno tre commedie (*La Notte*, *Il Viluppo* e *Il Pellegrino*).

2.7.1 La Notte

Stampata nel 1546, *La Notte* è il testo che segna l'avvio della produzione comica di Girolamo Parabosco. La commedia è dedicata a Cosimo de' Medici e si caratterizza per la presenza di intermezzi musicali che si alternano agli atti veri

e propri.²⁰⁰ L'intreccio della *Notte* prende le mosse dal tradizionale motivo della rivalità fra padre e figlio (che in questo caso non si conoscono e scoprono il loro legame di parentela solo alla fine) e si caratterizza per una certa complessità. Il vecchio Dimodio vuole dare in sposa la figliastra Cinzia al vecchio Gerardo, ma di Cinzia è innamorato anche il giovane Ippolito e alla fine della commedia si scopre che i due sono in realtà padre e figlio. Dimodio è a sua volta innamorato di Lucina (figlia della ruffiana Nastagia) che, avvalendosi della collaborazione del parassita Tranguggia, finge di assecondare Dimodio, puntando in realtà a sottrargli del denaro.

L'influenza del *Centonovelle* si avverte sin dall'esordio di questa commedia, come dimostra la menzione di un elemento boccacciano all'interno del prologo. L'attore prologante fa un discorso di carattere generale sull'importanza dell'argomento nell'economia di ciascuna commedia, in particolare ai fini della ricezione da parte del pubblico, e giunge alla conclusione che – a dispetto delle motivazioni addotte da chi sostiene la tesi opposta – rappresentare una commedia senza argomento sarebbe una scelta poco avveduta. All'interno di questo ragionamento viene a un certo punto chiamato in causa un personaggio boccacciano, il compar Pietro dell'ultima novella della nona giornata:

Sarebbe dunque grande errore a recitarla senza argomento; benché molti sono di parere che l'argomento renda le persone più sonnacchiose e meno attente, dicendo che quello in modo gli distende il soggetto che per lo innanti gl'huomini di una cosa inquirendo l'altra et se ne stanno con manco piacere assai et con minor attentione, onde spesso ne nascono romori et disturbi. Basta: io gli vorrei l'argomento et anco quello che non volse alla sua cavalla il compar Pietro.²⁰¹

²⁰⁰ Ne troviamo testimonianza in un trattato gastronomico di Cristoforo da Messisbugo, ufficiale della corte estense. A proposito di una rappresentazione della *Notte* tenutasi nella sua dimora nel 1548, Messisbugo definisce la commedia «molto piacevole, ridicola e bene recitata con le sue musiche, et intermezzi opportuni e necessarij»: il trattato in questione, intitolato *Banchetti, compositioni di vivande et apparecchio generale di Christoforo di Messi Sbugo*, è citato in G. Bianchini, *Girolamo Parabosco, scrittore e organista del secolo XVI*, in *Miscellanea*, edito per cura e a spese della R. Dep. Veneta di Storia Patria, 6, 2, Venezia, Tipografia Emiliana, 1899, pp. 207-486.

²⁰¹ G. Parabosco, *La Notte*, in Id., *Comedie*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, c. 4r. L'edizione sopracitata è stata oggetto di una ristampa anastatica, insieme a quella

L'affermazione con cui si chiude la parte di prologo appena citata fa riferimento, appunto, alla vicenda di *Decameron* IX, 10.²⁰² Il racconto parte dalla descrizione del rapporto di amicizia fra il mercante pugliese Pietro e donno Gianni, un prete che per ragioni economiche si ritrova spesso a fare il venditore ambulante. I due si frequentano assiduamente, tanto da prendere l'abitudine di ospitarsi a vicenda nelle occasioni in cui, per motivi legati al commercio, si ritrovano l'uno nel paese dell'altro. Dopo aver ospitato donno Gianni per un po' di volte nella propria casa, la moglie di Pietro – Gemmata – si rammarica del fatto di non potergli offrire una sistemazione dignitosa e di esser costretta a farlo dormire in una stalla insieme alla loro cavalla. A quel punto donno Gianni risponde scherzosamente di non essere affatto dispiaciuto da quella collocazione, in virtù della sua capacità di trasformare la cavalla in una ragazza con la quale trascorrere la notte, per poi restituirle la forma equina all'indomani. Dinnanzi all'opportunità di disporre di un animale in più da sfruttare per lo svolgimento del proprio lavoro, la coppia chiede a donno Gianni di fare lo stesso incantesimo su Gemmata, in modo da renderla all'occorrenza una cavalla. Vista la grande semplicità della coppia, donno Gianni accetta di fare l'incantesimo, precisando che il momento più complicato sarà quello della sistemazione della coda («è il vero che quello che più è malagevole in questa cosa si è l'apiccar la coda»²⁰³). Vista la semplicità di entrambi i coniugi, donno Gianni pensa di approfittare della situazione per avere un rapporto sessuale con la giovane donna. A quel punto Pietro, resosi conto delle reali intenzioni del prete, inizia a urlare in segno di protesta. Donno Gianni si interrompe e dichiara di non poter

del *Viluppo*: Id., *La Notte. Il Viluppo*, a cura di M. Calore e G. Vecchi, Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1977. Il testo qui riportato è fedele alla *princeps*, con degli interventi di ammodernamento nell'uso della punteggiatura e delle lettere maiuscole e nel sistema degli accenti.

²⁰² In questa novella, raccontata da Dioneo (come di consueto al termine di ciascuna giornata), «donno Gianni a istanza di compar Pietro fa lo 'ncantesimo per far diventar la moglie una cavalla; e quando viene a appiccar la coda, compar Pietro dicendo che non vi voleva la coda guasta tutto lo 'ncantamento»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1455.

²⁰³ Ivi, p. 1458.

più proseguire con l'incantesimo, scaricando tutta la responsabilità sulla dabbenaggine di Pietro che non ha rispettato le sue indicazioni. Se infatti Pietro avesse osservato il silenzio, tutto sarebbe filato liscio:

Appresso donno Gianni fece spogliare ignudanata comar Gemmata e fecela stare con le mani e co' piedi in terra a guisa che stanno le cavalle, ammastrandola similmente che di cosa che avvenisse motto non facesse; e con le mani cominciandole a toccare il viso e la testa cominciò a dire: «Questa sia bella testa di cavalla»; e toccandole i capelli disse: Questi sieno belli crini di cavalla»; e poi toccandole le braccia disse: «E queste sieno belle gambe e belli piedi di cavalla»; poi toccandole il petto e trovandolo sodo e tondo, risvegliandosi tale che non era chiamato e sù levandosi, disse: «E questo sia bel petto di cavalla»; e così fece alla schiena e al ventre e alle groppe e alle cosce e alle gambe; e ultimamente, niuna cosa restandogli a fare se non la coda, levata la camiscia e preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo, disse: «E questa sia bella coda di cavalla». Compar Pietro, che attentamente infino allora aveva ogni cosa guardata, veggendo questa ultima e non parendonegli bene disse: «O donno Gianni, io non vi voglio coda, io non vi voglio coda!». Era già l'umido radicale per lo quale tutte le piante s'appiccano venuto, quando donno Gianni tiratolo indietro disse: «Oimè, compar Pietro, che hai tu fatto? non ti diss'io che tu non facessi motto di cosa che tu vedessi? La cavalla era per esser fatta, ma tu favellando hai guasta ogni cosa, né più ci ha modo da poterla rifare oggimai».²⁰⁴

Come è stato già osservato in altri casi, anche qui siamo in presenza di un'esplicita menzione della raccolta boccacciana, in particolare della ripresa di un elemento osceno. La scelta di collocare questo riferimento proprio nel prologo, la porta di accesso al testo della commedia, ci indica chiaramente il peso specifico ricoperto dal *Centonovelle* agli occhi dei commediografi del XVI secolo, che ne ricavano spesso metafore di carattere erotico, utili a rafforzare la comicità dei propri testi. Anche in questo caso, infatti, siamo dinnanzi ad un rinvio testuale chiaro e collocato in una posizione strategica.

²⁰⁴ Ivi, pp. 1458-1459.

Il testo della *Notte* reca al suo interno un'altra ripresa della raccolta boccacciana: alla fine del quarto atto troviamo un segmento della formula magica pronunciata in *Decameron* VII, 1 allo scopo di neutralizzare la presenza di un presunto fantasma.²⁰⁵ Il racconto di apertura della settima giornata del *Centonovelle* è incentrato sulla beffa con cui Tessa – moglie di Gianni Lotteringhi – riesce a camuffare la propria relazione adulterina con Federigo. I due amanti si incontrano segretamente nella tenuta estiva del marito, ma un giorno quest'ultimo la raggiunge in un orario diverso da quello previsto. Infastidita dallo sgradevole intoppo, Tessa dimentica di far avvisare Federigo della necessità di annullare l'incontro e così l'uomo bussa alla porta di casa come di consueto, facendo insospettire Gianni. Proprio in questa circostanza, dunque, Tessa utilizza l'espedito della presenza di una "fantasima" per giustificare i rumori sospetti uditi dal marito, evitando in tal modo il rischio di essere colta in flagrante.²⁰⁶ Il contesto è il seguente. Cornacchia, servo di Gerardo, si lamenta con l'amico Falsetta del fatto che Lucina, di cui è innamorato, finirà insieme ad un uomo vecchio e brutto come Dimodio solo perché è molto facoltoso. Falsetta si impegna allora per aiutare Cornacchia a giacere di nascosto con Lucina, escogitando il seguente piano: Dimodio dovrà recarsi a casa di Lucina nelle sembianze del mariuolo Ciruggia, parente di Nastagia. Falsetta finge che queste indicazioni provengano da Nastagia e che siano funzionali a cautelare Dimodio, per evitare che egli possa correre il rischio di essere riconosciuto. In realtà, in tal modo il vecchio verrà arrestato e potrà lasciare campo libero a Cornacchia. Quest'ultimo invece, approfittando dell'assenza del suo padrone, si recherà da Lucina in anticipo rispetto all'orario in cui è atteso Dimodio e così sarà sicuro di riuscire ad entrare (dal momento che in casa si starà aspettando l'arrivo del vecchio). Prima di recarsi al suo

²⁰⁵ Il segmento della formula che viene riportato nella commedia paraboloschiana è il seguente: «Fantasima, fantasima che di notte vai, a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai» (ivi, p. 1080).

²⁰⁶ «Gianni Lotteringhi ode di notte toccar l'uscio suo; desta la moglie, e ella gli fa accredere che egli è la fantasima; vanno a incantare con una orazione, e il picchiare si rimane»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1075.

presunto incontro galante, Dimodio raccomanda al servo di fare da guardia in casa affinché nessuno si insospettisca e Falsetta, oltre a assicurare il padrone su questo fronte, gli dà dei consigli sull'atteggiamento da tenere al suo appuntamento. Dimodio rimprovera quindi al servo una certa presunzione e lo esorta a preoccuparsi, piuttosto, della sorveglianza. Subito dopo, riflettendo ad alta voce, Falsetta osserva ironicamente che i consigli ricevuti hanno avuto sul vecchio un simile effetto perché questi è conscio di non essere più in grado di affrontare impegni del genere. Ed è proprio all'interno di questo contesto che viene riportata la formula decameroniana desunta dalla novella VII, 1, cui si accennava in precedenza. Senza essere udito dal vecchio, parlando fra sé e sé, Falsetta si prende gioco del padrone. Quest'ultimo infatti, diretto a casa di Lucina con la convinzione di poter giacere con lei, sarà invece costretto a tornare indietro con rassegnazione.

