



Decameron, Teatro, Umanesimo

The Decameron and Humanist Comedy: Novellas and Pleasantries in XV-Century Latin Theatre. This article investigates the models and sources employed by humanist playwrights in their works showing how, in addition to the classical models of Plautus and Terentius, they also drew on contemporary novellas such as Sercambi's Novelliere, Sacchetti's Trecentonovelle, and Bracciolini's Liber facetiarum, paying particular attention to Boccaccio's Decameron. In particular, there are links with the theme of the unhappy married woman through strong sexual innuendos and the use of certain names for the characters.

Decameron, Theater, Humanism

Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna

Antonio Ferracin e Matteo Venier

Forum

Udine

2014

Libri e biblioteche

978-88-8420-849-1

978-88-8420-976-4 (versione digitale)

199

10.4424/978-88-8420-849-1-12

Luca Ruggio, «Il Decameron e la commedia umanistica: novelle e moti nel teatro latino del Quattrocento», in Antonio Ferracin e Matteo Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, pp. 199-216

<http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/scienze-bibliografiche/libri-biblioteche/giovanni-boccaccio-tradizione-interpretazione-e-fortuna/il-decameron-e-la-commedia-umanistica-novelle-e>

LUCA RUGGIO

IL DECAMERON E LA COMMEDIA UMANISTICA: NOVELLE E MOTTI NEL TEATRO LATINO DEL QUATTROCENTO

La notevole carica teatrale presente all'interno del *Decameron*, fatta di beffe, camuffamenti, intrighi, scambi d'identità e doppi sensi talvolta osceni, ne ha favorito uno sfruttamento drammatico soprattutto durante il Cinquecento: si pensi a commedie come *I suppositi* di Ludovico Ariosto, almeno per la parte che vede il giovane Erostrato preso come servo in casa dell'amata, che rinvia alla novella di Tancredi e Gismonda di *Dec.* IV, 1, a *La mandragola* di Niccolò Machiavelli, a *La calandra* del Bibbiena oppure alla *Danza di Venere* di Angelo Ingegneri¹.

Tuttavia, già nel secolo XV, con la talvolta trascurata stagione del teatro umanistico, il *Decameron* – e più in generale la novellistica del Due e Trecento (l'anonimo *Novellino*, il *Novelliere* di Giovanni Sercambi, il *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti) e la tradizione faceta del Quattrocento (i *Detti piacevoli* di

¹ Sui rapporti tra il *Decameron* e il teatro del Cinquecento cfr. almeno: A. PEROSA, *Teatro umanistico*, Milano, Lerici, 1965, pp. 21, 28-29; A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, p. 162; *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, a cura di G. FOLENA, Padova, Liviana, 1970; N. BORSELLINO - R. MERCURI, *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1973; N. BORSELLINO, "Decameron" come teatro, in ID., *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme del teatro dal "Decameron" al "Candelaio"*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 13-50; M. BARATTO, *La commedia del Cinquecento. Aspetti e problemi*, Vicenza, Neri Pozza, 1975; G. PADOAN, *La commedia rinascimentale veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1982; P. D. STEWART, *Retorica e mimica nel "Decameron" e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986; M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia fra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; A. GUIDOTTI, *Novellistica e teatro del Cinquecento*, in "Favole parabole istorie". *Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. ALBANESE - L. BATTAGLIA RICCI - R. BESSI, Roma, Salerno, 2000; *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. ALONGE - G. DAVICO BONINO, I. *Il Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 5-118; B. CONCOLINO MANCINI, *Tradizione e innovazione nella commedia del Cinquecento*, «Chroniques italiennes», 65 (2001), pp. 27-47; D. PEROCCO, *Boccaccio (comico) nel teatro (comico) di Machiavelli*, «Quaderns d'Italià», 14 (2009), pp. 23-36; A. STÄUBLE, *Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale*, *ivi*, pp. 37-47.

Angelo Poliziano e il *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini) – si presta a una rielaborazione di temi, vicende e personaggi su un piano drammatico modulato, nella grande maggioranza dei casi, sulle opere di Plauto e Terenzio, fonti, non solo linguistiche, predilette dai commediografi del Quattrocento².

Bisogna inoltre evidenziare che nel clima di generale rinascita degli studi classici durante l'Umanesimo ebbero notevole successo le traduzioni delle novelle di Boccaccio. Già Francesco Petrarca tradusse la novella di Griselda (*Dec.* X, 10) e la stessa novella diverrà opera teatrale – più di un secolo dopo – nei Paesi Bassi, dove il professore di latino Eligio Eucario operò un rifacimento di questa in esametri facendola poi recitare ai suoi alunni³. Sulla scia della traduzione petrarchesca si mossero anche umanisti come Antonio Loschi che tradusse la novella di ser Ciappelletto (*Dec.* I, 1), Leonardo Bruni che nel 1438 volse in latino la novella di Tancredi (*Dec.* IV, 1) e Filippo Beroaldo che tradusse in versi latini *Dec.* IV, 1 e in prosa *Dec.* V, 1 e X, 8⁴.

² Per uno sguardo di carattere generale sul teatro umanistico cfr.: A. PEROSA, *Teatro umanistico; Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di V. PANDOLFI - E. ARTESE, Milano, Lerici, 1965; A. STÄUBLE, *Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale*, in *Spettacoli Studenteschi nell'Europa umanistica*, Atti del convegno internazionale (Anagni, 20-22 giugno 1997), a cura di M. CHIABÒ - F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1998; P. VITI, *Immagini e immaginazioni della realtà. Ricerche sulla commedia umanistica*, Firenze, Le Lettere, 1999; S. PITTALUGA, *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002; L. RUGGIO, *Repertorio bibliografico del Teatro umanistico*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2011.

³ Eligio Eucario (1488-1544) è figura singolare nell'ambito dello sviluppo del teatro umanistico nei Paesi Bassi poiché è il primo a mettere in scena un numero consistente di commedie latine: l'elenco delle opere scelte per essere rappresentate tra il 1512 e il 1518 comprende, oltre alla già menzionata rielaborazione della vicenda di Griselda, i *Captivi* e lo *Stichus* di Plauto, la commedia-farsa *Vetatorum* del francese Alexandre Connibert, il *Sergius* di Johann Reuchlin, la *Dolotechne* di Bartolomeo Zamberti e, forse, l'*Historia Baetica* di Carlo Verardi. Sull'attività dell'Eucario cfr.: M. GRYPDONK, *Eligius Houckaert, een schoolman uit het begin der XVI^e eeuw*, «De Gulden Passer», 20 (1942), pp. 23-57; ampliato poi in «De Gulden Passer», 21 (1943), pp. 29-78. Un repertorio cronologico delle opere drammatiche latine dei Paesi Bassi si trova in J. IJSEWIJN, *Annales Theatri Belgo-Latini. Inventaris van het Latijns toneel uit de Nederlanden*, in *Liber Amicorum Prof. G. Degroote*, edidit M. VEREMANS, Bruxelles, Koninklijke Zuidnederlandse maatschappij voor taal- en letterkunde en geschiedenis, 1980, pp. 51-55; un supplemento è in J. IJSEWIJN, *Theatrum Belgo-Latinum. Het Neo-Latijns Toneel in de de Nederlanden*, «Academiae Analecta», 43 (1981), pp. 69-114; notizie sulle edizioni a stampa sono in L. BRADNER, *The Latin Drama of the Renaissance*, «Studies in the Renaissance», 4 (1957), pp. 31-70. In lingua italiana cfr. il contributo di J. IJSEWIJN, *Gli inizi del teatro umanistico nei Paesi Bassi Borgognoni*, in *Spettacoli Studenteschi nell'Europa umanistica*, pp. 193-199; mentre poche notizie fornisce la voce *Teatro umanistico*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, IX, Roma, Le Maschere, 1962, coll. 1222-1230 (voce *Paesi di lingua tedesca*, a cura di H. KNUDSEN, coll. 1225-1227).