DIM. Vanne in casa e fa buona guardia fin ch'io torni et fa soprattutto che le porte siano ben chiavate.

FAL. Ogni cosa farò padrone, andate pure sicuramente, ch'Amore sia con voi, adoperate l'ingegno a questa volta et studiate di tenir dritta la vita, più che potete, che quello andar basso et curvo è cosa da garzone et da fanciullo del tempo d'hoggi, l'andar e star dritto è cosa da uomo.

DIM. O bestia, quasi che tu mi vorrai insegnare a camminare guarda pur ben la casa, et del resto lascia la cura a chi l'ha d'havere.

FAL. Mi raccomando, padrone, egli ha in dispetto ch'io gli dica che egli vada dritto perché egli non si può appena reggere su le gambe, come si vede che ad ogni passo piglia la perdonanza. Egli s'affatica pure a raccomandarmi la casa, pecorone che egli è, poiché si crede ch'io habbia più cara la sua robba et il suo honore che lui medesimo. Horsù, va pur là che tu cantarai: "Fantasma, fantasma che dì et notte vai, a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai". O Dio, se la moglie sua fusse viva, quanto romore sarebbe in casa, se ella sapesse questo. Certo ella era una gentilissima donna et tutte le Napolitane sono gentilissime et mi maraviglio come i parenti consentirono et lei insieme di esser moglie di uno mercante, essendo stata prima di quel Agabito che, come intendo, era uno degli honorati cavallier del regno. Horsù, adesso è cavalliero gentile, virtuoso et merita ogni bene chi ha robba assai, et chi non ne ha suo danno.

Nella commedia paraboschiana viene riportato solo un segmento della formula pronunciata da Tessa come espediente per scacciare il presunto fantasma. In *Decameron* VII, 1, infatti, la formula magica è in realtà un testo cifrato che nasconde al suo interno delle indicazioni specifiche indirizzate dalla donna al proprio amante in una circostanza in cui essi sono impossibilitati a comunicare.²⁰⁷ Nel testo cinquecentesco, invece, viene ripresa solo la prima parte della formula, in accordo con l'intento derisorio che prevale in quello specifico contesto. Come possiamo notare, Parabosco recupera questa tessera decameroniana enfatizzandone la componente comica e funzionale alla costruzione della beffa: questa scelta ci dà conferma di una prassi ampiamente consolidata presso i commediografi del XVI secolo, che percepiscono la raccolta di novelle di Boccaccio come un prezioso serbatoio di spunti da sviluppare in questa direzione.

2.7.2 Il Viluppo

Il Viluppo, composto nel 1546, è una commedia in cinque atti che non prevede nessuna suddivisione in scene.

La trama del *Viluppo* – che si muove tra amori senili, beffe, travestimenti e agnizioni – trae notevoli spunti dal *Centonovelle*, a cominciare dall'andamento della vicenda principale, che evidenzia un'affinità con *Decameron* V, 5.²⁰⁸ La

²⁰⁷ L'arrivo imprevisto di Gianni aveva fatto saltare l'incontro clandestino fra i due amanti e le piazze che Tessa aveva preparato per Federigo erano state fatte spostare nell'orto. Per mettere l'amante al corrente di tutto ciò, Tessa ricorre dunque allo stratagemma dell'incantesimo da recitare ad alta voce. Il testo intero della formula pronunciata dalla protagonista della novella boccacciana è il seguente: «Fantasima, fantasima che di notte vai, a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai: va' nell'orto, a piè del pesco grosso troverai unto bisunto e cento cacherelli della gallina mia: pon bocca al fiasco e vatti via, e non far mal né a me né a Gianni mio» (ivi, p. 1080).

²⁰⁸ La vicenda principale della novella, così condensata nella relativa rubrica, è la seguente: «Guidotto da Cremona lascia a Giacomino da Pavia una fanciulla e muorsi; la qual Giannol di

protagonista femminile della novella boccacciana, Agnesa, viene sottratta da piccola a Bernabuccio nel corso di un incendio (come si scopre alla fine del racconto), per essere affidata a Guidotto da Cremona. Quando Agnese cresce, due giovani – Minghino di Mingole e Giannole di Severino – si innamorano di lei e ne pianificano entrambi un rapimento, cercando supporto rispettivamente in una fante e in un servo. In seguito all'intervento delle guardie, i due giovani vengono arrestati, ma tutto si risolve positivamente. Solo alla fine, infatti, si viene a sapere che il padre legittimo di Agnesa è Bernabuccio, il quale è in realtà anche padre di Giannole. Di conseguenza, la ragazza viene data in sposa a Minghino. Nella commedia di Parabosco si ritrova una situazione molto simile: Sofonisba è una ragazza di origine ferrarese che, nel corso di un incendio che ha colpito la sua dimora, viene sottratta al padre e affidata a Leggiero e Dorotea, che vivono a Venezia. La ragazza è amata da Valerio, che per lei si trasferisce nella città lagunare lasciando gli studi, e da Orsino, un giovane veneziano. Entrambi i giovani pianificano di introdursi nella casa dell'amata e di rapirla – Orsino rivolgendosi alla fantesca Corona e Valerio chiedendo aiuto al servo Viluppo –, ma nessuno dei due vi riesce. Alla fine si viene a sapere che Sofonisba e Valerio sono fratelli, perché entrambi figli di Erasmo, per cui Orsino può sposare la ragazza. Come si può notare, dunque, la vicenda principale del *Viluppo* può essere considerata un adattamento scenico di *Decameron* V, 5: in entrambi i casi la protagonista femminile viene sottratta alla figura paterna nel corso di un incendio e affidata ad una nuova famiglia; i giovani innamorati progettano un rapimento della donna amata e chiedono aiuto ad una fante (è il caso di Minghino e Orsino) e ad un servo (Giannole e Valerio); alla fine lo scioglimento delle vicende avviene grazie ad un'agnizione che riguarda la figura femminile.

Parallelamente alla vicenda principale si sviluppano delle vicende secondarie all'interno delle quali si possono rintracciare altri elementi e altre situazioni

Severino e Minghino di Mingole amano in Faenza: azzuffansi insieme; riconosci la fanciulla esser sirocchia di Giannole e dassi per moglie a Minghino»: ivi, p. 881.

derivanti dal *Centonovelle*. Cornelia, sorella di Orsino, è innamorata di Valerio; per stargli vicino, finge di essere annegata durante un viaggio in mare, per poi assumere un'identità maschile (con il nome di Brunetto, per via di un unguento che le scurisce la pelle), mettendosi al servizio dell'amato. Il vecchio Leggiero si invaghisce del presunto servo Brunetto, così chiede aiuto al servo Viluppo e al negromante Trappola per riuscire nella sua impresa amorosa. Viluppo e Trappola intendono in realtà prendersi gioco del vecchio innamorato, tant'è che si accordano per fargli credere che portando in spalla l'elitropia – la famosa pietra magica di ascendenza decameroniana –²⁰⁹ potrà acquisire il potere dell'invisibilità.²¹⁰ Come noto, si tratta della stessa modalità con cui Calandrino viene beffato dai pittori Bruno e Buffalmacco nella prima delle novelle decameroniane che lo vede protagonista. In effetti, il nesso fra Leggiero e il personaggio boccacciano viene delineato esplicitamente nel secondo atto, nel momento in cui Viluppo si rivolge a Trappola per deridere il padrone stupido e innamorato, palesando il suo intento di sfruttare la circostanza per guadagnare del denaro. Viluppo, infatti, parla del vecchio padrone definendolo «più sciocco che non fu Calandrino»:

VILUP. Io son quello desso, al tuo comando.

NEGR. Et io sarò sempre al tuo. Ma digratia fa di tener secreto ch'io mi sia. Et in che guisa io faccio quest'arte, et ciò che a Roma mi intravenne, ch'io ti prometto portartene obbligo eterno, et far cosa che tu ti laudrai di me, ma come ti fai chiamare, ch'io non mi ricordo?

VILUP. Non meno ho io nome di tristo, che tu di ribaldo. Io mi chiamo Viluppo, et sarò più secreto che l'oblio, né voglio altro

²⁰⁹ Come precedentemente ricordato, l'elitropia è al centro delle disavventure di Calandrino raccontate in *Decameron* VIII, 3 («Calandrino, Bruno e Buffalmacco giù per lo Mugnone vanno cercando di trovar l'elitropia, e Calandrino se la crede aver trovata; tornasi a casa carico di pietre; la moglie il proverbialmente e egli turbato la batte, e a' suoi compagni racconta ciò che essi sanno meglio di lui»: ivi, p. 1222).

²¹⁰ Il paragone fra Leggiero e Calandrino è stato rilevato da Matteo Leta in Id., *La riscrittura parodica del rituale magico in tre commedie del Cinquecento*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera e G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 96-105. Per una panoramica della figura del ciarlatano nella letteratura cinquecentesca, si veda M. Leta, *Le trompeur trompé. Représentations littéraires des charlatans à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2023.

da te, se non che tu m'aiuti a pigliar un poco di sollazzo con un mio vecchio padrone, innamorato: il qual è più sciocco che non fu Calandrino. Egli, quantunque sciocco sia allo estremo, s'avisa però, che questa sua amata gli dia la madre d'Orlando, et perché l'altro giorno udì dire, che gli incanti possono far ciò che l'huom vuole, s'ha posto in animo di farsi invisibile, et questo vuol far per via de incanti, et però voglio che noi ci pigliamo di esso infinito piacere, et che ne guadagniamo ancora di molti scudi, perché egli n'ha da spendere, et non è avaro, come gli altri vecchi, et è come ho già detto innamorato. NEGR. Aviluppala tu, et poi lasciala trappolare a me.

VILUP. Sta a udir quello ch'io m'ho pensato. Io voglio dirgli hora ch'io vado a casa; che io ho ritrovato uno che lo farà andar invisibile, con una pietra che si porta adosso, ché una pietra ho sentito spesse volte dire haver cotal virtute.

NEGR. Sì sì, Elitroppia si chiama.

VILUP. Io dirò, poi, che oltra di ciò costui farà anco fare alla Nimpha ciò ch'egli si saprà mai immaginare.²¹¹

Calandrino viene chiamato in causa come termine di paragone per misurare il livello di stupidità di Leggiero: questa scelta ci induce a supporre che le avventure dell'ingenuo pittore fossero talmente note al pubblico cinquecentesco da renderne proverbiale la stupidità.

Nel corso dell'atto terzo del *Viluppo* troviamo il vecchio alle prese con la presunta acquisizione del potere dell'invisibilità ad opera dell'elitropia:

[NEG.] Mandami dieci altri scudi, ch'io non voglio star saldo, et darti una pietra di così gran valore per proprio un pezzo di pane.

VILUP. O padrone, dove sei? Dove diavolo è gito il mio padrone? O traditore, io credo che tu l'habbi fatto portar per aria dai Diavoli!

LEG. No, no, Viluppo: io son qua, ma son invisibile, ché la pietra opera.