⁴ Sulle traduzioni del *Decameron* in età umanistica cfr.: G. ALBANESE, *La "Fabula Zeppellet-*

Tralasciando le traduzioni umanistiche, bisogna far presente che il tipo di impiego del *Decameron* e delle altre raccolte di novelle e facezie da parte dei commediografi umanisti è molto variegato, discontinuo e talvolta il più possibile dissimulato, e soltanto di rado coincide con una fedele ripresa testuale. Più spesso nelle commedie del secolo XV si possono ritrovare alcune parti divertenti di una singola novella, battute variamente estrapolate o beffe spiritose: suggestioni di varia natura, insomma, che solo poche volte incidono in maniera consistente sull'andamento complessivo dell'intreccio ma che sono riproposte con l'unico fine di sfruttarne le possibilità comiche e di *risus*.

Un caso esemplare in proposito è rappresentato dalla scena VII della *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini, tutta incentrata sulla descrizione di un sontuoso banchetto che il cuoco Artrace – il cui nome ricorda quello di Anthrax, il *cocus* dell'*Aulularia* plautina – ha preparato per i suoi ospiti Diofane e Teobulo. Questa precisa descrizione delle pietanze, condotta attraverso il monologo del cuoco e con l'utilizzo delle strutture linguistiche e del lessico plautino e terenziano, propone immagini prese in prestito dal *Decameron*, con il richiamo alla figura del cuoco Chichibio di *Dec.* VI, 4, e in particolare all'immagine della gru presente nella stessa novella⁵.

ti" di Antonio Loschi, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, a cura di V. FERA - G. FERRAÙ, I, Padova, Antenore, 1997, pp. 44-59; P. VITI, *Filippo Beroaldo traduttore del Boccaccio*, in ID., *Forme letterarie umanistiche. Studi e ricerche*, Lecce, Conte, 1999, pp. 201-229; V. BRANCA, *Un "lusus" del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del "Decameron" (IV, 1) e la sua irradiazione europea*, in *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica Fiorentina*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 207-226; V. BRANCA, *La prima diffusione del "Decameron"*, «Studi di filologia italiana», 8 (1950), pp. 29-143; G. TOURNOY, *Le versioni latine del "Decameron"*, in *Ecumenismo della cultura. Teoria e prassi della poetica dell'Umanesimo. Onoranze a Giovanni Boccaccio*, a cura di G. SECCHI TARUGI, I, Firenze, Olschki 1981, pp. 125-126; L. BARTOLI, *Note filologiche sulle novelle «spicciolate» del Quattrocento*, «Filologia e critica», 20 (1995), pp. 34-43.

⁵ Cfr. ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Chrysis*, a cura di E. CECCHINI, Firenze, Sansoni, 1968. Sulla *Chrysis* cfr. almeno: A. STÄUBLE, *Un dotto esercizio letterario: la commedia "Chrysis" di Enea Silvio Piccolomini nel quadro del teatro umanistico*, «Giornale storico della letteratura italiana», 142 (1965), pp. 351-367, poi in *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II*, Atti del convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da D. MAFFEI, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1968, pp. 283-294; A. STÄUBLE, *Altre note sul testo della "Chrysis" di E. S. Piccolomini*, «Rinascimento», s. III, 6 (1966), pp. 79-100; G. BERNETTI, *Saggi e studi sugli scritti di Enea Silvio Piccolomini papa Pio II (1405-1464)*, Firenze, STIAV, 1971, pp. 129-152; H. D. JOCELYN, *The unclassical aspects of Aeneas Silvius Piccolomini's "Chrysis"*, in *Pio II e la cultura del suo tempo*, a cura di L. ROTONDI SECCHI TARUGI, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 215-227; G. BOCCUTO, *Spunti lucreziani in un monologo della "Chrysis"*, in *Pio II e la cultura del suo tempo*, pp. 349-356; H. D. JOCELYN, *The Less than Reverent Biblical Reminiscences in Aeneas Silvius Piccolomini's "Chrysis"*, in *The Cultural*

Il Piccolomini non ha fatto altro che esplicitare, in due soli versi, quello che era il finto equivoco della divertente novella boccacciana che verteva sul numero di zampe della gru:

Facile hoc genus avis dicam monopodum,
que semper in pratis uno consistit pede⁶.

Il *Decameron*, però, non è il solo a fornire questo tipo di spunti comici ai commediografi del Quattrocento: anche locuzioni popolari o letterarie medievali rientrano in questo *corpus* di opere. Nella *Philogenia* di Ugolino Pisani, la confessione che la stessa protagonista fa a frate Prodigio colpisce per il modo di dire «quod sumper absque noxa libidinem meam explevi»⁷ che si può far corrispondere a quello volgare “cavar la voglia senza peccato” e che è da considerarsi canonico in riferimento alle violenze perpetrate dalle soldatesche nei confronti delle donne, come dimostra, un passo delle *Istorie fiorentine* di Giovanni Cavalcanti: «alcuna ne rimase prigioniera de' nostri fanti, la quale senza

Heritage of the Italian Renaissance: Essays in Honour of T. G. Griffith, ed. by C. E. J. GRIFFITH - R. HASTING, New York, Edwin Mellen Press, 1993, pp. 123-136; P. VITI, *La cena della “Chrysis” di Enea Silvio Piccolomini*, in ID., *Immagini e immaginazioni della realtà. Ricerche sulla commedia umanistica*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 145-154; S. DALL'OCO, *Sulla “Chrysis” di Enea Silvio Piccolomini*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. ANDRIOLI - G. A. CAMERINO - G. RIZZO - P. VITI, Galatina, Congedo, 2000, pp. 67-72; S. PITTALUGA, *“Sint procul meretrices” (Note sulla “Chrysis” e sulla “Historia de duobus amantibus”)*, in *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 18-21 luglio 2005), a cura di L. ROTONDI SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati Editore, 2007, pp. 755-765.

⁶ ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Chrysis*, p. 18 (vv. 370-371). La ripresa del Piccolomini sembra riferirsi in particolare a due *loci* della novella boccacciana: «Signor mio, le gru non hanno se non una coscia e una gamba»; «[...] ben dodici gru, le quali tutte in un piè dimoravano, sì come quando dormono soglion fare» (GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, Milano, Mondadori, 1996³, p. 523).

⁷ *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, p. 258. Sulla *Philogenia*, riconosciuta da molti studiosi come una delle migliori di tutta la produzione teatrale umanistica ma che manca ancora di un'edizione critica affidabile, cfr. almeno: A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, pp. 41-48; M. DE PANIZZA LORCH, *Confessore e chiesa in tre commedie del Rinascimento: “Philogenia”, “Mandragola” e “Cortigiana”*, in ID., *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 301-348; E. ARTESE, *La “Filogenia” di Ugolino Pisani e la commedia umanistica tra la fine del XIV e la metà del XV secolo*, in *Spettacoli Studenteschi nell'Europa umanistica*, pp. 77-94; P. VITI, *Struttura e fonti della “Philogenia” di Ugolino Pisani*, in ID., *Immagini e immaginazioni della realtà. Ricerche sulla commedia umanistica*, pp. 77-88.

peccato se ne cavò la voglia»⁸. L'intera storia della confessione della giovane protagonista Filogenia trova la sua fonte nel *Novelliere* di Giovanni Sercambi, che a sua volta mette in mostra non secondarie coincidenze con una facezia dei *Detti piacevoli* di Angelo Poliziano, molto più diffusa e circostanziata, difforme in alcuni particolari ma fornita dalla stessa chiusa.

L'exemplo LXXVI - De vituperio fatto per stipendiari del Sercambi, narra la vicenda della giovane Appollonia (in Poliziano, invece, è «una vecchierella») che, caduta insieme ad alcune concittadine in mano dei «Saccomanni», se la spassa allegramente, fino a quando non viene decisa la restituzione della città agli abitanti e quindi delle mogli ai rispettivi mariti. Tornata in libertà, la «solacevole» Appollonia si reca dal proprio confessore per conoscere «se peccato non» sia ciò che le è accaduto suo malgrado. Il prete le risponde:

«Donna, tu non hai di questo peccato, ma tanto ti do di penetensia che quello hai serbato ritegni e di' una avemaria, e asolvoti». – La donna inginocchiatasi al crocifisso, lodando Idio che s'avea in parte cavato la rabia senza peccato e senza infamia del mondo, e tornata a casa del marito, trovò esser assoluta. E così lieta si rimase⁹.

Il Pisani inserisce nella sua *Philogenia* lo stesso aneddoto – il Pisani, inoltre, è l'unico che lo fornisce nella versione latina – durante la confessione di Filogenia al frate Prodigio:

Phi. – Mi pater, plurimi mei copiam turrite habuere.

Pro. – Et id ne factum est voluntate tua?

Phi. – Istus quidem minime, sed blandiciis calidis capta sum atque domo educta sum misera, nimium credula ut sumus omnes adulescentule. Quare me oportuit multorum libidini inservire.

Pro. – Id ergo peccatum non est. Nam omnis actio, aut viciosa vel virtuosa dici possit, voluntaria sit oportet. Quamobrem si nunc ad id turpitudinis te non voluta sed necessitas impulit te innocentem esse dico.

Phi. – Heya, diis igitur gratias ago, quod sumper absque noxa libidinem meam explevi¹⁰.

È chiaro che l'autore della *Philogenia*, dilungandosi nell'esposizione dei fatti, non raggiunge il grado di immediatezza comica del Sercambi né tantomeno l'icastica abilità di porre il motto del Poliziano che, come abbiamo accenna-

⁸ GIOVANNI CAVALCANTI, *Istorie fiorentine*, I, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1838, p. 104.

⁹ GIOVANNI SERCAMBI, *Il novelliere*, a cura di L. ROSSI, II, Roma, Salerno, 1974, pp. 91-94.

¹⁰ *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, p. 258.

to, riprende il medesimo aneddoto all'interno della sua raccolta di facezie e motti (*detto* 39):

Una vecchierella si confessava che, sforzata, una volta ebbe a che fare con cinquanta saccomanni; e dicendole il prete che s'ella era stata sforzata non era peccato, disse: «Oh lodato sia Iddio, che io me ne pur cavai un tratto la voglia senza peccato!»¹¹.

Con parole differenti, un'espressione di identico significato è poi messa in bocca a un altro frate, Timoteo, nella *Mandragola* di Niccolò Machiavelli (III, 11):

Quanto allo acto, che sia peccato, questa è una favola: perché la volontà è quella che pecca, non el corpo¹².

È singolare l'interesse per questo tipo di ripresa di natura popolare, a quanto pare molto diffusa ancora nel Quattrocento, ed è altresì una dimostrazione di come questi richiami comici scorrano, soltanto perché considerati particolarmente divertenti, da una lingua all'altra e da una forma letteraria all'altra.

Per quanto riguarda le commedie umanistiche, la possibilità della libera accettazione di queste riprese era dovuta, almeno nella prima metà del secolo XV, al mancato rispetto delle leggi che regolano le commedie classiche, che rende i lavori drammatici degli umanisti a "struttura aperta". Appare palese, quindi, la sostanziale autonomia dei commediografi del Quattrocento rispetto ai modelli classici, con modificazioni non solo di ordine linguistico ma anche e soprattutto ideale, non riducibile soltanto alla mancata conoscenza dei modelli ma anche alla necessità di raccontare in maniera differente una materia del tutto nuova rispetto ai modelli del teatro romano. Gli autori del teatro umanistico, infatti, anche quando tentano di fare opera più vicina e confacente ai modelli antichi, non rinunciano a far rientrare all'interno delle loro commedie, motivi, riferimenti o semplici locuzioni divertenti desunti dalla tradizione contemporanea.

Se la presenza di elementi diversi rispetto alle opere del teatro romano nella *Chrysis* e nella *Philogenia* può forse essere giustificata alla luce della mancanza di approfondite conoscenze dei modelli classici, lo stesso non si può affermare per quelle opere scritte alla fine del Quattrocento che, nel complesso, dimo-

¹¹ ANGELO POLIZIANO, *Detti piacevoli*, a cura di T. ZANATO, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, p. 50.

¹² NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Tutte le opere*, a cura di M. MARTELLI, Firenze, Sansoni, 1971, p. 879.

strano una palese fedeltà, sia a livello strutturale sia a livello linguistico, rispetto alle commedie antiche.