VILUP. Così operasse ella nella vesica a chi saprei dir io.

LEG. Tu non mi vedi, no?

NEGR. Poni giù la pietra, se tu voi ch'egli ti vegga.

VILUP. O padrone, dove sei tu stato finhora?

LEG. *Invisibilium*, Viluppo, con gli Angeli.

NEGR. State pur a udire.

LEG. Digratia va' un poco ancora, tu, invisibile.

VILUP. Io ci voglio lasciar andare i falliti, et i debitori: e non ci voglio andar io!

²¹¹ Parabosco, *Il Viluppo*, cit., c. 24v.

NEGR. Tu non potresti manco, si ben volesti, ch  la pietra   consecrata in nome suo, et non tuo; et tu guarda da qui inanti di comandargli pi  simil cosa, ch  la pietra perderebbe la virt  anco per te.

LEG. S , s : questo l'ho udito dire.

VILUP. Ha ella questa pietra altra virtute?

NEGR. S .

LEG. Et quale?

NEGR.   contra il veleno, come quella che dicon esser pietra di San Paulo: tien caldo che la pietra, se ben fosse da mezzo inverno.

LEG. Per Dio s  che la m'ha fatto sudare, cancaro ella   grossa et grave.

NEGR. Che vuoi tu che tanta virt  sia cosa leggiera et picciola?

LEG. Hors , andiamo a casa Viluppo, che ragionaremo adagio del resto.

VILUP. Vanno tu con la tua Elitropia, che in ogni modo sei invisibile, et io me n'andr  per un altro servizio, et tosto torner .

LEG. Aiutami la pietra in spalla.

VILUP. Questo far , o su su, o venga il cancaro.

LEG. Vengalo a te, tu m'ha quasi stroppiato i piedi.

NEGR. Io te l'havrei saputo dire, bisogna che tu solo la pigli, perch  ogni volta ch'ella ti tocca, tu sei invisibile, onde chi t'aita, non vedendoti, non pu  saper dove tu sei.

LEG. Cancar  egli   una gran fatica questo andar invisibile, quasi ch'io non posso aiutarmi la pietra in spalla! Hors , a Dio, io vado invisibile a casa.²¹²

Quest'episodio trae spunto da *Decameron* VIII, 3, in particolare dalla sequenza in cui Bruno e Buffalmacco si prendono gioco di Calandrino, facendogli credere di essere diventato invisibile grazie alle virt  magiche dell'elitropia.²¹³

Inoltre, all'inizio del quarto atto troviamo Viluppo che, parlando fra s  e s , scorge a un tratto Leggiero che sta ancora andando in giro con l'elitropia sulle spalle. Viluppo inizia allora a prenderlo a sassate, fingendo di voler colpire un piccione:

VILUPPO SOLO

²¹² G. Parabosco, *Il Viluppo*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, cc. 34r-35r. Come gi  rilevato, l'edizione sopracitata   stata oggetto di una ristampa anastatica, insieme a quella della *Notte* (si veda *supra*, p. 111, n. 196). Come nel caso della *Notte*, il testo   stato trascritto tenendo conto della *princeps* con degli interventi di ammodernamento nell'uso della punteggiatura, delle maiuscole e degli spazi.

²¹³ La sequenza in questione   stata precedentemente citata a proposito della *Rodiana* e della scena in cui il negromante Simon convince Cornelio di averlo trasformato in polvere per raggiungere la donna amata, facendo finta di non vederlo pi : cfr. *supra*, p. 96.

O Dio, che riuscirà? Vorrei saperlo, ma ecco lo invisibile, dove diavolo vuole andare questa bestia con questa pietra in spalla? Per niente non bisogna ch'io mostri di vederlo, ma voglio ben dargli quattro sassate. O cancaro, io veggio il grosso colombo, voglio tirargli di sassi, ché se per ventura io l'occidessi farei domattina una buona collatione.

LEG. Ohi!

VILUP. Poco mancò ch'io non lo cogliessi: ma egli non s'è mosso ancora, io posso tirargliene un altro, et così sia.²¹⁴

La scena ricorda da vicino la parte della novella decameroniana VIII, 3 in cui Bruno e Buffalmacco, dopo aver constatato che Calandrino crede di non essere visto da nessuno per il potere dell'elitropia, iniziano a lanciargli delle pietre addosso, in modo da rafforzarne la convinzione di essere diventato invisibile:

Vedendo ciò, Buffalmacco disse a Bruno: «Noi che faremo? ché non ce ne andiam noi?». A cui Bruno rispose: «Andianne; ma io giuro a Dio che mai Calandrino non me ne farà più niuna; e se io gli fossi presso come stato sono tutta mattina, io gli darei tale di questo ciotto nelle calcagna, che egli si ricorderebbe forse un mese di questa beffa»; e il dir le parole e l'aprirsi e 'l dar del ciotto nel calcagno a Calandrino fu tutto uno, Calandrino, sentendo il duolo levò alto il piè e cominciò a soffiare ma pur si tacque e andò oltre. Buffalmacco, recatosi in mano uno de' codoli che raccolti avea, disse a Bruno: «Deh vedi bel codolo: così giugnesse egli testé nelle reni a Calandrino!» e lasciato andare, gli diè con esso nelle reni una gran percossa; e in brieve in cotal guisa, or con una parola e ora con un'altra, su per lo Mugnone infino alla porta a San Gallo il vennero lapidando.²¹⁵

Ancora all'inizio del quarto atto, dopo aver ricevuto le prime sassate, Leggiero inizia ad implorare Viluppo affinché la smetta di perseguitarlo. Allora Viluppo, per portare avanti la beffa orchestrata a danno del vecchio padrone, in un primo momento finge di attribuire le parole che ha udito al presunto colombo verso il quale ha indirizzato i suoi sassi. In seguito, mostrandosi ostentatamente stupito, finge di dare una spiegazione a tutto ipotizzando la presenza di un fantasma, che

²¹⁴ Parabosco, *Il Viluppo*, cit., c. 39r.

²¹⁵ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1231.

tuttavia potrà tenere a bada come la boccacciana Tessa in *Decameron* VII, 1. Ecco, allora che in questa circostanza trova posto un altro rinvio decameroniano:

LEG. Oimè oimè, Viluppo, non fare!

[VILUP.] *In nomine panis*, che parlano i colombi? Pur assai bestie parlano, ma colombo non udi io già mai alla vita mia che parlasse, ma che dic'io di colombi se il colombo c'è più? Debbe esser questa una qualche fantasma, ma io la saprò meglio incantar assai, se ella è fantasma, che la moglie non fece di Gian Loteringhi: ella la incantò con le parole et io la incantarò con il bastone.

LEG. No no, Viluppo: io son Leggiero, *invisibilium dominum tuum*.

VILUP. Come, che tu sei leggiero di cervello? Io te lo credo: ma dove sei tu?

LEG. Non mi vedi tu ch'io son invisibile?

VILUP. Diavolo falla, ché tu se' invisibile, et vuoi ch'io ti veggia. Poni giù la pietra ch'io ti possa vedere.²¹⁶

Questa novella – che vede protagonisti Gianni Lotteringhi, sua moglie Tessa e l'amante di lei, Federigo – era stata già ripresa da Parabosco nella *Notte*.²¹⁷ Come è stato già ricordato, il racconto boccacciano di apertura della settimana giornata si incentra sull'abilità dimostrata dalla protagonista femminile nel tenere nascosta la propria relazione adulterina. Di fronte all'imprevisto rientro del marito, che torna a casa proprio poco prima dell'appuntamento clandestino fra Tessa e Federigo, viene fuori una situazione molto scivolosa, perché Federigo bussa ripetutamente alla porta dell'abitazione dei coniugi Lotteringhi, destando forti sospetti in Gianni. Tessa riesce a evitare di essere colta in flagrante con il fantasioso stratagemma del fantasma da “incantare”.

Per che, andatisi ella e Gianni a letto, e similmente la fante, non stette guari che Federigo venne e toccò una volta pianamente la porta, la quale sì vicina alla camera era, che Gianni incontanente il sentì, e la donna altressi; ma, acciò che Gianni nulla suspicar potesse di lei, di dormire fece sembante.

²¹⁶ Parabosco, *Il Viluppo*, cit., c. 39v.

²¹⁷ Cfr. *supra*, pp. 113-116.

E stando un poco, Federigo picchiò la seconda volta: di che Gianni meravigliandosi punzechiò un poco la donna e disse: «Tessa, odi tu quel ch'io?» E' pare che l'uscio nostro sia tocco». La donna, che molto meglio di lui udito l'avea, fece vista di svegliarsi, e disse: «Come di'? eh?». «Dico» disse Gianni «ch'e' pare che l'uscio nostro sia tocco.» Disse la donna: «Tocco? Oimè, Gianni mio, or non sai tu quello ch'egli è? Egli è la fantasima, della quale io ho avuta a queste notti la maggior paura che mai s'avesse, tale che, come io sentita l'ho, ho messo il capo sotto né mai ho avuto ardir di trarlo fuori sì è stato di chiaro». Disse allora Gianni: «Va', donna, non aver paura se ciò è, ché io dissi dianzi il *Te lucis* e la *'Ntemerata* e tante altre buone orazioni, quando a letto ci andammo, e anche segnai il letto di canto in canto al nome del Patre e del Filio e dello Spirito Sancto, che temere non ci bisogna: ché ella non ci può, per potere ch'ella abbia, nuocere». La donna, acciò che Federigo per avventura altro sospetto non prendesse e con lei si turbasse, diliberò del tutto di doversi levare e di fargli sentire che Gianni v'era; e disse al marito: «Bene sta, tu di' tue parole tu; io per me non mi terrò mai salva né sicura se noi non la 'ncantiamo, poscia che tu ci sè».²¹⁸

Attraverso l'espedito della "fantasima" e dell'incantesimo da usare per scongiurarne i rischi, Tessa fa capire all'amante che deve andare via e riesce a tirarsi fuori da una situazione scivolosa in maniera abile ed efficace.

2.7.3 Il Pellegrino

Il Pellegrino, stampato a Venezia nel 1552, si distingue dagli altri testi del *corpus* comico paraboschiano perché è l'unico composto in versi anziché in prosa. Fondendo insieme elementi diversi fra loro, la trama di questa commedia si sviluppa intorno alla tematica amorosa, che si presenta in tutte le sue diverse sfaccettature (come sentimento radicale e non corrisposto che provoca tormento, come passione espressa in maniera canonica e ostacolata dalle rivalità tra famiglie o come ardente desiderio che spinge a superare certe forme di

²¹⁸ Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1078-1079.

pudore). La trama si articola in diversi filoni narrativi e prende spunto da diverse fonti novellistiche. Il filone narrativo che segue le vicende dei giovani Giberto e Clitia ricalca il nucleo narrativo di *Decameron* III, 7.²¹⁹ Giberto, figlio di Eugenio, è travolto da un sentimento totalizzante per Clitia, che tuttavia non lo ricambia: sopraffatto dalle sofferenze amorose, decide allora di fingersi morto, allontanandosi dalla propria terra, Venezia. In seguito ad un lungo pellegrinaggio (di qui, il titolo della commedia), Giberto torna nella città d'origine dove, creduto ormai morto, si presenta nelle vesti di profeta. E, proprio per le sue doti divinatorie, Giberto viene consultato da Clitia, e scopre in tal modo che la donna si è innamorata di un altro, senza essere corrisposta: il "pellegrino" decide così di vendicarsi della crudeltà dell'amata, progettando di avvelenare entrambi i giovani con un presunto filtro d'amore. In maniera non dissimile, il Tedaldo di *Decameron* III, 7 si allontana da Firenze perché preda di un amore non corrisposto e dopo ben sette anni, incapace di accantonare questo pensiero, fa ritorno in città come viandante, nella speranza che i sentimenti della donna siano cambiati. La novella boccacciana costituisce la fonte di uno dei filoni fondamentali della commedia di Parabosco, fornendo dunque un prezioso spunto per la costruzione della trama del *Pellegrino*, ma vi sono anche delle differenze che distinguono i due testi. Se infatti Giberto è animato da un istinto di vendetta nei confronti della donna che gli ha provocato tante sofferenze amorose, Tedaldo è invece esente da rancori di questo tipo.²²⁰ Il *Centonovelle* rappresenta, dunque, un punto di partenza molto importante per l'elaborazione della trama, ma al tempo stesso è possibile cogliere da parte dell'autore la

²¹⁹ Come è stato rilevato da Antonella Lommi nell'introduzione alla sua edizione comprensiva de *Il Pellegrino* e de *I Fidi Amanti* di Francesco Podiani: si veda A. Lommi, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Due commedie patetiche del Cinquecento. Il Pellegrino di Girolamo Parabosco. I Fidi Amanti di Francesco Podiani*, Milano, Edizioni Unicopli, 2008, p. 13.

²²⁰ Questo tratto del personaggio boccacciano viene messo bene in evidenza già nella rubrica della novella: «Tedaldo, turbato con una sua donna, si parte di Firenze; tornavi in forma di peregrino dopo alcun tempo, parla con la donna e falla del suo error conoscente, e libera il marito di lei da morte, ché lui gli era provato che aveva ucciso, e co' fratelli il pacefica; e poi saviamente con la sua donna si gode» (Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 589).

volontà di innovare il modello di riferimento inserendo elementi che possano rendere riconoscibile il proprio testo.

2.7.4 La Fantesca

Stampata nel 1557, poco prima della morte dell'autore, *La Fantesca* è l'ultima delle commedie di Parabosco. Si tratta di un testo riconducibile alla commedia regolare, perché contraddistinto dal tradizionale gioco di travestimenti, agnizioni e peripezie amorose, con l'aggiunta di qualche spunto innovativo, come la rivalità in amore fra due vecchi.²²¹ Caratterizzata da una notevole vivacità linguistica, la *Fantesca* è un testo che sembra soddisfare pienamente il suo autore, come si evince da una dichiarazione presente nella dedicatoria.²²²

L'influsso del *Centonovelle* nella *Fantesca* si avverte già nella parte conclusiva del prologo. La voce prologante dichiara innanzitutto che l'argomento, che inizialmente l'autore non aveva in programma di scrivere, è stato infine inserito nella commedia per scongiurare alcuni rischi. In assenza di argomento, infatti, alcuni spettatori potrebbero non comprendere i vari passaggi della trama della commedia e, di conseguenza, potrebbero protestare o parlar male della commedia stessa. Attraverso questo discorso Parabosco fa anche dei riferimenti polemici ai suoi detrattori, alle cui maldicenze suggerisce di dare

²²¹ L'antagonismo in amore fra due vecchi è una novità che Parabosco sperimenta già nel *Ladro* (1555).

²²² Indirizzando la sua opera a Giangiacomo Fuccherio, Parabosco parla in questi termini della *Fantesca*: «Signor mio illustre, io mando a V.S. questa mia comedia, la quale fra tutte le altre mie può mostrarsi con manco vergogna»: G. Parabosco, *La Fantesca. Comedia nuova*, Venezia, presso Giovan Battista e Giovan Bernardo Sessa, 1597, c. 2v. Si potrebbe pensare che quest'affermazione nasca dagli effetti innescati dal Concilio di Trento. Tuttavia, Luca D'Onghia osserva che almeno per la scrittura teatrale gli effetti del Concilio furono avvertiti solo negli ultimi due decenni del secolo e, di conseguenza, la precisazione di Parabosco sarebbe da ricondurre piuttosto alla consapevolezza del raggiungimento di una maggiore maturità: cfr. L. D'Onghia, *Sulla «Fantesca» di Parabosco: a proposito di una recente edizione*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIV, 605, 2007, p. 116.

libero sfogo, spiegando che «la lode degli ignoranti è vero biasmo a colui che la riceve».²²³ In questo contesto, si inserisce un'osservazione che rinvia probabilmente al *Decameron* e ad una delle sue caratteristiche distintive, vale a dire la concezione del motto. Si precisa infatti che l'autore ha fatto a volte ricorso a parole licenziose per condannare alcuni vizi, ma non c'è motivo di biasimarlo, perché il suo intento non è stato quello di colpire specifiche persone, bensì di portare a termine quello che dovrebbe essere il compito di ciascun commediografo, vale a dire riprendere comportamenti umani disdicevoli:

Eccovi l'argomento, spettatori. Voi, cicale, grilli e cornacchie, finita la commedia, stridate e gracchiate, saltellando a vostra posta, che l'autore se ne contenta, perché al fin fine la lode degli ignoranti è vero biasmo a colui che la riceve. Solo mi resta dirvi a tutti (come si dice) in solidum, che, se sentiste qualche parolina che nel riprendere i vitij vi paresse così un poco licentiosa, non lo abbiate a male, perché veramente esso non ha avuto l'occhio a punger più Gianni che Martino, ma si bene a fare l'ufficio del comico, che è di oprimere e traffiggere, con motti e dimostrazioni di effetti, la sceleragine degli huomini che perversamente vivono.²²⁴

‘Traffiggere con i motti’ è un'espressione decameroniana: più volte, nel corso della raccolta trecentesca, accade che le doti retoriche di alcuni personaggi vengano usate per colpire elegantemente vizi umani o modi d'agire deprecabili. Questa dinamica si verifica nella prima giornata che, pur non avendo una tematica precisa, si concentra molto sull'abilità nell'uso della parola e nella sesta giornata, in cui «si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno»²²⁵. Nella prima giornata la prima occorrenza del termine si trova nella sesta novella, in cui viene messa in luce l'abilità di un uomo che, con una battuta mordace, riesce ad umiliare l'ipocrisia dei frati che si ingegnano per sottrarre denaro ai fedeli ricchi e fanno l'elemosina ai poveri con gli avanzi del loro

²²³ Parabosco, *La Fantesca*, cit., c. 3v.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 975.

brodo.²²⁶ Lo stesso termine ritorna, con uguale accezione, in *Decameron* I, 8, dove viene impiegato già nella rubrica («Guglielmo Borsiere con leggiadre parole trafigge l'avarizia di messer Erminio de' Grimaldi»²²⁷). Nella novella successiva, troviamo un'altra occorrenza del termine 'trafiggere', anche in questo caso all'interno della rubrica («il re di Cipri, da una donna di Guascogna trafitto, di cattivo valoroso diviene»²²⁸). Anche nella sesta giornata si riscontra l'impiego del termine 'trafiggere' con l'accezione già rilevata. La novella interessata è *Decameron* VI, 3, in cui Nonna de' Pulci fa valere le sue doti retoriche per rispondere efficacemente ad un commento offensivo che le era stato rivolto.²²⁹

Anche dal punto di vista della trama, l'ultima commedia paraboschiana attinge probabilmente alla raccolta di Boccaccio, almeno per ciò che riguarda uno dei nuclei narrativi presenti al suo interno. Il maestro di lettere Terentio si è invaghito della giovane cortigiana Beatrice, di cui è innamorato anche il vecchio Dionigi. Caterina, moglie di Terenzio, si accorge delle brame amorose del marito e progetta di smascherarlo presentandosi al posto di Beatrice ad un appuntamento fra Terentio e la sua amante. Tuttavia, Caterina resta a sua volta vittima di una beffa del servo Ghibizzio, che si presenta all'incontro al posto di Terentio.²³⁰ Questa dinamica potrebbe ricordare la beffa erotica di *Decameron* III, 6, in cui Ricciardo Minutolo, innamorato di Catella (che è sposata con Filippello Sighinolfi), approfitta abilmente della gelosia della donna per giacere

²²⁶ Il protagonista, rivolgendosi ad un frate incaricato dell'inquisizione a Firenze, riprende un passo del Vangelo per mettere in risalto la condotta indegna di molti frati, inducendo in loro un senso di vergogna: «lo 'nquisitore sentendo trafiggere la lor brodaiuola ipocrisia tutto si turbò» (ivi, p. 250).

²²⁷ Ivi, p. 260.

²²⁸ Ivi, p. 265.

²²⁹ Recepite le parole di Nonna de' Pulci, «il maliscalco e 'l vescovo, sentendosi parimente trafitti [...], senza guardar l'un l'altro vergognosi e taciti se n'andarono, senza più quel giorno dirle alcuna cosa»: ivi, p. 994.

²³⁰ La scena di apertura dell'atto quinto è un monologo del servo, che si compiace del fatto di essersi preso gioco dei due coniugi: «le bestie sono compite, che a l'una ho piantato la coda et a l'altra le corna. Quando ella volse cominciare a riprendermi, credendosi ch'io fossi suo marito, io me le tolsi di sopra con la maggior prestezza del mondo» (Parabosco, *La Fantasca*, cit., c. 49v). La stessa novella viene spesso ripresa in area toscana dove, ad esempio, ispira Antonfrancesco Grazzini nella stesura del *Frate*.

con lei. Dopo aver fatto credere a Catella che il marito sia infedele, indicandole perfino il luogo di un incontro con la presunta amante, Ricciardo si presenta all'appuntamento al posto di Filippello e riesce in tal modo a raggiungere il suo obiettivo.²³¹

La Fantesca ospita, inoltre, altre due riprese decameroniane, di cui una di carattere linguistico. Uno dei due anziani protagonisti della commedia, Dionigi, è innamorato della cortigiana Beatrice e si cimenta nella composizione di sonetti a scopi galanti.²³² Nel primo atto, rivolgendosi al servo Ghiribizzo, Dionigi fa riferimento ad uno specifico sonetto da lui scritto in precedenza:

DI. Ascolta questa lettera d'amore e poi ragiona di non prestar
fede, con questo sonettino a presso fatto in lode di questa
humidità radicale.²³³

Il sonetto di cui parla Dionigi è da intendere come un componimento in lode della propria vigoria sessuale (ciò a cui si fa riferimento è il seme maschile), come è possibile inferire proprio da un passo di *Decameron* IX, 10, novella già rammentata a proposito della *Notte*.²³⁴ Nel momento in cui si sta compiendo la presunta metamorfosi equina di Gemmata e donno Gianni pensa di potersi congiungere carnalmente con lei, compar Pietro inizia a protestare, mandando in fumo i piani del prete. A questo punto il novellatore di turno, Dioneo, osserva:

Era già l'umido radicale per lo quale tutte le piante s'appiccano
venuto, quando donno Gianni tiratolo indietro disse: «Oimè,
compar Pietro, che hai tu fatto? non ti diss'io che tu non facessi
motto di cosa che tu vedessi? La cavalla era per esser fatta, ma

²³¹ «Ricciardo Minutolo ama la moglie di Filippello Sighinolfi; la quale sentendo gelosa, col mostrare Filippello il dì seguente con la moglie di lui dovere essere a un bagno, fa che ella vi va, e credendosi col marito essere stata si truova che con Ricciardo è dimorata»: Boccaccio, *Decameron*, cit. p. 577.