Ciò nonostante anche questi lavori non sono esenti da contaminazioni contemporanee. La scena XI dell'*Epirota* del veneziano Tommaso de Mezzo, commedia scritta nel 1483, vede come principali protagonisti un oste e un citaredo e si dimostra esemplare in tale contesto poiché l'opera, nei modi e nelle forme, è molto vicina ai modelli classici¹³. L'intera scena XI è una fedele trasposizione della facezia 259 (*De cantilena tabernariis placita*) del *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini:

Viator quidam esuriens, cum divertisset ad cauponulam, ventrem cibo potuque farcivit. Petente pecuniam caupone, ait nullos sibi esse nummos, sed cantilenis se satis esse facturum. Tabernarius non cantu, sed pretio sibi opus esse respondit. Tum alter: - «Si eam cantionem dicam, quae placeat tibi, nume a pro pecunia contentus eris?». Annuente caupone, coepit viator canere; et, an ea placeret, interrogavit. Cum abnuisset caupo, unam et deinde alteram cecinit. Nullius cantu sibi satisfieri ille testatus est. Hic viator: - «Dicam ergo nunc», inquit, «eam quae tibi sit placitura». Et, arrepto marsupio, dissolventi similis, coepit cantionem, qua aviatores uti consueverunt: Metti mano alla borsa e paga l'oste, hoc est: Mitte manum ad bursam, et satisfac hospiti. Hac dicta, numquid illa sibi placeret, rogat: - «Placet haec», inquit hospes. Tum viator: - «Satisfactum est tibi ex pacto», ait, «postquam haec cantio placuit tibi». Ita absque solutione discessit¹⁴.

La facezia in questione è ripresa dal de Mezzo in tutti i suoi elementi essenziali (*Ep.* 695-734):

Cit. – At ego existimabam te hanc cenam largiturum nobis, si quis nostrum tuam torvitatem lepidissimo cantu oblectaret.

Cau. – Hui, cantionum osorem postulas tu oblectare numeris? [...]

Cit. – Hanc, inquam, tibi, caupo, feram condicionem: si annueris cantionem nostram tibi placere cena nobis gratuita erit, sin negabis protinus et quod debemus et quantum postulabis accipies. [...]

Cau. – Quando me ita omnes compellit accipiam condicionem. Sed matura!

Cit. – Hem incipio.

Cau. – Crispam etiam, si diis placet, vocem, ut me capiat! Vae capiti tuo!

Cit. – Ecquid placuit tibi, caupo, cantilena nostra?

¹³ Sull'*Epirota* cfr. le edizioni: THOMAE MEDII, *Fabella Epirota*, hrsg. von L. BRAUN, München, P.G. Schmidt, 1974; TOMMASO MEZZO, *Epirota*, in *Teatro umanistico veneto: la commedia*, a cura di G. GENTILINI, Ravenna, Angelo Longo, 1983; TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, a cura di L. RUGGIO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011.

¹⁴ POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, a cura di S. PITTALUGA, Milano, Garzanti, 1995, pp. 276-278.

Cau. – Ecquid modum facies dementiae?

Cit. – Canam alteram. [...] Placuit haec tibi, caupo?

Cau. – Immo, mehercle, displicuit!

Cit. – Experiar tertiam. [...] At tu desine iam molestus esse cauponi, citharoede, garriendo. Pactos iam, tibi dico, solve nummos! Num etiam haec displicuit tibi?

Cau. – Hahahae, immo perplacuit!

Cit. – Gratia est habenda diis, cum ex multis tandem inventa est una quae tibi morosissimo placeret. Vale, caupo!¹⁵

È singolare l'interesse dell'autore per un genere letterario, quello della facezia, che trovava solo parziali corrispondenze negli *auctores*. Ai modelli forniti dagli antichi (Cic. *de orat.* II, 216-290 e Quint. *inst.* VI, 3) che avevano esemplificato le categorie di *facetum* e *ridiculum* nelle argomentazioni retoriche e che pur dovevano essere noti a un umanista della fine del Quattrocento, si affianca qui quella sensibilità e quel piacere tipico dell'età medievale che poteva fare riferimento alle più vicine raccolte novellistiche sia volgari sia latine. Per un verso, dunque, i commediografi umanisti si mantengono nel solco tracciato dagli antichi, dall'altro, però, non esitano ad aderire al gusto tipico della risata medievale che risponde alle aspettative e alle motivazioni di una società nuova, in un sottile equilibrio tra gusto classico e gusto ridanciano.

Sempre nell'*Epirota* (641-646), poi, il battibecco iniziale tra il Citaredo e il *caupo*:

Cit. – Numquid liberalior aliquanto in nos eris si lepidissimo citharae sono tuas deliniam aures?

Cau. – Numquid magnificentiores in cauponem eritis si suavissimo aliquo pulmenti odore nares vestra demulcebo?

Cit. – Quid ad me fumus?

Cau. – Quid ad me strepitus?

¹⁵ TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, pp. 46-48. La ripresa all'interno dell'*Epirota* di una facezia di Poggio Bracciolini non è di per sé sorprendente vista l'incredibile fortuna di cui godette l'opera. Una fortuna così rapida e grande che ci ha lasciato all'incirca cinquanta manoscritti e una considerevole quantità di edizioni a stampa a partire dalla *princeps* romana (per i tipi di Georgius Lauer) del 1470. Anche i volgarizzamenti dimostrano una vasta circolazione dell'opera: in particolare il primo volgarizzamento italiano (anonimo) fu stampato nel 1483 a Venezia, presso Bernardino Celeri (cfr. O. CIRIELLI, *I primi volgarizzamenti italiani delle "Facezie" di Poggio*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», XXV-XXVI (1982-1983), pp. 201-290, nello stesso anno, nella stessa città e presso lo stesso stampatore dell'*Epirota*. Non sarebbe dunque azzardato ritenere che Tommaso de Mezzo fosse giunto a utilizzare la facezia di Poggio anche per questa via, o addirittura ipotizzare, dato che il lavoro di traduzione risulta anonimo, che egli stesso abbia messo mano al volgarizzamento del *Liber facetiarum*.

appare una ripresa, molto più succinta e abilmente giocata sull'anafora, di *Novellino IX* (*Qui si ditermina una nova quistione e sentenza che fu data in Alessandria*):

Un giorno di lunedì un cuoco saracino (lo quale avea nome Fabrat) stando alla fucina sua, un povero saracino venne alla cucina con uno pane in mano. Danaio non avea da comperare da costui: tenne il pane sopra il vasello, e ricevea il fumo che n'usciva e, inebriato il pane dell'odore che n'usciva, del mangiare, e quelli lo mordea, e così il consumò di mangiare, ricevendo il fumo e mordendolo. Questo Fabrat [...] disseli: - «Pagami di ciò che tu hai preso del mio». Il povero dicea: - «Io non ho preso del tuo mangiare altro che fummo». «Di ciò c'hai preso mi paga», dicea Fabrat. Tanto fu la contesa che [...] n'andaro le novelle al Soldano. Il Soldano [...] raunò 'savi e mandò per costoro. [...] Molte sentenzie v'ebbe. Finalmente un savio mandò consiglio e disse: - «Poi che quelli sta per vendere, di suo mistiere, et altri per comperare, tu, giusto signore, fa' che 'l facci giustamente pagare la sua derrata secondo la sua valuta. S'è-lla sua cucina (ch'è vende dando l'utile proprietade di quella) suole prendere utile moneta, et ora c'ha venduto fummo (ch'è la parte sottile ch'esce della cucina), fae, signore, sonare una moneta, e giudica che 'l pagamento s'intenda fatto del suono ch'esce di quella». E così giudicò il Soldano che fosse osservato¹⁶.