²³² Discutendo con il servo Ghiribizzo delle strategie più efficaci per conquistare le donne, Dionigi afferma di essersi dedicato all'attività letteraria: «anch'io mi sono dilettrato assai di Musica, di componere lettere d'amore, di far sonetti e di assai altre gentilezze delle quale essendo hora venuta la occasione vorrei servirmi»: Parabosco, *La Fantesca*, cit., c. 6v.

²³³ Ivi, c. 6v.

²³⁴ Cfr. *supra*, pp. 111-113.

tu favellando hai guasta ogni cosa, né più ci ha modo da poterla rifare oggimai». ²³⁵

Boccaccio ricorre un'espressione della lingua scientifica dell'epoca, che designa il liquido seminale,²³⁶ utilizzandola in chiave ironica per rendere l'idea della veloce eiaculazione di donno Gianni.

Nell'ultimo atto della *Fantesca* troviamo un'ulteriore ripresa boccacciana, la formula magica di *Decameron* VII, 1, già impiegata da Parabosco sia nella *Notte*²³⁷ che nel *Viluppo*.²³⁸ La ruffiana Sacente deve concedere un pegno per l'affitto della casa e il creditore individua un forziere, all'interno del quale è nascosto Terentio. Quest'ultimo inizia a parlare, nella speranza di poterne finalmente venir fuori, per cui il creditore e facchini ritengono che il forziere sia infestato da un fantasma. Il servo Ghiribizzo, al corrente di tutto, si fa avanti affermando di essere in grado di fare un incantesimo per neutralizzare il presunto fantasma e quindi recita una formula magica:

T. Ego venio ad lucem.

M. Sta ferma la chiave, chi parla qui dentro? Havete sentito una voce?

FA. Sì, a fede.

T. O là, aprite tosto ch'io non posso più respirare da nessuna banda, sono ancora andati via questi bravi?

M. Qui dentro sono persone, chi sei che parli qui dentro?

T. Una fantasma.

S. Oimè, meschina, che cosa odo io?

GHIRIBIZZO aggiunto

Che si fa qua buoni compagni?

M. Noi eravamo venuti per tuore pegni per fitto di casa a questa femina et habbiamo tolto per ventura uno forciere incantato, dove alberga una fantasma.

GHI. Lasciate fare a me che io la so scongiurare. "Fantasma, fantasma, chi dì e notte vai, pecora qui venisti e becco te n'andrai".

T. Ahimè, meschino, ahimè.

²³⁵ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1459.

²³⁶ Nella terminologia filosofica e fisiologica trecentesca si parlava di "umore radicale" per indicare l'insieme di umori e fluidi che rendevano possibile la vita: cfr. *ibidem*, n. 20.

²³⁷ Cfr. *supra*, pp. 113-116.

²³⁸ Cfr. *supra*, pp. 121-123.

M. Cancaro, questa orazione gli dà gran passione, segui di gratia.

GHI. “Fantasma, fantasma, esci che sei adorna. Ch’altri (e nol sai) piantata te ha le corna”.

Aprite hora senza temere di cosa niuna.²³⁹

Ghiribizzo declama la stessa formula magica pronunciata dalla Tessa decameroniana (senza tuttavia esplicitarne la fonte) e sceglie di conservarne solo la parte iniziale,²⁴⁰ per poi proseguire con dei riferimenti alla specifica situazione in cui si colloca tale ripresa. Ancora una volta, come possiamo notare, gli elementi desunti dal grande repertorio boccacciano vengono calati perfettamente nel contesto del testo comico di riferimento.

Anche nell’ultima delle commedie paraboschiane è dunque possibile avvertire una notevole influenza del *Centonovelle*. Oltre agli spunti per la costruzione della trama e ai richiami linguistici, risulta di notevole rilevanza il proposito di ammonire vizi umani attraverso la scrittura comica, enunciato in maniera preliminare all’interno del prologo e rafforzato da un probabile rimando decameroniano all’uso della parola come mezzo per riprendere comportamenti umani deprecabili.

²³⁹ Parabosco, *La Fantesca*, cit., cc. 51r-51v.

²⁴⁰ Rispetto alla formula presente nella novella decameroniana, la parte conservata è la seguente «Fantasima, fantasima che di notte vai»: Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1080.

2.8 Marin Negro: echi nella commedia poliglotta

Della figura di Marin Negro si sa molto poco: le sole informazioni biografiche sul suo conto di cui disponiamo provengono dalla commedia *La Pace*, l'unico suo testo di cui si ha notizia.²⁴¹ Dal frontespizio della commedia apprendiamo che Negro sia di Venezia²⁴² e questo dato trova conferma nel prologo, grazie ad un'indicazione fornita dall'«ombra» del commediografo Giancarli, evocata da un negromante.²⁴³

2.8.1 La Pace

La Pace, stampata per la prima volta nel 1561, è l'unica commedia di Marin Negro ad esserci pervenuta.²⁴⁴ Si tratta di una delle più importanti opere plurilingui del teatro comico italiano (vi si parlano il toscano, il veneziano, il bergamasco, il friulano e il greghesco), in cui la ricchezza delle varietà linguistiche attestate riflette una situazione sociolinguistica reale.²⁴⁵ Ricca di

²⁴¹ Manlio Cortelazzo scrive: «chi fosse Marin Negro, che si dichiara veneziano nella sua commedia *La Pace* (Venezia, 1561), non ci è dato sapere»: M. Cortelazzo, *Il friulano nella commedia pluridialettale veneziana del '500*, in «Studi linguistici friulani», I, Udine, Società Filologica Friulana, 1969, p. 189.

²⁴² Nel frontespizio della *princeps* si legge: «*La Pace* comedia non meno piacevole che ridicolosa di m. Marin Negro venetiano» (M. Negro, *La Pace*, Venezia, per Francesco Rocca a S. Polo all'insegna del Castello, 1561).

²⁴³ NIGROMANTE: «E di quale patria è egli, poi che il nome non mi volete dire?» OMBRA: «Egl'è di questa città» (NEGROMANTE: «E di quale patria è costui, poiché non mi volete dire il nome?» OMBRA: «È di questa città»); Negro, *La Pace*, cit., pp. 28-29. La vicenda della commedia è ambientata a Venezia. Si tratta di un omaggio che Negro vuole tributare al suo maestro, riprendendo un espediente che quest'ultimo aveva già impiegato nel prologo della *Capraria*, in cui un negromante chiedeva a degli spiriti di farsi rivelare l'argomento della commedia in questione: cfr. Lazzerini, *Introduzione*, in Giancarli, *Commedie*, cit., p. VII.

²⁴⁴ Per una panoramica sulle questioni inerenti alla datazione, alle stampe e alle rappresentazioni della commedia di Negro, si veda G. Padoan, *Per la datazione della «Pace», commedia di Marin Negro*, in G. Borghello, M. Cortelazzo e G. Padoan (a cura di), *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Padova, Antenore, 1991, pp. 579-582.

²⁴⁵ Cfr. M. Cortelazzo, *Esperienze ed esperimenti plurilinguistici*, in G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, II, Vicenza,

riferimenti alla realtà storica, geografica e sociale coeva, la commedia di Negro gode presumibilmente di grande successo presso il pubblico dell'epoca, come si può evincere dal cospicuo numero di edizioni stampate fra la metà del XVI secolo e gli inizi del XVII.²⁴⁶

L'influenza del *Decameron* nella stesura della *Pace* si può cogliere già dal punto di vista della trama, che verte interamente sulle clamorose beffe ordite ai danni di due vecchi innamorati, il veneziano Sabanello e il greco Frangia, i quali si sono invaghiti l'uno della moglie dell'altro.²⁴⁷ Uno dei numerosi servi che compaiono sulla scena, il bergamasco Tabarin (che lavora al servizio di Eugenio, figlio di Sabanello), gioca un brutto tiro al vecchio Frangia, facendogli credere che la vecchia Ortica (con cui si è accordato precedentemente) possa mettere in atto un incantesimo per far sì che egli si congiunga con l'amata. Dietro un cospicuo compenso in denaro, Ortica promette al vecchio di fargli acquisire le sembianze di Sabanello, il marito della donna di cui si è invaghito, affinché egli possa riuscire nella sua impresa amorosa. L'incantesimo prevede che Frangia si rechi da solo in un luogo di sepoltura ed evochi lo spirito di Sabanello, dal quale dovrà prontamente difendersi:

ORTICA Ascoltè ben, e no abbiè paura de far zò che ve dirò, che no ve pol intravegnìr tanto.

FRANGIA Barla puri, chi no aveu baura de tundi la diavuli de chiesdo mundo!

ORTICA Orsù, aldì: vu savé che tutti quanti avemo do spiriti, un bon e un cattivo...

FRANGIA *Callà*, dinse el vero, *né*.

ORTICA Ascoltè ben: stasera quel pi cattivo de tutti quanti si reduce atorno i sagrai de la so contrà...

FRANGIA Ebè?

ORTICA E' vogio che andè stasera, a quattro ore, là su le arche sul campo, che vu chiamè el so nome, de esso, che sé Sabanello... intendeu?

FRANGIA Dinghelo puri, chie 'tendo bè.

Neri Pozza, 1980, pp. 183-213 e G. Padoan, *La commedia rinascimentale veneta (1453-1565)*, Vicenza, Neri Pozza, 1982, p. 302.

²⁴⁶ Cfr. Cortelazzo, *Il friulano nella commedia pluridialezzale veneziana del '500*, cit., p. 190.

²⁴⁷ Giorgio Padoan ha rilevato la presenza di riferimenti alla novella boccacciana in questione in Id., *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., p. 126.

ORTICA Mo ben, el so spirito sarà là, e si dirà: «che vustu?»...

FRANGIA Né, direu: «chie vusdu?»...

ORTICA E' vogio che vu disé: «dame la to beretta!»; e lu dirà: «dame la toa!», e vu cavarévela, e mettela là per terra, arente de vu; e così diré de la çentura, e de la vesta, finché romagnì in zipón...

FRANGIA Tò... chi fareu bò senza drapi?

ORTICA Mò ascolte, se volé: 'sto spirito userà ogni astuzia per far che no abiè el vostro intento; el dirà: «stramueme!»; e vu deghe un schiaffo. El dirà ancora: «stramueme!», e vu deghe un altro; e così fè infin a tre schiaffi, e deghe boni, che co el li averà abui, i drapi sarà stramuai, e vu in t'una botta... e anderé po' a far zò che volé.

FRANGIA Ah, *carteri*, 'spendè poccugli: vedarongio mi chiesdo spirindo?

ORTICA Mò aldi: accioché no abiè paura, a benché no ve puol intravegnir niente, pur vogio che ve stropè i occhi col fazzuol.

FRANGIA Mo si me strupareu l'occhi, a chie mondo vedareu andari?

ORTICA Co vu el chiamaré, el ve responderà, e vu andè drio a le ose finché ghe se' arente; tochelo pur e no abiè paura, che i sé spiriti piasevoli: sebé fè la crose e che menzonè el nostro Signor, i no va via, e si no ve fa despiasér; i se chiama spiriti zentili.²⁴⁸

²⁴⁸ ORTICA: «Ascoltate bene, e non abbiate paura di fare ciò che vi dirò, che non può accadermi nulla.» FRANGIA: «Parlate pure, che non avrò paura di tutti i diavoli di questo mondo!» ORTICA: «Orsù, ascoltate: voi sapete che tutti quanti abbiamo due spiriti, uno buono e uno cattivo...» FRANGIA: «Bene, dite il vero, sì.» ORTICA: «Ascoltate bene: stasera il più cattivo di tutti se ne va per i cimiteri della sua contrada...» FRANGIA: «Ebbene?» ORTICA: «Voglio che andiate stasera, alle quattro, là sulle arche sul campo, che chiamiate il suo nome, cioè Sabanello... capite?» FRANGIA: «Dite pure, che capisco bene.» ORTICA: «Bene, il suo spirito sarà là, e dirà: “cosa vuoi?”...» FRANGIA: «Sì, dirà: “cosa vuoi?”...» ORTICA: «Voglio che voi diciate: “dammi il tuo berretto!”, e lui dirà: “dammi il tuo!”, e voi ve lo toglierete, e lo metterete là per terra, vicino a voi; e così direte della cintura, della veste, finché rimanete col giubbone...» FRANGIA: «Toh... cosa farò poi senza abiti?» ORTICA: «Ora ascoltatevi, se volete: questo spirito userà ogni astuzia per far sì che non raggiungete il vostro scopo: dirà “trasformami!”, e voi dategli uno schiaffo. Dirà ancora: “trasformami!”, e voi dategliene un altro; e fate così fino a tre schiaffi, e dateglieli buoni, che quando li avrà ricevuti, gli abiti saranno trasformati, e anche voi in un colpo solo... e poi andrete a fare ciò che volete.» FRANGIA: «Ah, aspettate un po': vedrò io questo spirito?» ORTICA: «State a sentire, adesso: affinché non abbiate paura, sebbene non può accadervi niente, tuttavia voglio che vi bendiate gli occhi col fazzoletto.» FRANGIA: «Ma se mi benderò gli occhi, come ci vedrò a camminare?» ORTICA: «Quando lo chiamerete, vi risponderà, e voi seguite la voce finché gli siete vicino; toccatelo pure e non abbiate paura, che sono spiriti benigni: anche se fate la croce e nominate nostro Signore, non vanno via, e non vi fanno cose spiacevoli; si chiamano spiriti gentili.»: Negro, *La Pace*, cit., pp. 158-161.

Al contempo Sabanello, innamorato della moglie di Frangia, resta vittima di una beffa analoga a quella giocata al suo omologo. Tabarin e Ortica forniscono al veneziano delle indicazioni molto simili a quelle date al greco, per cui ognuno di loro si ritrova da solo fra le arche, convinto di dover fronteggiare lo spirito dell'altro, per andare invece incontro a delle sonore percosse.

Una situazione molto simile è quella presentata in *Decameron* VIII, 9, una novella incentrata sulla pesante ma innocua beffa di cui è vittima maestro Simone da Villa, un presuntuoso medico di cui viene messa in risalto la scarsa intelligenza.²⁴⁹ Desideroso di entrare a far parte di una fantomatica brigata di cui è venuto a conoscenza tramite i pittori Bruno e Buffalmacco, maestro Simone viene dileggiato in maniera clamorosa con una beffa a tema scatologico. I due pittori gli fanno credere che avrà lo speciale privilegio di entrare a far parte della loro cerchia e che potrà sposare una contessa: nella sua sciocca ingenuità, maestro Simone chiede ai suoi interlocutori un consiglio sull'atteggiamento più appropriato con cui presentarsi per la prima volta alla brigata e, a tal fine, gli vengono fornite delle specifiche indicazioni da seguire.

E venuto il dì che la notte seguente si dovean ragunare, il maestro gli ebbe ammenduni a desinare; e desinato ch'egli ebbero, gli domandò che modo gli conveniva tenere a venire a questa brigata; al quale Buffalmacco disse: «Vedete, maestro, a voi conviene esser molto sicuro, per ciò che, se voi non foste molto sicuro, voi potreste ricevere impedimento e fare a noi grandissimo danno; e quello a che egli vi conviene esser molto sicuro, voi l'udirete. A voi si convien trovar modo che voi siate stasera in sul primo sonno in su uno di quegli avelli rilevati che poco tempo ha si fecero di fuori a Santa Maria Novella, con una delle vostre più belle robe indosso, acciò che voi per la prima volta compariate orrevole dinnanzi alla brigata e si ancora per ciò che (per quello che detto ne fosse: non vi fummo noi poi) per ciò che voi siete gentile uomo, la contessa intende di farvi cavalier bagnato alle sue spese; e quivi v'aspettate tanto, che per voi venga colui che noi manderemo.»²⁵⁰

²⁴⁹ La stessa novella era stata ripresa da Giancarli in entrambe le sue commedie a noi note: si veda *supra*, pp. 84-85, 87.

²⁵⁰ Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1324-1325.

Maestro Simone si reca allora su una delle tombe indicate dai due beffatori e attende lo svolgimento degli eventi che gli sono stati prospettati, pronto ad affrontare l'arrivo di un presunto diavolo, che in realtà non è altri che Bruno travestito (dal quale sarà poi fatto precipitare in una latrina).

Partitisi adunque costoro, come notte si venne facendo il maestro trovò sue scuse in casa con la moglie; e trattane celatamente la sua bella roba, come tempo gli parve, messalasi indosso se n'andò sopra uno de' detti avelli; e sopra quegli marmi ristrettosi, essendo il freddo grande, cominciò a aspettar la bestia. Buffalmacco, il quale era grande e atante della persona, ordinò d'avere una di queste maschere che usare si soleano a certi giuochi li quali oggi non si fanno; e messosi indosso un pillicion nero a rivescio, in quello s'acconciò in guisa che pareva un orso, se non che la maschera aveva viso di diavolo e era cornuta.²⁵¹

Tanto i vecchi della *Pace* quanto il presuntuoso medico boccacciano sono dunque vittime di burle ambientate in luoghi di sepoltura. Inoltre, vi sono altri elementi che rafforzano il parallelismo fra maestro Simone ed entrambi gli sciocchi beffati della commedia di Negro. Sia il medico della novella boccacciana che Sabanello, rincasando dopo il compimento della beffa di cui sono stati bersaglio, trovano ad aspettarli delle mogli che inveiscono contro di loro, convinte che essi stiano tornando da un'avventura erotica che non è andata a buon fine.²⁵² Per di più, sia maestro Simone che Frangia vengono definiti

²⁵¹ Ivi, pp. 1327-1328.

²⁵² Così viene descritto il rientro di maestro Simone: «né prima, essendo egli entrato dentro così putente, fu l'uscio riserrato che Bruno e Buffalmacco furono ivi per udire come il maestro fosse dalla sua donna raccolto. Li quali stando a udir, sentirono alla donna dirgli la maggior villania che mai si dicesse a niun tristo, dicendo: "Deh, come ben ti sta! Tu eri ito a qualche altra femina e volevi comparire molto orrevole con la roba dello scarlatto. Or non ti bastava io? Frate, io sarei soffiante a un popolo, non che a te. Deh, or t'avessono essi affogato, come essi ti gittarono là dove tu eri degno d'esser gittato! Ecco medico onorato, aver moglie e andar la notte alle femine d'altrui!". E con quelle e con altre assai parole, faccendosi il medico tutto lavare, infino alla mezzanotte non rifinò la donna di tormentarlo»: ivi, pp. 1330. Nella *Pace*, Pantasilea accoglie il marito in questo modo: PANTASILEA: «Aveti abudo da far con diavoli?... voglio che adesso abbiate a far con un altro diavolo!» SABANELLO: «Ah, mogliè cara, *miserere mei secundum magnam...*» PANTASILEA: «Tiò! tiò!» SABANELLO: «Ohimè... compassion!» PANTASILEA: «A questo modo, vecchio matto...» SABANELLO: «Ah, mogliè cara, d'oro, de veluo, de balassi, de saffili... basta mò... e basta!» PANTASILEA: «Sta' su qui!» SABANELLO:

‘pecore’, metafora che mira naturalmente a metterne in evidenza la pavidità. Nella terza scena del quarto atto della *Pace*, Ortica pregusta con Tabarin il guadagno che si potrà ricavare dal tiro giocato a Frangia e, vedendo il vecchio giungere presso di loro, lo definisce proprio in questo modo («el vien, la piegora, ch’el sento... *nunc dimittis, Dominus, conculcabit leonem, amen!*»²⁵³). In *Decameron* VIII, 9, anche maestro Simone viene assimilato allo stesso animale, già a partire dalla breve introduzione alla novella che viene fatta da Pampinea, la quale parla di «un medico che a Firenze da Bologna, essendo una pecora, tornò tutto coperto di pelli di vai».²⁵⁴ Il medesimo concetto ritorna poco dopo, quando vengono descritte le prime impressioni di Bruno in seguito all’avvio della frequentazione con maestro Simone: «udendo il medico e parendogli la dimanda dell’altre sue sciocche e dissipite, cominciò a ridere e pensò di rispondergli secondo che alla sua pecoraggine si convenia».²⁵⁵

Il *Centonovelle* fornisce preziosi spunti a Negro anche per la creazione dei personaggi della sua commedia. Questo accade soprattutto nel caso della moglie di Sabanello, Pantasilea, riconducibile alla figura della ‘malmaritata’. Nella scena di apertura del quarto atto, in un dialogo con la vecchia bergamasca Gelmina, Pantasilea stessa si definisce in questo modo:

«Ahimè, che no me posso drezzar...» PANTASILEA: «A questo modo, vecchio insenco, andate da meretrice? hanno fatto molto bene a cacciarvi fora di casa a questo modo!» SABANELLO: «Madonna mogliè, vu podé dir zò che ve piase, mo Dio el sa, co’ l’è stà.» PANTASILEA: «Non so quello mi tenga, che non ti strappi questa barba...» SABANELLO: «Eeeeh... pian!» PANTASILEA: «No meriteresti, adesso, che io ti facessi nascer un paro de corne in capo?» (PANTASILEA: «Avete avuto a che fare con diavoli?») SABANELLO: «Ah, moglie cara, abbi pietà di me secondo la tua grande...» PANTASILEA: «Prendi! prendi!» SABANELLO: «Ohimè... compassione!» PANTASILEA: «In questo modo, vecchio matto...» SABANELLO: «Ah, moglie cara, d’oro, di velluto, di balascio, di zaffiro... basta adesso... e basta!» PANTASILEA: «Sta su’ qui!» SABANELLO: «Ahimè, non posso drizzarmi...» PANTASILEA: «In questo modo, vecchio rattappito, andate a meretrice? hanno fatto molto bene a cacciarvi fuori di casa così!» SABANELLO: «Signora moglie, voi potete dire ciò che vi piace, ma Dio lo sa, com’è andata.» PANTASILEA: «Non so cosa mi trattenga dallo strapparti questa barba...» SABANELLO: «Eeeeh... piano!» PANTASILEA: «Non meriteresti, adesso, che ti facessi nascere un paio di corna in capo?»): Negro, *La Pace*, cit., pp. 174-177.