Questa tipologia di richiami di motivi faceti è un saggio del meccanismo comico presente nelle commedie umanistiche che apre alla possibilità di inserire azioni sciolte dalla trama principale, consentendo divagazioni e scarti, talvolta bruschi, della narrazione. Come nel caso del banchetto della *Chrysis*, anche nell'*Epirota* il carattere inutile della digressione rompe la linearità della trama e sospende, a fini esclusivamente comici, lo svolgimento narrativo. Sono battute ed episodi che valgono per sé stessi e l'unico interesse che muove i vari autori a riportare all'interno delle loro opere questi spunti è la loro materia di riso e di *facetudo*.

In alcuni, anche se più sporadici, casi, però, la presenza della tradizione medievale e soprattutto del *Decameron* nelle trame e nei motivi delle commedie umanistiche si può dimostrare anche molto consistente e i rapporti tematici con la tradizione novellistica si dimostrano più rilevanti di quelli con le forme tipiche del teatro medievale, come le commedie elegiache e le Sacre rappresentazioni¹⁷. I temi della novellistica confluiscono, allora, in alcune commedie del

¹⁶ *Il Novellino*, a cura di A. CONTE, Roma, Salerno, 2001, pp. 26-28.

¹⁷ Tra le commedie umanistiche, ad esempio, la *Comedia sine nomine* dimostra cospicui debiti nei confronti del genere delle Sacre rappresentazioni e della novellistica medievale: E. ROY, *Etudes sur le théâtre français du XIV et du XV siècle - La Comédie sans titre et le Miracle de Notre-Dame*, Paris, Rousseau, 1902, p. 12 (rist. Genève, Slatkine, 1975), infatti,

Quattrocento, che possono essere considerate come tentativi di riprendere in forma teatrale questi spunti, molti dei quali possiedono un latente carattere drammatico e si prestano quindi benissimo allo scopo.

Se scritti come lo *Stephanium* di Giovanni Armonio, la *Dolotechne* di Bartolomeo Zamberti, il *Gerro* di Agostino Caprini, il *Syrus* di Domenico Crispo Rannusio, la *Lucia* di Girolamo Fondulo, l'*Annularia* e la *Bophilaria* di Egidio Gallo, propongono tutti forme e motivi tematici stereotipati nella tradizione delle opere di Plauto e Terenzio, con un'azione che si svolge nelle classicheggianti Roma o Atene e con i personaggi che portano nomi e svolgono ruoli sociali essenzialmente classici, altre commedie propongono ambientazioni, nomi, personaggi e parentele di trame e di motivi con la tradizione novellistica. È il caso dell'anonimo *Phylon*, in parte modellato su *Dec. V, 8*, dell'altrettanto anonimo *De Cavichiolo*, tutto giocato sulla trasposizione scenica di *Dec. V, 10*, della *Fraudiphila* di Antonio Cornazzano, che riprende in parte *Dec. VII, 7* e della *Cauteriararia* di Antonio Barzizza che ricorda per il tema due novelle (25 e 84) del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti e la novella *De prelato adultero* del *Novelliere* di Giovanni Sercambi.

Nel *Phylon*, come ha messo in evidenza per primo Stefano Pittaluga¹⁸, accanto alla continua ripresa dei moduli della *palliata*, è rilevante la presenza di spunti tratti dal *Decameron*. L'intreccio della commedia è ripartito in due trame parallele: una storia d'amore tra due *adulescentes* e una vicenda che ha come protagonisti i servi. La prima parte dell'opera mette in scena l'amore non corrisposto di Filone per Semiramide e riprende nella sua conclusione la novella di Nastagio degli Onesti di *Dec. V, 8*. La caccia infernale, descritta nell'ultima scena della novella, è, tra l'altro, un motivo presente almeno nella *Commedia*

ha rintracciato alcune delle fonti della commedia, tra le quali la novella X, 50 del *Pecorone* di Giovanni Fiorentino, il *Roman du Comte d'Anjou* di Jehan Maillart, la *Rappresentazione di Santa Uliva* e la *Rappresentazione di Stella*. Altri due lavori del teatro umanistico, la *Isis* di Francesco Ariosto e la *Comedia Pamphile* di un tale Donisius, invece, sono più vicini ai modelli delle commedie elegiache, cfr. almeno: G. STENDARDO, *La commedia "Isisde" di Francesco Ariosto*, «Archivium Romanicum», 20 (1936), pp. 114-122; A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, pp. 66-69; DONISII, *Comedia Pamphile*, hrsg. von K. LANGOSCH, Leiden, Brill, 1979; S. MARIOTTI - S. RIZZO, *Contributi al testo della "Comedia Pamphile" di Donisius*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. CARDINI - E. GARIN - L. CESARINI MARTINELLI - G. PASCUCI, I, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 223-233.

¹⁸ Per un esame anche testuale delle riprese boccacesche all'interno del *Phylon* cfr.: S. PITTALUGA, *Cacce infernali e temi terenziani nella "Comoedia Phylonis"*, «Studi italiani di filologia classica», 9 (1991), pp. 260-270, poi in ID., *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, pp. 143-154; ANONIMO, *Phylon*, a cura di D. PRUNOTTO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. XXIV-XXVIII.

dantesca (*Inf.* XIII, 111-129) e nel *De amore* di Andrea Cappellano, che lo stesso Boccaccio tenne certamente presente. La scena XXIII del *Phylon*, allora, risulta una sorta di riduzione teatrale della novella boccacciana. L'autore infatti non si limita a una generica ripresa dei *topoi* della caccia infernale e della pena riservata alla "donna ritrosa", ma fa riferimento diretto alla novella, tanto che il passo diventa una parziale traduzione latina dal *Decameron* e numerose risultano le analogie tra i due testi: la malattia d'amore e le intenzioni suicide dell'innamorato rifiutato (entrambi presenti anche nel *De amore* del Cappellano); i personaggi di estrazione nobiliare; l'esaltazione della bellezza della giovane Semiramide, così come quella della Traversari nel *Decameron*; le partenze di Filone e Nastagio; la visione soprannaturale di Filone e Nastagio e l'organizzazione di un banchetto all'aperto; la richiesta finale al padre da parte di Semiramide di essere unita in matrimonio a Filone così come la Traversari chiede al padre di poter sposare Nastagio.

Oltre al *Phylon*, come abbiamo già detto, anche il breve e anonimo dialogo in distici elegiaci dal titolo *De Cavichiole* ricorda certamente una novella del *Decameron* (V, 10)¹⁹. Cavichiole e la moglie discutono animatamente; quest'ultima si lamenta di essere trascurata dal marito che le preferisce gli amori omosessuali. Di fronte alle minacce di abbandono da parte della consorte, Cavichiole propone di tenere un giovane amante in comune (*Cav.* 138: «Ut simul et pueris tu potiare meis ipsa»)²⁰, e su questa base si giunge a un soddisfacente compromesso. Dal breve riepilogo della trama risulta chiaro, quindi, che il *De Cavichiole* segue da vicino la novella di Pietro da Vinciolo, utilizzando anche la stessa conclusione, nel quale il giovane «fu [...] non assai certo qual più stato si fosse la notte o moglie o marito, accompagnato»²¹.