²⁵³ «Viene, la pecora, lo sento... ora lascia, o Signore, che il leone catturi la preda, amen!»: ivi, pp. 156-157.

²⁵⁴ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1305.

²⁵⁵ Ivi, p. 1307.

PANTASILEA Vi conchiudo qui, che il maggior scontento de una donna è questo.

GELMINA Qual, cara madunna?

PANTASILEA Come son io, l'esser mal maritata.

GELMINA Oh, cara fia, mo che ve manca?

PANTASILEA Mancami el meglio!

GELMINA No disì cusì, cara madunna... l'è pur ricch: no ve manca bè da magnà, e bè da bif, bè vestida, mei calzada, e una ca' da signura, e si' bè servida, ch'el no ve acàd noma a commandà... eh, eh, cara fiola...

PANTASILEA Avete bon tempo, vecchietta, a vederme quel vecchio appresso; come volete voi ch'io staga de bona voglia?

GELMINA L'è mei, talvolta, un vecc che faççi bè, ca un zuven che faççi mal!

PANTASILEA Dicete ben el vero, ma lui è vecchio e fa male: pensate che partito mi a' trovo...²⁵⁶

La moglie del vecchio veneziano dichiara che la condizione da 'malmaritata' sia la cosa peggiore che possa capitare a una donna. Il matrimonio – afferma la donna – ha sancito per lei il passaggio da uno stato di infelicità ad una situazione di gran lunga peggiore:

PANTASILEA Io posso ben dire essermi intervenuto come intervengono a coloro che saltano dalla padella in fuoco: io ero schiava, e ora son schiava e peggio... ah, fortuna iniqua!²⁵⁷

Anche in una delle scene finali della commedia, Pantasilea ritorna sullo stesso argomento. Dinnanzi alla notizia della presunta impiccagione del marito, la donna prova addirittura un senso di sollievo, rimarcando ulteriormente la misera condizione che le è toccata in sorte:

²⁵⁶ PANTASILEA: «Vi dico, infine, che la maggiore infelicità di una donna è questa.» GELMINA: «Quale, cara madonna?» PANTASILEA: «Come sono io, l'essere mal maritata.» GELMINA: «Oh, cara figliola, ma cosa vi manca?» PANTASILEA: «Mi manca il meglio!» GELMINA: «Non dite così, cara madonna... è pur ricco: non vi manca da mangiare, né da bere, siete ben vestita, calzata ancora meglio, avete una casa da signora, e siete ben servita, non avete da far altro che comandare... eh, eh, cara figliola...» PANTASILEA: «Avete buon tempo, vecchietta, a vedermi quel vecchio appresso; come volete che io sia di buon umore?» GELMINA: «È meglio, talvolta, un vecchio che faccia del bene, piuttosto di un giovane che faccia del male!» PANTASILEA: «Dite la verità, ma lui è vecchio e fa del male: pensate in che situazione mi trovo...»: Negro, *La Pace*, cit., pp. 150-151.

²⁵⁷ PANTASILEA: «Posso ben dire che mi è capitato quello che succede a chi salta dalla padella nel fuoco: ero schiava, e ora sono schiava e peggio... ah, sorte iniqua!»: ivi, pp. 152-153.

PANTASILEA Oh, quanto è tormentata una giovane, in mano de
un vecchio, lasso pensar a cui ha provato simil passione: costui
era vecchio, pazzo, e innamorato!²⁵⁸

La figura della ‘malmaritata’, come già ricordato a proposito della *Rodiana* di Calmo, ha un’ascendenza decameroniana: nel *Centonovelle* ritroviamo infatti numerosi casi di donne nel fiore degli anni che si ritrovano loro malgrado insieme a mariti vecchi e incapaci di pensare alle loro esigenze.²⁵⁹

Nel comporre la *Pace*, Negro attinge al *Decameron* sia per l’elaborazione della trama, che si incentra su uno dei motivi più diffusi nelle commedie cinquecentesche (la beffa orchestrata a danno del vecchio innamorato), sia per la caratterizzazione dei personaggi, fra i quali si annovera una figura dotata dei tratti distintivi della ‘malmaritata’, un tipo di ascendenza boccacciana che conosce grande fortuna nel teatro del XVI secolo.

²⁵⁸ PANTASILEA: «Oh, quanto è tormentata una giovane, in mano ad un vecchio, lo lascio pensare a chi ha provato simili passioni: costui era vecchio, pazzo, e innamorato!»: ivi, pp. 216-217.

²⁵⁹ A tal proposito si veda *supra*, pp. 97-100.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

APOLLONIO MARIO (a cura di), *Il teatro del Cinquecento. Commedia, tragedia, melodramma*, in ID., *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1951.

ARETINO PIETRO, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, III, Roma, Salerno, 1999.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Torino, Einaudi, 2008.

BEMBO PIETRO, *Prose della volgar lingua*, in ID., *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Einaudi, 1960.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, VI, Milano, Mondadori, 1965.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Decameron*, a cura di Marco Veglia, Milano, Feltrinelli, 2020.

BORLENGHI ALDO (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Rizzoli, 1959.

BORSELLINO NINO (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1962-1967.

CALMO ANDREA, *Lettere*, a cura di Vittorio Rossi, Torino, Loescher, 1888.

CALMO ANDREA, *Rodiana*, a cura di Piermario Vescovo, Padova, Antenore, 1985.

- CALMO ANDREA, *Il Travaglia*, a cura di Piermario Vescovo, Padova, Antenore, 1994.
- CALMO ANDREA, *Il Saltuzza*, a cura di Luca D'Onghia, Padova, Esedra. 2006.
- DAVICO BONINO GUIDO (a cura di), *La commedia del Cinquecento*, in ID. (a cura di), *Il teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1977.
- DOLCE LODOVICO, *Il Ruffiano*, Venezia, Giolito, 1551.
- DOLCE LODOVICO, *Trasformazioni*, Venezia, Giolito, 1561.
- DOLCE LODOVICO, *Fabritia*, a cura di Chiara Trebaiocchi, Manziana, Vecchiarelli, 2015.
- DOLCE LODOVICO, *Il Ragazzo*, a cura di Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2015.
- DOVIZI BERNARDO, *Calandra. Commedia elegantissima*, a cura di Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1985.
- GELLI GIOVAN BATTISTA, *La Sporta*, in ID., *Teatro*, a cura di Delmo Maestri, Torino, UTET, 1976.
- GIANCARLI GIGIO ARTEMIO, *Commedie. La Capraria – La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, Padova, Antenore, 1991.
- GIRALDI CINZIO GIOVAN BATTISTA, *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.
- GRASSO NICOLA, *Eutichia*, a cura Luigina Stefani, Firenze-Messina, D'Anna, 1978.
- GRAZZINI ANTONFRANCESCO, *L'Arzigogolo*, in ID., *Teatro*, a cura di Giovanni Grazzini, 1953.
- MACHIARELLI NICCOLÒ, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Torino, Einaudi, 1976.

- MACHIAVELLI NICCOLÒ, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di Paola Cosentino, in ID., *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di Antonio Corsaro, Paola Cosentino, Emanuele Cutinelli-Rèndina, Filippo Grazzini, Nicoletta Marcelli, coordinamento di Francesco Bausi, Roma, Salerno, 2012.
- NEGRO MARIN, *La Pace*, a cura di Sennen Nunziale, Padova, Antenore, 1987.
- PARABOSCO GIROLAMO, *Il Viluppo*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.
- PARABOSCO GIROLAMO, *La Notte*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.
- PARABOSCO GIROLAMO, *La Fantesca. Comedia nuova*, Venezia, presso Giovan Battista e Giovan Bernardo Sessa, 1597.
- PARABOSCO GIROLAMO, *La Notte. Il Viluppo*, a cura di Marina Calore e Giuseppe Vecchi, Sala bolognese, Arnaldo Forni editore, 1977.
- PARABOSCO GIROLAMO, *Il Pellegrino*, in *Due commedie patetiche del Cinquecento. Il Pellegrino di Girolamo Parabosco. I Fidi Amanti di Francesco Podiani*, a cura di Antonella Lommi, Milano, Edizioni Unicopli, 2008.
- PLATONE, *Repubblica*, a cura di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori, 1990.
- RUZANTE, *L'Anconitana*, in ID., *Teatro*, a cura di Lodovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.
- RUZANTE, *La Fiorina*, in ID., *Teatro*, a cura di Lodovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.
- RUZANTE, *La Moscheta*, in ID., *Teatro*, a cura di Lodovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.
- RUZANTE, *La Piovana*, in ID., *Teatro*, a cura di Lodovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.

RUZANTE, *La Vaccària*, in ID., *Teatro*, a cura di Lodovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.

SANESI IRENEO (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Bari, Laterza, 2012.

SEGRE CESARE (a cura di), *Opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mursia, 1972.

TRISSINO GIAN GIORGIO, *La quinta e la sesta diuisione della poetica del Trissino all'illustrissimo e reverendissimo cardinale di Aras*, Venezia, Appresso Andrea Arrivabene, 1562.

WEINBERG BERNARD, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 voll., Bari, Laterza, 1970-1974.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALFANO GIANCARLO, *Boccaccio narratore. Una lettura del Decameron*, Roma, Carocci, 2025.

ALMANSI GUIDO, *Lettura della novella di madonna Oretta*, in «Paragone», XXIII, 270, 1972, pp. 139-143.

BALDACCHINI LORENZO, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia*, Manziana, Vecchiarelli, 2011.

BARATTO MARIO, *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Vicenza, Neri Pozza, 1977.

BARATTO MARIO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

BARILLI RENATO, *Semiologia e retorica nella lettura del «Decameron»*, in «Il Verri», 35/36, 1971, pp. 27-48.

BENVENISTE ÉMILE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.

BIANCHINI GIUSEPPE, *Girolamo Parabosco scrittore e organista del XVI secolo*, in *Miscellanea*, edita per cura e a spese della R. Dep. Veneta di Storia Patria, 6, 2, Venezia, Tipografia Emiliana, 1899, pp. 207-486.

BORSELLINO NINO, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1976.

BOSISIO MATTEO, Eutichia, ovvero la Fortuna alla corte di Urbino, in «Atti e Memorie dell’Arcadia», 13, 2024, pp. 21-40.

BRAGANTINI RENZO – FORNI PIER MASSIMO, *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

BRAGANTINI RENZO, *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022.

BRUNI LEONARDO, *Polemiche cinquecentesche. Franco, Aretino, Domenichi*, in «Italian Studies», XXXII, 1977, pp. 52-67.

CASCETTA ANNAMARIA – PEJA LAURA, *Ingresso a teatro. Guida all’analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2023.

CORTELAZZO MANLIO, *Il friulano nella commedia pluridialettale veneziana del ’500*, in «Studi linguistici friulani», I, Udine, Società Filologica Friulana, 1969, pp. 183-210.

CORTELAZZO MANLIO, *Esperienze ed esperimenti plurilinguistici*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, II, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 183-213.

CROCE BENEDETTO, *Poesia popolare e poesia d’arte*, Bari, Laterza, 1967.