Anche nella *Fraudiphila* di Antonio Cornazzano, una novella del *Decameron* (VII, 7) è riutilizzata in chiave teatrale²². Come ha notato Stefano Pittaluga,

¹⁹ Il *De Cavichiole* è stato di recente pubblicato a cura di A. BISANTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013. Sui rapporti tra il *De Cavichiole* e il *Decameron* cfr.: M. PASTORE STOCCHI, *Un antecedente latino-medievale di Pietro da Vinciolo (Dec. V, 10)*, «Studi sul Boccaccio», 1 (1963), pp. 349-362; A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, pp. 36-37; A. BISANTI, *Note ed appunti sulla commedia medievale e umanistica*, «Bollettino di Studi Latini», 23 (1993), pp. 365-400; N. CARLIDGE, *Homosexuality and Marriage in a Fifteenth-Century Italian Humanist Comedy: The Debate between Cavichiolus and his Wife*, «The Journal of Medieval Latin», 15 (2005), pp. 25-66.

²⁰ Anonimo, *De Cavichiole*, p. 20.

²¹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, p. 503. L'episodio presente nella novella del Boccaccio era già tramandato in *Apul. met.* IX, 14-28, «scrittore ammirato e amato dal Boccaccio», come ebbe a scrivere Vittore Branca in *ivi*, p. 1051, nota 6.

²² La *Fraudiphila* si può leggere nell'edizione ANTONIO CORNAZZANO, *Fraudiphila*, a cura di

però, la novella boccacciana costituisce soltanto il canovaccio della *Fraudiphila*, sulla quale l'autore ha saputo lavorare in maniera indipendente. L'autonomia della *Fraudiphila* rispetto a *Dec.* VII, 7 – anche se il Cornazzano non ha esitato a tradurre in un latino di impronta terenziana alcuni passi come “l'innamramento per fama”, il racconto del falso tentativo di seduzione da parte di Anichino e l'atteggiamento di Eganò travestito da donna (momento culminante della novella) – consiste soprattutto nella differente impostazione complessiva della commedia, in cui i protagonisti diventano Eganò e Silicerna, cioè il marito beffato, che nel *Decameron* è un personaggio di scarso rilievo, e la serva, che in Boccaccio non è neppure presente. Nella *Fraudiphila*, d'altronde, non si fa riferimento alla dichiarazione d'amore, mentre l'attenzione si rivolge tutta allo stratagemma grazie al quale Anichino si introduce in casa di Florida travestito da servo e soprattutto sono messi in rilievo i sospetti di gelosia del vecchio marito (non dissimile negli atteggiamenti al *senex decrepitus* delle commedie antiche), elementi che nella novella mancano del tutto. È proprio la gelosia di Eganò il motivo portante della commedia che per contrasto rende più comica e incisiva la beffa finale che lascia il vecchio marito “cornuto” e bastonato ma contento e stupidamente fiducioso dell'onestà della moglie e del servitore.

Anche laddove, dal punto di vista più squisitamente testuale, le commedie del Quattrocento si allontanano dalla tradizione novellistica, quasi tutte risentono dell'influenza di questa dal punto di vista dei personaggi o dei temi portati in scena.

La *Cauteriarìa* di Antonio Barzizza, commedia scritta nella prima metà del secolo XV, oltre che a due novelle del Sacchetti (*Trecentonovelle* 25 e 84), è debitrice, nel suo motivo principale, della novella *De prelato adultero* del *Novelliere* del Sercambi, anche se non ne riprende elementi testuali e ne differisce nella soluzione finale²³. La commedia narra dell'amore reciproco tra il sacerdote Auleardo e Scintilla, una moglie insoddisfatta. I due riescono a incontrarsi con

S. PITTALUGA, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1980. Sui rapporti tra *Fraudiphila* e *Decameron* cfr.: P. DI BLASI PIA, *Giochi di personaggi e scene di vita borghese in una commedia inedita del Cornazzano: la “Fraudiphila” ricavata dal “Decameron”* (VII, 7), «Studi sul Boccaccio», 11 (1979), pp. 421-444; ANTONIO CORNAZZANO, *Fraudiphila*, pp. 15-24 A. STÄUBLE, *Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale*, pp. 37-47.

²³ La *Cauteriarìa* manca ancora oggi di un'edizione critica affidabile: il testo si può leggere nell'edizione di E. BEUTLER, *Forschungen und Texte zur frühhumanistischen Komödie*, Hamburg, Selbstverlag der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, 1927, pp. 155-179 (poi riproposto in *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, pp. 443-549, e in G. COLUCCIA, *Il teatro in scena: verifiche sulla “Cauteriarìa” di A. Barzizza e sulla “Fantasca” di G. B. Della Porta*, Lecce, Manni, 2001, pp. 20-137).

l'aiuto di un'ancella ma vengono scoperti da Braco, il marito di lei, che punisce la moglie cauterizzandola. Auleardo, allora, ritorna con alcuni compagni e cattura Braco ma rinuncia a punirlo dietro preghiera di Scintilla che, tuttavia, costringe il marito a non porre più ostacoli alla sua relazione adulterina.

La *Cauteriarìa* presenta, inoltre, già nel suo *incipit* un'infelice situazione coniugale, simile, per tema, alle varie "lamentele" delle giovani e belle mogli della VII giornata del *Decameron*:

Licet hoc perdifficillimum sit, cum veterosum, zelotipum miserumque virum habeas, tamen si consilio meo parere volueris, rem ipsam te facilliter consequi faciam²⁴.

E tale situazione sfocerà presto nell'adulterio:

Nos amatorem in vicinia adesce faciemus et aliqua idonea hora te sincopizare simulabis ac, prius quam decedas, te confiteri velle dices, illico ego exsiliam illumque introducam²⁵.

È ovvio che da un simile esordio l'evolversi della trama della commedia – ma sarà così anche per altre opere del teatro umanistico – provocherà situazioni limite, recanti tutte una risoluzione, spesso attraverso la tecnica classica dell'agnizione, scevra da un insegnamento di tipo moraleggiante e proposta soltanto in funzione ridanciana. Inoltre, da questo *incipit*, ma nelle commedie latine del Quattrocento sono numerosi i personaggi femminili che si lasciano andare a questo genere di "lamenti", è chiaro che sono le donne le vere protagoniste della commedia umanistica. Se nel proemio del *Decameron*, allora, Boccaccio si rivolge alle donne quali destinatarie ideali dell'opera e perciò scrive un libro la cui lettura possa confortare le stesse, costrette dalla società a tenere «dentro a' dilicati petti [...] l'amorose fiamme nascose»²⁶ e private di quelle distrazioni che sono invece concesse agli uomini, la figura della "malmaritata"²⁷ – che scaturisce da un filone medievale propriamente novelli-

²⁴ *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, p. 454.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, p. 6.

²⁷ Sulla figura della "malmaritata" nella commedia umanistica cfr.: A. STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, pp. 171-186; A. STÄUBLE, *Personaggi femminili nelle commedie umanistiche*, in *Spettacoli Studenteschi nell'Europa umanistica*, pp. 53-62; R. BARBONE - A. STÄUBLE, *Proposte per una tipologia dei personaggi femminili nella commedia rinascimentale*, in *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, Atti del XVII convegno internazionale (Roma-Losanna, 1994), a cura di M. CHIABÒ - F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1994, pp. 313-339, poi in A. STÄUBLE, *Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica*

stico e faceto ignoto al teatro romano – è un *unicum* e può rientrare nella definizione boccacesca della VII giornata del *Decameron*: «si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatto a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sì»²⁸.

Nelle commedie umanistiche, almeno in quelle scritte nella prima metà del Quattrocento, gli autori si allontanano così dagli schemi della tradizione classica, dando vita a figure femminili più vicine a quelle che animano molte novelle dell'epoca. Le donne diventano protagoniste di vicende di cui spesso determinano addirittura il corso con la loro iniziativa e astuzia. Così, infatti, si esprime sempre Scintilla nella *Cauteriarina*:

Magna quippe tua ceterorumque virorum tibi similibus, qui multi sunt, est dementia, qui circumspectione vestra, ne muliebri quid velint faciant, retinere creditis, et ut mulierum omnium ingenia precipue tibi declarem, hoc scias velim, quod, si castitatem servare constituerint, non illas neque argento neque auro neque ullis denique modis corrumpi posse, sin autem peccare illis cordis existat, facilius esset innumerabiles pulicum legiones ad solem positas, ne se moverent, tueri, quam mulierem volentem peccare, ne id faceret, continere. Quare nemo animo tam demens sit, ut, si quid agendum habeat, uxoris causa id facere desinat²⁹.

La conquista amorosa può presentarsi contrastata e dar luogo a vicende complicate e di esito incerto ma la donna è, con la sua volontà, elemento attivo e determinante, non oggetto di trattativa fra gli altri personaggi e nemmeno figura meramente teorica di cui si parli ma che non compare mai in scena e di cui quindi sono ignoti i sentimenti e la personalità, come avviene nel teatro antico. In proposito gioverà, forse, ricordare che donne sposate presenti nelle commedie di Plauto e Terenzio non danno adito a situazioni comiche. Le donne che nel teatro romano svolgono veramente parti essenziali, assumono iniziative e reggono le fila dell'azione, sono cortigiane, ancelle e mezzane. Al contrario, come le donne del *Decameron* e della tradizione medievale, la Scintilla della *Cauteriarina*, la Filogenia dell'omonima commedia, la *uxor* di Cavichiolo, sono figure dotate di volontà e personalità proprie, e costituiscono, quindi, un vero e proprio personaggio. Il loro sentimento amoroso, d'altra parte, è visto spesso nel suo aspetto sensuale e la loro passione è dipinta in maniera intensa. Molte donne presenti nelle commedie umanistiche, nel ribellarsi all'autorità del marito e nel cedere alle insistenze di un pretendente, si giustificano invocando

nella letteratura italiana, Ravenna, Angelo Longo, 1996, pp. 155-176; L. RUGGIO, *Repertorio bibliografico del Teatro umanistico*, p. XXXV.

²⁸ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, p. 324.

²⁹ *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, p. 482.

l'infelicità della loro vita coniugale, dovuta alla notevole differenza di età oppure a un marito che le trascura. La donna esprime chiaramente il suo malcontento, non disdegnando toni accesi e "spinti": essa è quindi, prima di diventare colpevole di adulterio, vittima di uno stato di cose che spiega la sua infedeltà.

Ecco cosa lamenta Scintilla in conclusione del primo atto della *Cauteriarìa*:

Nullam profecto mulierem hodie miseriorem me vivere arbitror, cum tali sim dotata viro, ut quomodocumque res procedat mihi, se res male semper habeat. Nam si cum viro meo decrepito atque macilento iungar, quod vix semel contigit in anno, tota nocte me conculcat et numquam tamen gelidus humor per arrida sua ossa currere potest. Sin autem me numquam attingat, cum in petulanti iuventute existam, tanto libidinis ardore impellor, ut per totam domum hac atque illac delirando cursitem. Quid igitur faciam? Postquam is mihi non vult neque potest, quod equum esset, facere neque etiam vices eius alium supplere velit, mihi ipsi providebo, ut, quorum nature debitum exequar, habeam³⁰.

Il lamento della "malmaritata" Scintilla, tra l'altro, fa subito correre alla mente, almeno in parte, quello più famoso di Lauretta a conclusione della III giornata del *Decameron*, dal quale sembra riprendere l'*incipit* nella versione latina³¹:

Caut.

Nullam profecto mulierem hodie
miseriorem me vivere arbitror.

Dec. III, conclusione

Niuna sconsolata da dolersi ha quant'io.

A ciò si aggiunge il tema delle giovanili e naturali voglie insoddisfatte che sono fonte di tormento. Scintilla racconta che:

Sin autem me numquam attingat, cum in petulanti iuventute existam, tanto libidinis ardore impellor, ut per totam domum hac atque illac delirando cursitem³².

mentre Lauretta dice di essere «vaga, leggiadra, graziosa e bella» e si dispera («quasi mi dispero»; «maladico la mia isvintura»):

conoscendo per vero,
per ben di molti al mondo
venuta, da uno essere occupata³³.

³⁰ *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, p. 456.

³¹ Tuttavia, questo tipo di *incipit* ha una reminiscenza comune in Ter. *Hec.* 566: «Nullam pol credo mulierem me miseriorem vivere», ma la funzione ideale del "lamento" è, sia nella *Cauteriarìa* sia nel *Decameron*, totalmente moderna.

³² *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, pp. 456-457.

³³ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, p. 443.

La posizione di sottomissione nella quale sono tenute le fanciulle, la loro scarsa libertà di agire e di esprimere le loro inclinazioni è, dunque, come abbiamo detto, un motivo ricorrente nelle commedie quattrocentesche; esso, oltre a costituire un dato di costume, contribuisce a conferire vitalità a queste figure femminili che, senza dubbio, si dimostrano tra i personaggi meglio riusciti di questa particolare produzione umanistica. Le “malmaritate”, ciascuna all’interno della propria commedia, sono, con il loro desiderio amoroso, il motore della complessità delle trame e le loro disavventure amorose e coniugali sono la fonte principale della comicità. Il mettere di continuo in ridicolo il marito “cornuto” o la simpatia che si avverte nei confronti della loro intelligenza, fanno parte di un procedimento moderno. Alla “malmaritata” fa da contraltare, infatti, il marito gabbato: un personaggio idealmente non lontano dai molti beffati decameroniani, vittima della sua stolta credulità e presunzione. Egli subisce beffe, tradimenti coniugali, pesanti bastonature e nasce da un sentimento tutto contemporaneo e perciò assente nei modelli classici, dall’esistenza, sia nelle commedie umanistiche sia nel *Decameron*, di elementi contrapposti, uno giovanile e quasi sempre femminile, legato per questo alla possibilità di rottura con le convenzioni sociali, l’altro vecchio e sterile, come appunto il marito “cornuto” e detronizzato.