D'ONGHIA LUCA, *Sulla «Fantesca» di Parabosco: a proposito di una recente edizione*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIV, 605, 2007.

DE NICHILLO ADRIANA, *Le “Lettere” di Andrea Calmo e la civiltà veneziana del Rinascimento*, in «F. M. Annali dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università di Roma», 1977, pp. 61-83.

DI FILIPPO BAREGGI CLAUDIA, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

DIONISOTTI CARLO, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999.

FERGUSON RONNIE, *The theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, context and performance*, Ravenna, Longo, 2000.

FIDO FRANCO, *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta (Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco; Baretti, Chiari, Casanova, Goldoni; Noventa, Marin, Giotti, Pasolini)*, Padova, Antenore, 1988.

FIDO FRANCO, *Il teatro di Andrea Calmo fra cultura, “natura” e mestiere*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella De Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980.

FIGORILLI MARIA CRISTINA – VIANELLO DANIELE (a cura di), *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

FIOCCO GIUSEPPE, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza, Neri Pozza, 1965.

GENETTE GÉRARD, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1969.

GENETTE GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.

GRABHER CARLO, *Ruzzante*, Milano-Messina, Principato, 1953.

GRABHER CARLO, *Sulla datazione dell'«Anconitana»*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», VI, LVIII, 1954, pp. 62-68.

INGARDEN ROMAN, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Milano, Silva, 1968.

JANSEN STEEN, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, in «Langages», 12, 1968, pp. 71-93.

JANSEN STEEN, *Qu'est-ce qu'une situation dramatique* Orbis litterarum», 1973, XXVIII, 1973, pp. 235-292.

JANSEN STEEN, *Appunti per l'analisi dello spettacolo*, Centro internazionale di semiotica e linguistica, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 68, 1977.

LAZZERINI LUCIA, *Il «greghesco» a Venezia tra realtà e ludus. Saggio sulla commedia poliglotta del Cinquecento*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXV, 1977, pp. 29-95.

LAZZERINI LUCIA – VESCOVO PIERMARIO, *Per il testo della «Rodiana» del Calmo*, in «Quaderni Veneti», 8, 1988, pp. 147-172.

LETA MATTEO, *La riscrittura parodica del rituale magico in tre commedie del Cinquecento*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 96-105.

LETA MATTEO, *Le trompeur trompé. Représentations littéraires des charlatans à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2023.

LIPPI EMILIO, *Cornariana. Studi su Alvise Cornaro*, Padova, Antenore, 1983.

LOVARINI EMILIO, *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, a cura di Gianfranco Folena, Padova, Antenore, 1965.

LOTMAN JURIJ MICHAJLOVIČ, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972.

MENEGAZZO EMILIO – SAMBIN PAOLO, *Nuove esplorazioni archivistiche per Angelo Beolco e Alvise Cornaro*, in «Italia Medioevale e Umanistica», VII, 1964, pp. 133-247.

MENEGAZZO EMILIO – SAMBIN PAOLO, *Nuove esplorazioni archivistiche per Angelo Beolco e Alvise Cornaro*, in «Italia Medioevale e Umanistica», IX, 1966, pp. 229-395.

MORANDO SIMONA, *La letteratura teatrale italiana. Il testo drammatico e la sua storia dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2023.

MORTIER ALFRED, *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne. Ruzzante (1502-1542)*, Paris, J. Peyronnet et C., 1926.

NARDI FLORINDA, *Teorie del comico nel Cinque-Seicento. Trattatisti, Accademici e Comici dell'Arte*, Roma, Armando, 2023.

NARDO DANTE, *La «Vaccaria» di Ruzzante fra Plauto e Terenzio*, in «Lettere Italiane», XXIV, 1, 1972, pp. 3-29.

NOCITA TERESA, *Teatralità implicita nella novella boccacciana. Visual writing, tratti performativi e marche di oralità nel Decameron*, in *Novella e teatro*, a cura di Valeria Merola, Teresa Nocita ed Enrica Zanin, Roma, La giustizia penale e Spolia, 2023.

PADOAN GIORGIO, *La commedia rinascimentale a Venezia: dalla sperimentazione umanistica alla commedia «regolare»*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1981.

PADOAN GIORGIO, *La commedia rinascimentale veneta (1453-1565)*, Vicenza, Neri Pozza, 1982.

PADOAN GIORGIO, *Per la datazione della «Pace», commedia di Marin Negro*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di Giampaolo Borghello, Manlio Cortelazzo e Giorgio Padoan Padova, Antenore, 1991, pp. 579-582.

PADOAN GIORGIO, *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1994.

PADOAN GIORGIO, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1996.

PIERI MARZIA, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

PROPP VLADIMIR JACOVLEVIČ, *Morfologia della fiaba*, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1988.

PROSPERI MARIO, *Angelo Beolco nominato Ruzante*, Padova, Liviana, 1970.

PROTO ENRICO, *Sulla «Poetica» di G.G. Trissino*, in «Studi di letteratura italiana», VI, 1904-1906, pp. 197-298.

PUPPI LIONELLO (a cura di), *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Loggia e Odeo Cornaro, Sala del Palazzo della Ragione, 7 settembre - 9 novembre 1980, Padova, Comune, 1980.

QUAZZOLO PAOLO, *La Zingana di Gigio Artemio Giancarli nel teatro rinascimentale*, in *Gigio Artemio Giancarli: un Rodigino nel '500. Una rilettura della Zingana tra il teatro, la scena e le arti*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2024, pp. 19-30.

QUONDAM AMEDEO, «*Mercanzia d'onore*» / «*Mercanzia d'utile*». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, a cura di Armando Petrucci, Bari, Laterza, 1977, pp. 51-104.

QUONDAM AMEDEO, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, a cura di Alberto Asor Rosa, II, Torino, Einaudi, 1983.

ROCHON ANDRÉ (dir.), *Formes et signification de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance. Boccace, Machiavel, Grazzini, Bandello, Straparola, Parabosco, Giral di Cinzio*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972.

SALZA ABD-EL-KADER, *Delle commedie di Lodovico Dolce*, Melfi, Tipografia di Antonio Liccione, 1899.

SAND MAURICE, *Masques et bouffons*, Paris, Michel Lévy Freres, 1862.

SANESI IRENEO, *La commedia*, in *Storia dei generi letterari italiani*, I, Milano, Vallardi, 1911.

SEGRE CESARE, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974.

SEGRE CESARE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

SEGRE CESARE, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 2024.

SMARR JANET LEVARIE, *The marriage of Plautus and Boccaccio*, in «*Heliotropia*», I, 2023, pp. 49-61.

STÄUBLE ANTONIO, *La brigata del Decameron come pubblico teatrale*, in «*Studi sul Boccaccio*», IX, 1975-1976, pp. 103-117.

STÄUBLE ANTONIO, *«Parlar per lettera». Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991.

STÄUBLE ANTONIO, *Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale*, in «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 37-47.

STEFANI LUIGINA, *Coordinate orizzontali nel teatro comico di primo Cinquecento*, in «Belfagor», XXXVI, 3, 1981, pp. 275-297.

STEWART PAMELA D., *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986.

TATEO FRANCESCO, *Boccaccio 'spettacolare'*, in GIRARDI RAFFAELE (a cura di), *Boccaccio e lo spettacolo della parola. Il Decameron dalla scrittura alla scena*, Bari, Edizioni di pagina, 2013.

TERPENING RONNIE H. T., *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997.

TROVATO PAOLO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UnifePress, 2009.

VESCOVO PIERMARIO, *«Sier Andrea Calmo». Nuovi documenti e proposte*, in «Quaderni veneti», 2, 1985, pp. 25-48.

VESCOVO PIERMARIO, *L'Accademia e la «fantasia dei brighenti». Ipotesi sul teatro dei Liquidi (Andrea Calmo, Antonio Molin, Gigio Artemio Giancarli)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 5-6, 1987, pp. 75-83.

VESCOVO PIERMARIO, *Da Ruzante a Calmo. Tra «signore comedie» e «onorandissime stampe»*, Padova, Antenore, 1996.

VESCOVO PIERMARIO, *Il villano in scena*, Padova, Esedra, 2006.

VESCOVO PIERMARIO, *Figurando una historia. Della «teatralità» o «teatrabilità» del Decameron*, in «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 49-76.

VESCOVO PIERMARIO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

VIANELLO DANIELE, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2005.

VITALI FERNANDA, *La Piovana del Ruzante e la Rudens di Plauto*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XLV, 1956, pp. 143-182.

WENDRINER RICHARD, *Il «Ruffiano» del Dolce e la «Piovana» del Ruzante*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XIV, 1889, pp. 254-257.

ZORZI LUDOVICO, *Andrea Calmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XVI, 1973, pp. 669-673.

ZORZI LUDOVICO, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

Indice

Premessa	1
Capitolo 1	
Letteratura e teatro: teoria	5
1.1 Mimesi e diegesi.....	5
1.1.1 Platone.....	8
1.1.2 Aristotele.....	9
1.1.3 La riflessione teorica cinquecentesca sul comico.....	10
1.1.4 Teorizzazioni novecentesche.....	12
1.1.5 Gérard Genette.....	13
1.1.6 Jurji Lotman.....	15
1.1.7 Boris Tomaševskij.....	16
1.1.8 Cesare Segre.....	17
1.2 Il teatro comico come rispecchiamento della realtà.....	21
1.3 La teatralità del <i>Decameron</i>	24
1.4 Il <i>Decameron</i> : forme di teatro nei “secoli senza teatro”	33
Capitolo 2	
Riusi scenici del Decameron: i testi	37
2.1 Boccaccio nel teatro comico cinquecentesco di area padano-veneta.....	37
2.2 Nicola Grasso: verso la costruzione della figura del pedante.....	39
2.2.1 <i>Eutichia</i>	39
2.3 Ruzante: la rappresentazione del mondo rustico.....	46
2.3.1 <i>La Fiorina</i>	47
2.3.2 <i>La Moscheta</i>	50
2.3.3 <i>L’Anconitana</i>	52
2.3.4 <i>La Piovana</i>	56
2.3.5 <i>La Vaccària</i>	58
2.4. Lodovico Dolce: riprese del registro tragico e misogino.....	61

2.4.1 <i>Il Ragazzo</i>	61
2.4.2 <i>Fabritia</i>	67
2.4.3 <i>Ruffiano</i>	78
2.5 Gigio Artemio Giancarli: espressivismo e plurilinguismo.....	82
2.5.1 <i>La Capraria</i>	83
2.5.2 <i>La Zingana</i>	88
2.6 Andrea Calmo: il <i>Centonovelle</i> come «recetario de tutti i amanti».....	92
2.6.1 <i>Rodiana</i>	93
2.6.2 <i>Il Travaglia</i>	104
2.6.3 <i>Il Saltuzza</i>	108
2.7 Girolamo Parabosco: riprese di elementi magici e osceni.....	113
2.7.1 <i>La Notte</i>	113
2.7.2 <i>Il Viluppo</i>	119
2.7.3 <i>Il Pellegrino</i>	126
2.7.4 <i>La Fantesca</i>	128
2.8 Marin Negro: echi nella commedia poliglotta.....	134
2.8.1 <i>La Pace</i>	134
Bibliografia	142