È soprattutto a livello ideale, allora, che il *Decameron* fornisce ai commediografi umanisti un tema nuovo sul quale forgiare uno dei personaggi più riusciti delle commedie. Le malmaritate, con tutto il portato che per argomento riguarda la disillusione coniugale, scaturiscono da un filone medievale di ascendenza popolare, presente già nelle farse francesi e nei testi carnascialeschi tedeschi, che confluisce, come detto, nelle novelle della VII giornata del *Decameron* di Boccaccio, fonte più prossima e illustre per i commediografi del secolo XV. E se il tema più universale presente nel *Decameron* è quello amoroso, che Boccaccio presenta in tutte le sue possibili varianti, dal genuino godimento di un bisogno naturale alla sensualità dolce e delicata, alla passione irrefrenabile che infiamma il cuore e offusca la mente, un *eros* sconvolgente – quest’ultimo – impossibile da tenere a freno e perciò profondamente diverso dalle forme remissive e stereotipate della “malattia d’amore” che colpisce i protagonisti maschili (gli *adulescentes*) del teatro antico, anche l’argomento comune alla gran parte delle commedie umanistiche è circoscrivibile all’ambito erotico-amoroso attorno al quale ruotano la maggior parte degli inganni, delle beffe e degli *escamotages* che, nonostante diversifichino l’identità di ogni commedia, non ne alterano la matrice comune. L’amore, inoltre, trova nelle commedie umanistiche più una collocazione erotica che sentimentale, e la scelta di questa sfera connota già la commedia di quei caratteri portatori del *risus* come oscenità, inganni tesi all’adescamento e falsità di vario tipo.

Infine, al tema amoroso, alla figura della “malmaritata” e ai tradimenti nei confronti dei mariti si lega l'importanza dello stratagemma del travestimento (un meccanismo certo non ignoto al teatro antico ma riservato quasi sempre ai personaggi maschili), che, seppur caratterizzato da uno stato transitorio, si rivela un'ottima fonte di comicità per chiunque lo adotti. Grazie alla nuova e apparente identità, la donna travestita sperimenta insoliti campi d'azione, in altro modo infrequentabili nella vita quotidiana. Legato alle metamorfosi e alle violazioni delle barriere naturali, anche il travestimento è dunque connotato da quel senso del grottesco, fortissimo nel mondo medievale. Il travestimento è un vero e proprio espediente per raggiungere lo scopo prefissato, pur senza dimenticare la passata reale identità che interagisce con la nuova per riemergere poi, inesorabilmente e comicamente, alla fine.

È un tema questo, ben presente nella commedia *Laphra* di Gian Mario Filelfo, nella quale la giovane Anfibola, con il favore della notte, travestita da uomo riesce a dormire assieme all'amato, e inconsapevole, Ametrasto³⁴.

Non può sfuggire, qui, il richiamo ideale almeno a una delle protagoniste femminili del *Decameron*: la Zinevra, moglie del mercante genovese Bernabò, di *Dec. II*, 9³⁵. Il travestimento transessuale è l'elemento essenziale dell'incredibile carriera di questa eroina che, nei panni di un uomo, riesce in breve tempo a diventare, a servizio del sultano, signore e capitano della guardia dei «mercantanti». Come la “crescita” personale di Zinevra, avviene solo grazie al suo travestimento maschile, col quale essa può agire indisturbata in terra straniera, così Anfibola nella *Laphra*, grazie al travestimento transessuale, può agire indisturbata³⁶. Inoltre, il fatto che Zinevra e Anfibola impersonino in modo così spontaneo i panni di un uomo, e ci si trovino a loro agio, può apparire singolare. Evidentemente, però, Zinevra possiede già in sé, per natura, delle doti

³⁴ La *Laphra*, della quale ho in preparazione l'edizione critica, è conservata nel ms. Harley 2605 della British Library di Londra ed è ancora inedita: cfr.: L. RUGGIO, *Repertorio bibliografico del Teatro umanistico*, pp. XXVII, XXXI, 51; Id., *Due note sull'inedita commedia “Laphra” di Gian Mario Filelfo*, «Archivum mentis», 1 (2012), pp. 225-235. Il tema del “travestimento transessuale”, d'altronde, era già presente nella *Philogenia* del Pisani, anche se in maniera appena accennata e senza essere sfruttato nella sua intrinseca carica di comicità: «Emp. – Exorna eam virili veste et post me iubet veniat et apud me tecum erit itidem; Epi. – Recte dicis. [...] Philogenia, indue paulum hoc citissime et me sequere» (*Teatro giordano dell'Umanesimo*, p. 214).

³⁵ In proposito si potrà ricordare anche la novella di Alessandro de' Lamberti (*Dec. II*, 3), nel quale la donna si traveste da abate e la rivelazione del travestimento, come nel caso di Anfibola nella *Laphra*, avviene sotto le lenzuola.

³⁶ Entrambi i travestimenti avvengono con il favore della notte: *Dec. II*, 9: «come la notte fu venuta»; *Laphra*, ms. Harley 2605, f. 35r: «totam noctem cum amica virgine Ametrastum consumpsisse nescium eam esse».

straordinarie per una donna, quelle maschili appunto, così come Anfibola nella commedia del Filelfo, contiene tutte le sue doti maschili già nel “nome parlante” che porta (scaturito dall’aggettivo *amphibolus*, cioè «ambiguo», volto a mettere in risalto la concreta doppiezza della fanciulla), e che, tuttavia, solo grazie al travestimento possono trovare piena applicazione e sviluppo.

Come nel caso della malmaritata e delle sue pene, anche il travestimento della donna in uomo ha un significato ideale profondamente moderno e, in parte, serio. Mentre il travestimento da uomo a donna si dimostra sempre ridicolo, basti ricordare quello di Egano in *Dec.* VII, 7 presente anche nella *Fraudiphila* del Cornazzano, il travestimento di una donna in uomo costituisce per lei una promozione sociale, collegata allo *status* del “nuovo abito”, che le permette di dimostrare temporaneamente (in entrambi i casi, infatti, il finale si configura come un tranquillizzante ritorno alla normalità), tutte le proprie capacità.

Oltre ai richiami concreti a determinate novelle, dunque, molte commedie, per lo spirito che le pervade, per personaggi o motivi, sono debitrice e si situano in un mondo assai vicino a quello in cui sono nate le principali novelle del Tre e Quattrocento. Anche quando non si è in grado di indicare una precisa fonte letteraria, infatti, i personaggi e lo spirito che pervade talune commedie fanno pensare a motivi delle raccolte di novelle oppure a fatti di vita quotidiana e ciò le rende moderne e originali, lontane da una pedante imitazione del teatro antico.